SIMPEMUS 4

simpósio
de pesquisa
em música 2007

anais

Universidade Federal do Paraná

Reitor
Carlos Augusto Moreira Júnior

Pró-Reitora de Pesquisa e Pós-Graduação
Maria Benigna Martinelli de Oliveira

Diretora do Setor de Ciências Humanas, Letras e Artes
Maria Tarcisa da Silva Bega

Coordenadora do Programa de Pós-Graduação
Rosane Cardoso de Araújo

Editora do DeArtes

Diretor
Rogério Budasz

Conselho Editorial
Álvaro Carlini
Beatriz Ilari
Norton Dudeque
Paulo Reis
Walter Lima Torres Neto
Zélia Chueke

anais do simpósio de pesquisa em música 2007

simpemus4

norton dudeque
(organizador)

editora deartes | ufpr
curitiba | 2007

anais do
simpósiodepesquisaemmúsica2007
simpemus4

Realização

Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR

Departamento de Artes da UFPR

Apoio

Fundação Araucária

UFPR

© 2007 os autores listados no sumário

Simpósio de Pesquisa em Música (4.:2007:Curitiba)
Simpósio de Pesquisa em Música: Anais / Organização Norton Dudeque – Curitiba: DeArtes-UFPR, 2007.
444p. : il., 29cm. x 21 cm.
ISBN 978-85-.98826-13-4

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

CDD – 780.01

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

impresso no Brasil
2007

simpósiodepesquisaemmúsica2007
simpemus4

comitê organizador
| Norton Dudeque | Rogério Budasz | Álvaro Carlini |

comitê de seleção de trabalhos
| Álvaro Carlini | Rogério Budasz | Maria Aparecida Fabri Zanatta |

moderadores
| Álvaro Carlini | Rosane Cardoso de Araújo | Roseane Yampolschi |
| Maria Aparecida Fabri Zanatta | Maurício Dottori | Zélia Chueke |

monitores
| Alan Medeiros | Anahí Ravagnani | Auro Moura | Fernando Menon |
| Lara Janek Babbar | Luís Bourscheidt | Liciê Martin | Taianara Goedert |

apoio

FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA
Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Paraná

realização

DeArtes
PPGMÚSICA

UFPR

xi | apresentação |

| comunicações |

1 Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)

12 O serialismo em Guerra-Peixe: duas peças para piano

Adriano Braz Gado

21 Corais na SCABI (1945-1965)

Álvaro Carlini (UFPR)

30 A pesquisa sobre Camargo Guarnieri nos programas de pós-graduação em música no Brasil

Ana Lúcia Miwa Teixeira Kobayashi (UNESP); Dorotéa Machado Kerr (UNESP)

38 Aspectos do nacionalismo musical: os casos do Brasil e da Espanha

Analía Cherñavsky (UNICAMP)

50 La composición argentina en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella: análisis comparativo de tres obras fundamentales

Andrés Duarte Loza (UNLP)

62 Le Tombeau de Couperin: considerações analíticas e musicológicas

Danieli Verônica Longo Benedetti (USP); Antenor Ferreira Corrêa (USP)

74 O Mimby, tradição e atualização na sociabilidade Mbyá Guarani

Ary Giordani (UFPR)

82 Variação progressiva: uma possibilidade de análise no estudo do processo criativo musical

Bernardo Grassi (UFPR)

93 A Bossa Nova e o jovem como consumidor

Camila Cornutti Barbosa (UNISINOS)

100 Tom Jobim: procedimentos composicionais em um ambiente sinfônico

Clairton Rosado (FAPESP-USP)

108 Análise musical em musicoterapia: uma importante ferramenta para o desenvolvimento do processo terapêutico

Clara Márcia de Freitas Piazzetta

116 Eusebius y el antropófago. Un estudio sobre la orquestación en la obra del compositor argentino Gerardo Gandini

Daniel Duarte Loza

127 O futuro pertenceu à jovem guarda

Danilo Fraga (UFBA)

137 Concerto à Brasileira nº 4 – Radamés Gnattali (1906 – 1988)

Edson Figueiredo (EMBAP); Orientador: Mário da Silva

145 A Importância de noções harmônico-estruturais e resolução de baixo contínuo aplicadas na performance da sonata BWV 1001, de J. S. Bach, para violino solo

Eduardo Solá Chagas Lima (EMBAP)

155 A *Juventude Hitlerista* (*Hitlerjugend*) e as *Juventudes Musicais* (*Jeunesses Musicales*): estudo comparativo destas associações durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

Fernando Menon (UFPR/CAPES); Álvaro Carlini (UFPR)

161 Autoria e autenticidade na música: algumas transformações decorrentes das novas tecnologias de produção e reprodução sonora

Frederico Macedo (UDESC)

171 O som no teatro: aspectos essenciais para a compreensão da música e do som no espetáculo teatral

Frederico Macedo (UDESC)

181 Música e razão no ocidente: alguns comentários sobre Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música, de Max Weber

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende (Universidade de Granada/Espanha)

191 Análise de alguns procedimentos composicionais utilizados na ritmata (violão) de Edino Krieger

Gilvano Dalagna (UFSM)

202 O intérprete schenkeriano e o conceito de organicidade

Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC) e Cristina Capparelli Gerling (UFRGS)

209 Coral Curumim: A Prática Coral na Formação do Indivíduo Integral

Helena Savaris Secco (FAP-PR)

216 Eunice Katunda e música viva: um estudo analítico das quatro epígrafes

Iracele Vera Lívero (UNICAMP); Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP)

228 "Ilha por quem choras?" Concepções musicais e relações de poder entre praticantes do gênero musical choro na Ilha de Santa Catarina

Izomar Lacerda (UFSC)

239 Edison Machado: das gafieiras à Bossa Nova

Leandro Barsalini (UNICAMP)

246 A interpretação do choro *Pagão* elaborada analiticamente

Leandro Gaertner (UFPR)

258 *Sombrio*, segundo movimento da Sonata Breve (1947) de Oscar Lorenzo Fernandez. Relações entre aspectos estruturais e expressividade

Maria Bernardete Castelan Povoas (UDESC)

270 De mistagogia e música: aspectos formativos no rito católico romano

Márcio Antonio de Almeida (UNESP); Dorotéa Machado Kerr (UNESP)

277 Obras multimídia: solução de Xenakis à apresentação pública de música eletroacústica

Mário Del Nunzio

288 Referencialidade na obra de Michael Finnissy

Mário Del Nunzio

300 Um mapa musical de Vitória (ES) no século XXI

Mónica Vermes; Rayana Kristina Schneider Barcelos (UFES)

304 Música(s) e histórias de vida: tecendo autobiografias musicais

Patrícia Wazlawick (UFSC); Carmen Spanhol (FAP-PR); Kátia Maheirie (UFSC)

311 Estudo para Pianola nº. 37 de Conlon Nancarrow: uma análise aplicada à composição

Sólon de Albuquerque Mendes (UFPR); Orientador: Norton Dudeque (UFPR)

320 A modernidade em construção políticas públicas para música e produção musical em Curitiba – 1971 a 1983

Ulisses Quadros de Moraes (UFPR)

333 Sonata para piano n. 1 de Alberto Ginastera: processos composicionais utilizados no estabelecimento de centros tonais

Vânia Eger Pontes (UDESC), Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC)

| conferência |

344 O arquivo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes em Campinas e a produção musical de Manuel José Gomes

Lenita W. M. Nogueira (UNICAMP)

| simpósio de alunos de graduação e iniciação científica |

353 Sua majestade, o violonista e compositor Dilermando Reis (1916-1977)

Alan Rafael de Medeiros (UFPR)

365 Análise da retórica musical na MPB

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

372 Simbolismo e música na primeira metade do século XX: os poemas simbolistas musicados por compositores paranaenses

Charlene Neotti Gouveia Machado (UFPR); Orientador: Rogério Budasz (UFPR)

379 Do folclore à *World Music*: trajetória de dois grupos femininos em Florianópolis

Maria Ignez Cruz Mello (UDESC); Letícia Grala Dias (UDESC)

387 Os concertos do *Quarteto de Cordas UFPR* como subsídio para a educação musical

Liciê Martin (UFPR)

393 Relações de gênero e rock'n'roll: um estudo sobre bandas femininas de Florianópolis

Rodrigo Cantos Savelli Gomes (UDESC); Maria Ignez Cruz Mello (UDESC)

401 O projeto "Acervo Aramis Millarch" – digitalização do acervo em áudio

Samantha Batista (UFPR)

405 Música para uso litúrgico católico no acervo da Casa da Memória em Curitiba – PR

Tadeu Paccola Moreno (UFPR)

415 A Influência de Aldo Krieger(1903-1972) no cenário musical catarinense

Taianara Goedert (UFPR); Orientador: Álvaro Carlini (UFPR)

422 Música Vocal de Concerto no Conservatório de Música no período de 1918 a 1940

Isabel Porto Nogueira e Yimi Walter Premazzi Silveira Junior.

436 Criatividade e resolução de problemas em processos de composição musical

Bernardo Grassi (UFPR)

437 A análise das peças #II, #III e #VI, das *"Sechs Kleine Klavierstücke"* – As Seis Pequenas Peças para piano, Op. 19 de Arnold Schoenberg: uma discussão acerca do atematismo na obra pianística de Arnold Schoenberg

Luís Bourscheidt (UFPR)

438 Um estudo de levantamento sobre o Fandango do Paraná na Barra de Superagüi

Caroline Cavalli (EMBAP)

440 O funk curitibano como manifestação cultural: Bonde do Rolê e Impostora

Juliana Carla Bastos (UFPR)

441 Revisão do catálogo de obras de Brasílio Itiberê da Cunha

Lilian Nakao Nakahodo; Rogério Budasz (UFPR)

442 A educação musical na perspectiva inclusiva: representações visíveis e invisíveis na rede pública de ensino do Estado do Paraná

Walmir Marcelino Teixeira (SEED)

É com satisfação que apresentamos os Anais do *SIMPEMUS4*, Simpósio de Pesquisa em Música 2007. O evento foi realizado nos dias 3 e 4 de novembro de 2007 no Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, através do seu Programa de Pós-Graduação em Música.

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

O *SIMPEMUS4* permanece fiel às diretrizes que nortearam as versões anteriores, constituindo-se em um fórum científico dedicado à discussão e reflexão de questões relevantes às áreas da musicologia, teoria, análise, interpretação e tecnologia musical.

Para esta edição foram selecionados 45 trabalhos de pesquisadores oriundos de 14 instituições do Brasil (UDESC, UNESP, UNICAMP, USP, UNISINOS, FAP-PR, EMBAP, UFBA, UFSM, UFRGS, UFSC, UFES, SEED, UFPR), dois da Argentina (UNLP), e um da Universidade de Granada, Espanha. Ademais, realizamos o simpósio de alunos de graduação e de iniciação científica, além da sessão de pôsteres que conta com 6 trabalhos.

Este ano tivemos a honra da presença da profa. Dra. Lenita W. M. Nogueira que apresentou seu trabalho "O arquivo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes em Campinas e a produção musical de Manuel José Gomes".

Em nome da comissão organizadora do SIMPEMUS4, agradeço a todos os pareceristas, mediadores de sessões e monitores, funcionários do DeArtes, e também à Fundação Araucária, à Pro-Reitoria de Pesquisa e Pós-Graduação, à Coordenação do PPG-Música e ao Departamento de Artes da UFPR. Sem o apoio de todos, a realização do evento não seria possível.

Norton Dudeque

Coordenador do *SIMPEMUS4*

Curitiba, novembro de 2007

Anotações sobre o Tristão no Fauno: dois prelúdios ao pós-tonal

Acácio Tadeu de Camargo Piedade (UDESC)

Resumo: A proposta deste artigo é comentar uma homologia estrutural que se dá nos primeiros compassos de duas obras fundamentais da história da música européia: o prelúdio da ópera Tristan und Isolde, de Wagner, e o Prélude à l'après-midi d'un faune, de Claude Debussy. Inicialmente, uma breve discussão sobre o chamado acorde "tristão" conduz a uma apresentação da referida homologia, após o que seguem-se comentários e discussões. O objetivo não é apresentar uma nova interpretação do acorde "tristão", mas sim comentar, sob o ponto de vista de uma musicologia que absorve ou é absorvida pela análise, o diálogo entre as obras elas mesmas e sua forma furtiva para a análise, porém constitutiva na história da música.

Palavras-chave: Acorde Tristão; Wagner; Debussy; análise musical.

Abstract: This article comments a structural homology which appears in the beginnings of two masterpieces of European music history: Wagner's prelude to Tristan und Isolde, and Debussy's Prélude à l'après-midi d'un faune. After a brief discussion on the so-called "tristan" chord, the homology is presented and commented. Under the perspective of a musicology which absorbes or is absorbed by analysis, this article aims not to present a new interpretation of the "tristan" chord, but to discuss the dialog between the musical pieces themselves and its furtive nature for analysis, but which is constitutive to music history.

Keywords: Tristan chord; Wagner; Debussy; musical analysis.

O acorde "tristão"

Ex. 1 – o acorde "tristão"

Desde a primeira audição da ópera *Tristan und Isolde*, de Richard Wagner, em 1865, muito já foi escrito sobre o chamado acorde "tristão" (Ex. 1), incitando fartos debates entre teóricos e analistas. Formado pelos intervalos de trítono, 3ª maior e 4ª, o acorde, que antecede uma dominante, foi interpretado como variante da função sub-dominante[1] ou dominante da dominante[2]. A nota Sol# foi interpretada como sendo uma apojatura da verdadeira nota de acorde, que seria o Lá, e por isto o acorde "tristão" era tributário de um acorde de sexta aumentada, a chamada sexta "francesa". Veja o exemplo abaixo, onde as apojaturas aparecem como notas negras e a tonalidade é considerada Lá menor:

Ex. 2 – o acorde "tristão" como sexta francesa

[1] LORENZ (1985).
[2] KURTH (1985).

Esta interpretação[3] foi contestada por vários comentadores. BAILEY afirma que Wagner se esforçou para que ouvinte percebesse o Sol# como nota de acorde (1985, p. 124). Assim, o Sol# seria uma nota de acorde e o Lá é uma nota de passagem. Em sua análise do prelúdio, MITCHELL (1985, pp. 247-8) mostra, com vários argumentos, levando em conta outras aparições do acorde "tristão" na peça, que esta acepção seria a mais correta. Entendido como o início de uma cadência frigia[4], ou como segundo grau alterado (♯) [5], o acorde "tristão" continuou suscitando análises divergentes[6].

Em direção a uma perspectiva mais flexível, podemos partir de Schoenberg, que considerou-o um acorde *vagante*[7] e que, assim, pode suceder qualquer outro acorde, sua função tonal dependendo do contexto[8]. Nesta direção, onde interessa entender o acorde como meio-diminuto ou derivado de uma tríade menor com sexta adicionada (BAILEY, 1985, p. 123), o que mais importa é sua sonoridade, sua feição sonora, ou seja, interessa descrevê-lo como uma espécie de entidade harmônica (MENEZES, 2006, p. 45) que constitui a essência de um idioma meio-diminuto, do qual tratarei neste artigo.

Minha proposta aqui, entretanto, não é apresentar uma nova interpretação do acorde "tristão" mas, sim, comentar, sob o ponto de vista de uma musicologia que absorve ou é absorvida pela análise[9], uma homologia estrutural que se dá nos primeiros compassos de duas obras fundamentais: o prelúdio da ópera Tristão e Isolda, de Richard Wagner (doravante *Tristan*) e o *Prélude à l'après-midi d'un faune*, de Claude Debussy (doravante *Prélude*). Com isto, pretendo chamar a atenção sobre formas de diálogo entre as obras musicais elas mesmas, o que, muitas vezes de forma furtiva à análise, norteia a construção da história da música. A seguir, farei comentários sobre estas duas obras e aspectos contextuais, destacando a influência wagneriana em Debussy. A homologia estrutural é, então, apresentada, através de exemplos musicais e diagramas, seguindo-se os comentários finais.

O que mais há que se falar sobre *Tristan* e o *Prélude*? De fato, estas duas obras, separadamente, são tratadas em uma vasta literatura, ambas tendo sido já extensamente analisadas e comentadas. A ópera *Tristan und Isolde* estreou em 1865, em Munique, sob a regência de Hans von Bülow, amigo e admirador de Wagner, que já havia estreado o prelúdio, em Praga, em 1859. A repercussão foi grande, houve muito debate no meio musical alemão, acalorado pela idéia wagneriana de "música do futuro"[10]. A linguagem de Tristão trazia mudanças importantes no vocabulário harmônico do século XIX tais como, por exemplo, a mistura modal, a precedência do aspecto linear na condução harmônica dada pelo cromatismo, a erosão da função dominante através da adição de resoluções alternativas, o acorde V^7 como consonância local temporária, a exposição indireta de elementos temáticos e motívicos, entre outras[11]. Cabe lembrar que Wagner inspirou-se em Liszt e, certamente, em Beethoven, como se deduz da análise da sonata para piano Op. 31 Nr. 3 a partir do compasso 35, trecho que envolve o acorde Tristão *avant la lettre* em uma textura e posições específicas, como repetição oitavada.

Ex. 3: o acorde "tristão" em Beethoven. Exemplo extraído de MENEZES, 2002, p. 82

Vemos neste exemplo o trecho dos cc. 35 a 41 da sonata. MENEZES (*op.cit.*) observa que o acorde tristão aqui se transforma aqui diminuto. De fato, trata-se de um trecho modulante que vai de I (Mib maior), tonalidade principal, para V (Sib maior, c.46), no qual Beethoven emprega o acorde "tristão" como *vii* sensível de tonalidades intermediárias por ele tonicizadas. Fica claro que há uma apojatura aqui, na voz

[3] Defendida por SESSIONS (1985). Aceita por SALZER, que apresenta o acorde como exemplo de sexta francesa (1962, p. 176).
[4] MENEZES (2002, p. 80).
[5] SCHOENBERG (2006, pp. 100-101).
[6] PISTON (1994, pp. 363-4) apresenta o acorde como meio-diminuto oriundo de *ii*^{7} do modo menor, porém que pode ser reinterpretado como acorde de sexta francesa. Ver mais sobre este debate em NATTIEZ (1984).
[7] SCHOENBERG (1999, p. 367).
[8] DUDEQUE (1997).
[9] COOK & EVERIST (2001, p. xvii)
[10] Sobre a repercussão de Tristão, ver BAILEY (1985, pp. 12-35). Wagner escreveu o artigo *Zukunftsmusik* em 1860.
[11] Ver o estudo analítico de BAILEY sobre os rascunhos e versões preliminares de Tristão (1985, pp. 113-146).

do contralto (Mib – Ré no primeiro exemplo), e, portanto, Beethoven ainda não fez uso do potencial múltiplo da sonoridade "tristão", o que, a meu ver, somente ocorrerá em Wagner. Mas uma homologia estrutural aqui chama a atenção: como no trecho inicial do prelúdio do Tristão, a estrutura (aqui, 2 compassos, lá, de 3) é transposta (aqui, um tom acima, lá, uma terça menor acima), sendo seguida de repetição oitava acima (lá, na terceira repetição, cc. 10-13). Enfim, este pequeno trecho de Beethoven iluminou a criatividade de Wagner e, de uma forma sutil, continua presente no Tristão. A sonoridade "tristão" nasce, assim, da musicalidade germânica do século XIX, irmanada na direção da dissolução da funcionalidade harmônica tonal, que ali se acentua.

A música de Wagner, parte fundamental deste movimento, era muito apreciada em Paris pelos artistas e intelectuais. Após o fracasso da montagem de *Tannhäuser* nesta cidade, em 1861, Baudelaire escreveu uma inspirada carta a Wagner, dizendo-lhe que, com sua música, "*on se sent tout de suite enlevé et subjugué*", e que "*ces profondes harmonies me paraissaient ressembler à ces excitants qui accélerent lê pouls de l'imagination*"[12]. Estas palavras do grande poeta revelam efeitos da música wagneriana nos artistas parisienses dos anos 60. Em 1885, o poeta Mallarmé, amigo de Debussy, escreveu um ensaio intitulado *Richard Wagner, rêverie d'un poete français* na *Revue Wagnérienne*, mostrando o alcance da estética wagneriana na linguagem poética simbolista[13]. Até a virada do século, artistas parisienses desenvolveram importantes movimentos, como a pintura impressionista e a poesia simbolista, em reação às sólidas convenções realistas do início do século XIX e em direção a uma nova arte e a um novo século. A música francesa, entretanto, não acompanhava este passo, mantendo-se "elevada e subjugada" pela musicalidade wagneriana, predominando tipos formais e uma estética germânica.

A primeira apresentação do prelúdio de Tristão e Isolda (versão concerto) em Paris, em 1860, teve boa repercussão do público, apesar de algumas críticas negativas, especialmente de Berlioz[14]. A primeira apresentação da ópera completa ocorreu apenas em 1899, regida pelo famoso maestro Charles Lamoureux, amante e divulgador da obra wagneriana. A crítica musical da virada do século tomou esta apresentação como um marco da evolução da arte musical[15].

Neste ambiente, a formação da *Société Nationale de Musique*, em 1871, foi um esforço de construir um "renascimento" musical baseado na herança do passado musical francês, onde a extensão do cromatismo e a intensificação expressiva tipicamente germânicas dessem lugar a uma musicalidade de temperamento mais francês[16]. Debussy desponta neste momento e lidera este esforço já em suas primeiras obras. Em 1889, fez duas peregrinações a Bayreuth, onde ouviu Tristão. Profundamente influenciado pela música de Wagner[17], tinha para com ele, entretanto, sentimentos ambíguos, pois ao mesmo tempo em admirava sua música, após a referida viagem procurou deliberadamente afastar-se desta influência, que julgava nociva para o desenvolvimento de sua própria linguagem[18]. Este desejo revela a profunda importância do pensamento musical wagneriano para Debussy, pelo menos em suas primeiras grandes obras, isto não apenas no sentido harmônico, mas também no naturalismo relacionado à expressividade lingüística e no fluxo dramático das emoções[19].

Mas Debussy não era somente um compositor "intuitivo", um improvisador, pintor de imagens musicais: era igualmente o construtor de estruturas que, sabia, eram inovadoras. Debussy era minucioso quanto às proporções, chegando a utilizar a seção áurea, séries matemáticas e padrões geométricos na construção da estrutura de diversas de suas obras[20]. Na própria estrutura musical do *Prélude* pode estar ancorada, como uma resposta formal no nível do timbre, a estrutura poética do poema *L'Après-midi d'um faune*, de Mallarmé[21]. Nesta direção, entendo que, para além das paródias evidentes[22], faz parte da linguagem

---

[12] "Sente-se de imediato elevado e subjugado"; "estas harmonias profundas me parecem se assemelhar aos estimulantes que aceleram o pulso da imaginação". BAUDELAIRE (1977, pp. 51-52)

[13] AUSTIN (1970, p. 3).

[14] BAILEY (1985) pp. 28.32.

[15] Cf. GILMAN (1907). Sobre o wagnerismo na vida musical parisiense do século XIX, ver ainda GUINCHARD (1963).

[16] (MORGAN, 1991, pp. 40-41)

[17] Esta influência, especialmente no *Pelléas*, é fartamente comentada pelo crítico norte-americano Lawrence Gilman (GILMAN, 1907). Para este autor, em canções da década de 90, como *Harmonie du Soir* e *La Mort dês Amants*, é clara a influência de Tristão. Veja-se também os *Cinq Poèmes de Baudelaire*. De fato, a música wagneriana parece irmanada e perfeitamente adequada ao espírito do simbolismo poético, alcançando as profundezas da alma e o abismo das emoções.

[18] Debussy afirmou a Ernest Hébert, em 1887, que o primeiro ato de Tristão era definitivamente a coisa mais bonita que conhecia em termos de profundidade emocional (KELLY, 2003, p. 32).

[19] *Op.Cit.*, p. 43. Estou me referindo aqui ao wagnerismo no Debussy da primeira fase, antes daquilo que seu amigo, o crítico Loius Laloy, chamou de sua *nouvelle manière*, que se deu a partir de *La Mer*, quando Debussy se voltou para as sonoridades orientais e ibéricas (BROWN, 2003). Para HOLLOWAY, no entanto, o wagnerismo de Debussy é muito mais profundo, e encontra sua mais forte expressão em *Jeux*.

[20] HOWAT (1983).

[21] Cf. CODE (2001).

[22] Como na peça VI da Children's Córner Suite, *Golliwogg's cake walk*, onde, a partir do c. 61, o primeiro motivo do Tristão e Isolda aparece várias vezes sob uma roupagem totalmente diferente. Note-se que o acorde "tristão" não é utilizado, em seu lugar aparecendo uma inversão de Ré bemol dominante com quarta e nona, na primeira vez, e na

de Debussy a utilização, de forma sutil, de referências e homologias estruturais em diversos níveis estruturais e semânticos. É neste sentido que a homologia que comentarei adiante pode ser pertinente. Apesar do fato que, antes do *Prélude*, o acorde "tristão" já havia sido largamente utilizado por Debussy na sua ópera Pélleas et Mélisande[23], a configuração estrutural que mostrarei não havia aparecido antes em sua música. Nestes primeiros compassos, dois prelúdios se tocam, abrindo um novo tempo.

Homologia

A homologia estrutural[24] é a seguinte: nos primeiros compassos de *Tristan*, uma linha de violoncelo iniciada por salto ascendente de sexta menor que, descendo cromaticamente, conduz ao acorde Tristão, apresentado pelas madeiras, sendo este conduzido por cromatismo a um acorde de dominante, Mi com 7ª, seguido de pausa.

segunda um Sol bemol maior com sexta adicionada, como tônica. É bem clara a ironia deste Tristão e Isolda em ragtime, que parece não conseguir mais que uma simples cadência V-I.

[23] Ver SMITH (1989), que trata este acorde como meio-diminuto e afirma que a linguagem meio-diminuta debussyana é um meio de expressar o *páthos* de profunda tristeza (:99-101). Para outras homologias entre *Prélude* e Tristão, ver também ABBATE (1981).

[24] Entendo por homologia estrutural uma semelhança não-superficial de estrutura entre obras musicais, abrangendo aspectos como padrão harmônico, instrumentação, textura, ritmo, segmentação formal, etc.

Ex. 4- início do Prelúdio de Tristão e Isolda[25]

Esta idéia se repete três vezes. Após a longa pausa de sete tempos, a configuração se repete com salto de sexta maior e acorde "tristão" nas madeiras transposto uma terça menor acima, levando à dominante Sol com 7ª. Nova pausa de quatro tempos, e mais uma vez a configuração se apresenta: salto de sexta maior nos violoncelos, cromatismo, acorde "tristão", cromatismo, dominante (Si com 7ª). Segue-se duas vezes as notas Mi# e Fá#, na terceira vez soando sobre o acorde de Mi com 7ª , que resolve em um grande Fá maior. Vejamos o esquema abaixo. Aí está a configuração essencial destes primeiros 17 compassos do Tristão.

[25] Partitura de bolso, edição Philharmonia/Universal Ed., Viena.

Ex. 5

Já o *Prélude* se abre com uma linha melódica em arabesco, um solo de flauta, que conduz a um acorde no c.3, nas madeiras, trompas e harpa, que tem as características de acorde "tristão" (um Dó# menor com sexta adicionada, ou Lá# meio-diminuto na primeira inversão). Segue a este acorde um acorde de dominante (Sib com 7ª), após o qual há uma pausa. A seqüência harmônica tristão-dominante é repetida, seguindo-se uma repetição apenas do Sib.

Ex. 6-início do *Prélude à l'après-midi d'um faune*[26]

É importante lembrar que a repetição imediata de uma estrutura, ou duplicação[27], é um elemento extremamente de seu importante no estilo de Debussy. Há duas duplicações aqui: uma da própria estrutura tristão-dominante (c.4-5 e 7-8), e outra que duplica apenas a dominante (8-9). Note-se que nesta segunda duplicação, a primeira trompa toca a nota mi, correspondente ao quarto grau elevado de Sib (última nota dos c. 8 e 9).

Assim, há no *Prélude* a mesma estrutura (acorde "tristão" - dominante com 4ª aumentada resolvendo na 5ª) que se encontra no Tristão. A homologia completa, portanto, envolve todos estes aspectos.

[26] Partitura em AUSTIN (1970).
[27] Ver RUWET (1972).

Ex. 7-Homologia completa: exemplo reduzidos e comparados

Gostaria de mostrar uma outra homologia estrutural que se pode observar: o uso específico do acorde "tristão" nos 3 últimos compassos do *Prélude* e no final de Tristão, na seção chamada de *Liebestod*, nos últimos 5 compassos da ópera.

Neste final da ópera Tristão, com o mais elevado grau de expressividade, surge o motivo cromático ascendente da abertura, o *leitmotiv* do amor-desejo (5c. antes do fim). O oboé e o corne inglês dobram o motivo, as cordas, em trêmolo, e os trombones, tocam o acorde "tristão": uma segunda inversão do quarto grau com sétima e fundamental aumentada de Si maior (Si, Fá, Ré# e Sol#, configurando a sonoridade de Fá meio-diminuto) levando à subdominante Mi menor, seguida de primeira inversão do segundo grau (outra configuração "tristão"), e chegando à grande tônica final, Si maior.

No final do *Prélude*, no c. 4 antes do fim, trompas e primeiros violinos apresentam o tema cromático descendente e ascendente, início do arabesco de flauta que abre a obra. Note-se a interessante harmonização em blocos tríades maiores e menores. O que segue, no c. 3 antes do fim, é um acorde

"tristão" sobre o quarto grau aumentado de Mi maior (Lá#, Mi, Sol# e Dó#, configurando a sonoridade de Lá# meio-diminuto) levando a um Mi maior, estrutura que é duplicada no c. 2 antes do fim, terminando finalmente em Mi maior.

$\text{IV}^7 \rightarrow \text{I} \rightarrow \text{IV}^7 \rightarrow \text{I}$

Ambos os movimentos finais destas obras, assim, passam por suas sonoridades iniciais, o cromatismo e o acorde "tristão", agora sobre o quarto grau aumentado, levando à tônica maior conclusiva. A homologia estrutural se manifesta nas duas pontas, o acorde "tristão", principal protagonista, abre e fecha as obras que fecham o passado e abrem o futuro.

O tempo é o que está em questão, já que ambas a obras têm a ver com a longa duração e apontam para o passado mítico. *Tristan* está ancorado na mitologia celta (BAILEY, 1985), no arcaico sabor expressionista da correlação entre morte e amor. O *Prélude*, que nasce a partir de um quadro de Bucher que, visto pelo poeta Mallarmé, o inspira a escrever um poema sobre o fauno apaixonado, evocando o amor e o sofrimento na mitologia da Grécia clássica, base da composição de Debussy (AUSTIN, 1991). A

partir deste passado longínquo e originário, musicado com cromatismo e constantes modulações no Tristão, e com arabescos e flutuações distantes da funcionalidade harmônica no *Prélude*, somos levados a pensar que ambas estas obras, calcadas no passado profundo do Ocidente, abrem-se para o futuro, preludiando o tempo do pós-tonal.

Desta forma, as aberturas destas duas obras capitais apresentam uma homologia que leva a compreender a abertura do *Prélude* como uma espécie de sutil comentário ao *Tristan*, uma transformação poética de uma poderosa idéia wagneriana, logo nos primeiros momentos de uma obra de Debussy que vai brilhar na história como uma obra revolucionária, libertada das amarras do século XIX, portal do moderno.

Comentários finais

Com exemplos musicais, procurarei mostrar esta homologia nas dimensões da harmonia e da textura, concordando com BERRY sobre a importância da última na compreensão analítica das estruturas musicais (1987). O acorde "tristão" é mais que um simples acorde na ópera: é ele mesmo um motivo, talvez o *leitmotiv* mais importante em todo o drama, desde sua abertura até seu fechamento[28]. O Tristão no fauno é igualmente fundamental e, para além do *Prélude*, é constitutivo do próprio estilo de Debussy.

O tristão é hoje ainda uma sonoridade originária do espírito do final do século XIX e início do XX, brotando do processo de dissolução da harmonia em rumo ao pós-tonal. Neste período, cuja vertente vienense podemos chamar de "noite transfigurada do tonalismo", várias obras de Schoenberg e Berg empregam a linguagem tristão, repletas de dissonâncias emancipadas (DUDEQUE, 2007), acordes quartais e de tons inteiros ainda com funcionalidade harmônica (ALMADA, 2007).

O acorde Tristão, entendido de forma flexível, como sonoridade, é igualmente um dos marcos estruturais deste período, parte da "nave harmônica" que se desprendeu da gravitação tonal (CORREA, 2006, p. 21), sendo amplamente utilizado por Debussy e outros compositores da virada do século e posteriormente, como p. ex., Berg, na *Lyrische Suite* (WHITALL, 1999, pp. 188-9).

A sonoridade Tristão se propaga ao longo de diversos repertórios musicais do século XX, incluindo a música brasileira[29]. Torna-se, assim, uma espécie de tópica, figura retórica musical convencional de uma época (AGAWU, 1991; PIEDADE, 2006), carregando consigo marcas deste período rico e incerto. O Tristão no fauno, ecoando por todo o século XX, ainda hoje nos desafia a perceber de que mito profundo se origina.

Referências Bibliográficas

ABBATE, Carolyn. 1981. "Tristan in the Composition of Pelleas," *19th Century Music* vol. 5 no. 2, pp. 117-141.

ALMADA, Carlos de L. "Emprego de elementos de origem não-tonal com finalidades funcionais na primeira Sinfonia de Câmara, Op. 9, de Arnold Schoenberg". *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM*. São Paulo: UNESP, 2007.

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press, 1991.

AUSTIN, William W. *Debussy - Prelude to "The Afternoon of a Faun". Norton Critical Scores*. New York: W. W. Norton, 1970.

BAILEY, Robert (ed.). *Wagner - Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde. Norton Critical Scores*. New York: W. W. Norton, 1985.

BAUDELAIRE, Charles. "Lettre à Richard Wagner". In Yves Hucher, *La Musique*. Paris: Librairie Larousse, 1977, p. 50-53.

BERRY, Wallace. *Structural Functions in Music*. New York: Dover Publications, 1987.

BROWN. Matthew. *Debussy's 'Iberia' - Studies in Musical Genesis and Structure*. New York: Oxford University Press, 2003.

CODE, David J. Hearing Debussy Reading Mallarmé: Musica après Wagner in the Prélude à l'après-midi d'un faune. *Journal of the American Musicological Society*, 2001, vol.54, no.3, pp. 493-554.

COOK, Nicholas & Everist, Mark. "Preface" In Nicholas Cook & Mark Everist (eds.) *Rethinking Music*. Oxford: Oxford University Press, 2001, p. *iii-xii*.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações Harmônicas Pós-tonais*. São Paulo: Unesp, 2006.

DUDEQUE, Norton. "Schoenberg e a Função Tonal". *Revista Eletrônica de Musicologia*. Vol. 2.1, DeArtes/UFPR, Outubro, 1997.

[28] Como argumenta KURTH (1985, pp. 195-196).
[29] Ver o uso do acorde Tristão por Villa-Lobos em SALLES (2004).

DUDEQUE, Norton. Schoenberg: "Emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em Frieden auf der Erde". *Debates*, 9, PPGM/CLA/UNIRIO, agosto, 2007, pp. 7-34.

GILMAN, Lawrence. *Debussy's Pelléas et Mélisande: a guide to the opera with musical examples from the score*. New York: Schirmer, 1907. Disponível on-line em http://www.gutenberg.org.

GUIGUE, Didier. "Uma demonstração da reflexão debussysta sobre o pós-tonalismo". *Revista Eletrônica de Musicologia*, 4, DeArtes/UFPR, junho de 1999.

GUICHARD, Léon, *La musique et les Lettres au temps du Wagnérisme*. Paris: PUF, 1963.

HOLLOWAY, Robin. *Debussy and Wagner*. London: Eulenburg Books, 1979.

HOWAT, Roy. *Debussy in Proportion: A Musical Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 1983.

KURTH, Ernst. "The Tristan Prelude", In Robert Bailey (ed.). *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. Norton Critical Scores. New York: W. W. W. Norton, 1985, pp. 186-204.

KELLY, Barbara. "Debussy Parisian Afilliations", In Simon Trezise (ed.) *The Cambridge Companion to Debussy*. Cambridge: Cambridge University Press, 2003, pp. 25-42.

LESTER, Joel. *Analytical Approaches to 20th Century Music*. New York: W.W. Norton & Co., 1989.

LORENZ, Alfred. "The Prelude", In Robert Bailey (ed.) *Prelude and Transfiguration from Tristan and Isolde*. Norton Critical Scores. New York: W. W. Norton, 1985, pp. 204-223.

MENEZES, Flo. *Apoteose de Schoenberg*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MENEZES, Flo. *Música Maximalista: ensaios sobre a música radical e especulativa*. São Paulo: Editora da Unesp, 2006.

MORGAN, Robert P. *Twentieth-Century Music: a history of musical style in modern Europe and America*. New York and London: W. W. Norton, 1991.

NATTIEZ, Jean Jacques. "Harmonia". *Encicliopédia Einaudi*, Vol. 3. Lisboa: Imprensa Nacional, 1984.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. "Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical". *Revista Eletrônica de Musicologia*, Vol. XI, 2007.

PISTON, Walter. *Harmony*. London: Victor Golancz, 1994.

RUWET, Nicolas. "Notes sur la duplication dans l'Ouvre de Claude Debussy" In (do autor) *Language, Musique*, Poésie. Paris: Éditions du Seuil, 1972, pp. 70-99.

SALLES, Paulo de Tarso. "O Acorde Tristão em Villa-Lobos". *Anais do VI Fórum do CLM*. São Paulo: ECA/USP, 2004.

SALZER, Felix. *Structural Hearing*. New York: Dover, 1962.

SCHOENBERG, Arnold. *Harmonia*. São Paulo: EDUSP, 1999.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. São Paulo: Via Lettera, 2006.

SMITH, Richard Langham. Motives and Symbols. In Roger Nichols & Richard Langham Smith *Debussy Pelléas et Mélisande*. Cambridge: Cambridge University Press, 1989, pp. 78-106.

WHITTAL, Arnold. *Musical Composition in the Twentieth Century*. London: Oxford University Press, 1999.

Acácio Tadeu de Camargo Piedade possui graduação em Música (Composição) pela Universidade Estadual de Campinas (1985), mestrado e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997 e 2004). Professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, é coordenador dos grupos de pesquisa MUSICS/UDESC e MUSA/UFSC. Ministra disciplinas, pesquisa e orienta nas áreas de musicologia-etnomusicologia, teoria-análise e composição.

O serialismo em Guerra-Peixe: duas peças para piano

Adriano Braz Gado

Resumo: Este trabalho propõe uma análise no domínio da música serial de duas peças para piano de César Guerra-Peixe: Música nº1 para Piano (1945) e Peça Pr'a Dois Minutos (1947). Investigou-se o uso de segmentos da série e formações de motivos. O estudo justifica-se por proporcionar o entendimento de peças serias e de doze sons de autores brasileiros. Como resultado, verificou-se a utilização serial de maneira não ortodoxa. Assim, o uso dos motivos leva em conta segmentos da série e segmentos não seriais.

Palavras-chave: Guerra-Peixe; serialismo; técnica de doze sons; música brasileira para piano

Abstract: This work aims to present an analysis in serial music in two piano pieces by César Guerra-Peixe: Música nº1 para Piano (1945) and Peça Pr'a Dois Minutos (1947). The use of serial tone row and generation of motives were investigated. The study is justified for providing the understanding of serial and of twelve-tone pieces of Brazilian composers. As a result, it was verified the serial use but not in an orthodox way. That is, the use of motives takes serial segments and non-serial segments into consideration.

Keywords: Guerra-Peixe; serialism; twelve-tone technique; Brazilian piano music

Introdução

A técnica de doze sons foi adotada, no início do século XX, como uma tentativa de se obter um novo material sonoro, sendo amplamente aceita e reinterpretada por compositores das mais diversas nacionalidades. No Brasil, o uso da técnica de doze sons está intimamente ligada aos compositores que integraram o Movimento Música Viva1 e sua utilização conduziu a resultados distintos.

César Guerra-Peixe (1914-1993) conheceu Koellreutter em 1944, e passou a ter aulas particulares de composição. Estudou, entre outras matérias, a técnica de doze sons. Em 1945, já havia mergulhado nos princípios da técnica de doze sons, e então passou a integrar o Movimento Música Viva, tornando um de seus membros mais expressivos. A partir de 1948 diminuiu significativamente sua produção na técnica e, em abril de 1949, produziu sua última obra serial.

Considerando-se as peculiaridades que a técnica de doze sons pode apresentar de acordo com estilos individuais, a realização da pesquisa2 teve a preocupação em responder a seguinte questão: "Quais e de que forma ocorrem os procedimentos seriais empregados nas peças selecionadas?" Para tanto, partiu-se da investigação do uso de motivos e sua relação com a série. As peças selecionadas para este artigo são:

Música nº1 (1945)

Lento;3

Peça p'ra dois minutos (1947)

Allegro.4

---

[1] H. J. Koellreutter (1915-2005) chega ao Brasil em 1937. No ano seguinte, com a colaboração de alguns jovens compositores brasileiros, ele inicia uma intensa atividade musical-pedagógica na intenção de propagar a música daquele momento. Em 1939, com a colaboração de músicos, intérpretes, professores e compositores, Koellreutter funda o Movimento Música Viva, que se compromete com a pesquisa e a crítica, buscando uma base de renovação da música brasileira nos aspectos da criação, ensino e divulgação. Deu-se por meio de concertos, programas radiofônicos e publicações (KATER, 2001, pp. 49-50).

[2] O presente artigo traz o resumo de um capítulo de minha dissertação de mestrado defendida em 2005 (UNICAMP) intitulada Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe.

[3] A Música nº1 para Piano foi composta em 30/05/1945. Foi dedicada ao compositor e musicólogo argentino Juan Carlos Paz. Possui dois movimentos – Lento e Allegro giusto. Para o presente estudo de análise considerou-se o movimento Lento.

[4] A Peça pr'a Dois Minutos foi composta em 02/03/1947. Foi composta a pedido de Vasco Mariz para uma gravação patrocinada pelo Ministério das Relações Exteriores.

Música nº1, para piano (Lento)

Segundo o próprio Guerra-Peixe, "É a obra mais rigorosa na técnica dos doze-sons"5. Em textura predominantemente polifônica, este movimento utiliza uma série onde os doze sons são mantidos em contínua circulação. No decorrer do movimento há o uso exclusivo da Forma Original da série (O-0), não havendo nenhuma transposição ou utilização das formas Retrógrado (R), Inverso (I) e Inverso do Retrógrado (IR). A peça inaugura a experiência com série simétrica (Fig. 1) nas obras do compositor. Ele próprio observou o aspecto simétrico ao escolher a série:

> a simetria assinala dois aspectos: o que, até o sexto som, parte do intervalo de sexta para o de quinta, deste para o de quarta, de terça e de segunda; e o que, a partir do sétimo som (mi bemol), reproduz por movimento contrário o trecho anterior [i. e. o que era ascendente se torna descendente, e vice-versa].[6]

Figura 1 – Série – Guerra-Peixe, Música nº1 (I)

A forma é constituída de variações do segmento inicial. Os segmentos são responsáveis pela unidade da peça. Ao mesmo tempo que se modificam, mantém proximidade com o segmento inicial. Portanto, o segmento 1 (c. 1-3) forma uma idéia que serve de base para os outros segmentos. Guerra-Peixe comenta que "os fragmentos melódicos [segmentos] são um constante vai-e-vem de linhas em oposição, linhas ascendentes e logo descendentes, o que seria um modo de tratar a forma".7

Adiante, verificaremos os processos nos quais os demais segmentos são formados a partir do primeiro. Utilizamos a ferramenta de variação de motivos.8 No segmento inicial (Fig. 2) estabeleceu-se os motivos a, b, c, d como forma de assegurar unidade. As variações dos motivos levam em consideração: 1) aspectos da rítmica (redução e ampliação); 2) aspectos do contorno (ascendente e descendente); 3) aspectos de alturas (formação de diversos conjuntos).

O segmento 1 é dividido em três partes, cada qual representada pela expansão rítmica em seu término. A primeira parte compreende os motivos a e c (compassos 1-2); a segunda, os motivos d e b (c. 2-3); a terceira, o motivo c1 (c. 3). A segunda parte (d e b) possui maior densidade na textura em comparação às outras. Observe-se que o segmento atinge um ponto culminante, representado pelo motivo b (no Sol b) e termina em região grave, representado pelo motivo c1, veja-se a Fig. 2.

c. 1-3

Figura 2 – Segmento 1 – Guerra-Peixe, Música nº1 (I)

No motivo *a* o contorno assume um movimento ascendente com tessitura ampla. É caracterizado pelo valor longo da última nota. O motivo *b* se caracteriza por possuir movimentos intervalares ascendentes e descendentes. O motivo *c*, de apenas dois sons se caracteriza pelo valor longo de sua última nota. O

---

[5] GUERRA-PEIXE, s. d. In: LIMA, 2002, p. 174.
[6] GUERRA-PEIXE, 1971, p. 11.
[7] Idem, Ibidem.
[8] Para não ocorrer monotonia, o motivo é variado, alterando-se a sua forma básica. Alterações ocorrem levando em conta elementos rítmicos, intervalares, harmônicos e de contorno. Schoenberg afirma que "a variação exigirá a mudança de alguns fatores menos importantes e a conservação de outros mais importantes". As repetições do motivo podem ser literais ou modificadas. (SCHOENBERG, 1970, p. 9)

motivo *d* se caracteriza pela textura densa e sucessão de acordes em movimento ascendente, encerrando-se em bloco vertical de duas coleções de tricordes com duração longa.

No *segmento 2* ocorre maior densidade na textura e na atividade rítmica. O direcionamento para a região aguda, representado pelo motivo *a1*, é compensado pela direção descendente, representada pelo motivo *a2*. O mesmo acontece em relação às motivos *d2* e *c2*. O desfecho se dá no registro grave, representado pelo motivo c, como mostra a Fig. 3:

c. 4 - 5

Figura 3 – Segmento 2 – Guerra-Peixe, Música nº1 (I)

Ao todo, ocorre sete segmentos em variação, soma-se, portanto, oito segmentos. A Tab. 1 resume as características de cada segmento e sua localização.

Segmento	Compasso	Característica Geral da Textura
1	1-3	Material inicial. Motivos: *a, b, c, d, c1*
2	4-5	Densidade de textura e atividade rítmica. Motivos: *a1, a2,c2,d1,d2*
3	6-8	Tessitura ampla. Motivos: *a3, a4,c3, c4, d3*
4	9-11	Simultaneidade de idéias distintas. Motivos: *b1, d4, c5*
5	12-14	Tessitura ampla. Motivos: *a5, b2, c6, c7*
6	14-16	Rítmica de Síncopa e Contratempo. Motivos: *d5, b3, b4*
7	17-22	Predominância de elementos verticalizados. Motivos: *b5, b6, d6*
8	22-28	Mais amplo de todos, diversidade de idéias. Motivos: *a6, a7, a8, b7, c8, c9, c10*

Tabela 1 – Localização e Característica Geral dos Segmentos – Guerra-Peixe, Música nº1 (I)

Vimos que a partir da identificação dos motivos e dos contornos foi possível identificar os segmentos em variação. Veremos agora como ocorre a ordenação dos elementos da série nos segmentos.

Os doze sons, exclusivamente na série *Original*, são mantidos em contínua circulação. Guerra-Peixe utiliza o recurso de rotação da série. Ou seja, o ordenamento dos elementos da série são mantidos, mas nem sempre inicia na sua primeira altura. Ao examinar os segmentos num sentido horizontal, ou seja, através da linha superior e inferior, separadamente, observa-se que o ordenamento da série é mantido, conforme visto na Fig. 4. Na linha superior a série segue sua disposição natural, isto é, o primeiro hexacorde precede o segundo hexacorde (as ordens numéricas 11 e 12 estão dispostas na linha do baixo). Já na linha inferior, ocorre a rotação da série na ordem numérica 7, ou seja, o segundo hexacorde precede o primeiro hexacorde.

Figura 4 – Segmento 1 (Ordenamento da Série) – Guerra-Peixe, Música nº1 (I)

A alteração no ordenamento da série ocorre quando a série não é apresentada com menos de doze sons (neste caso, há a omissão de alturas da série). Ou quando os seus elementos estão interpolados (geralmente duas ou três alturas), deixando a série semi-ordenada.

Ao examinar os demais segmentos, tendo como critério a distribuição da série em linhas separadas (na linha superior ou na linha inferior), veremos o ordenamento da série é preservado, salvo as exceções de

omissão de elementos (*segmentos 2,3,5,8)* e nos casos em que há a *interpolação* de elementos (*segmentos 2,4,7,8)*. A Tab. 2 resume o aparecimento do material da série nos oito segmentos da peça.

Síntese

- A composição apresenta direcionamentos verticais e horizontais gerados pela série.
- A série é simétrica, sendo a primeira peça na qual o compositor utilizou este tipo de série.
- Ocorre a distribuição da série através de hexacordes.
- Ocorre rotação da série.
- No decorrer de toda a peça os elementos da série se encontram exclusivamente na forma O-0, sendo esta a base das relações estruturais.
- Há a utilização de quatro motivos: *a, b, c, d*. Cada qual com uma propriedade específica.
- As variações dos motivos utilizam os procedimentos de variações quanto à rítmica, contorno e alturas.
- A estrutura da peça está relacionada ao *segmento 1*. Sendo a base para a ocorrência de outras sete variações.
- Movimentos em direção aos registros agudos, compensados com direcionamentos para o registro grave.
- Inícios e desfechos representados pelos motivos *a* e *c*, respectivamente.

- Os segmentos que têm por base a ordenação da série *Original* (sem transposição) estão representados nas seguintes da seguinte maneira: 1) Série ordenada contendo número de doze sons; 2) Série parcialmente ordenada, utilizando o recurso de permutação e omissão de elementos.

Segmento	Comp.	Ordem Numérica[9] e Resultados
Segmento 1	*1-3*	Linha superior [1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12] Linha Inferior [1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12]
Segmento 2	*4-5*	Linha superior [1,2,3,4,(),6,7,(),9,10,11,12] Omissão Linha Inferior [1,2,3,4,5,6,{9,7,8},10,{12,11} Permutação
Segmento 3	*6-8*	Linha superior [4,5,6,7,8,9,10,11,12,1,2,3] Linha Inferior [7,8,9,10,11,12, 1,2,(),4,5,6] Omissão
Segmento 4	*9* *10-11*	[10,11,12,1,2,3,4,5,6,{8,7},9] Permutação [1,2,3,4,5,6,7]
Segmento 5	*12* *12-13*	Linha inferior [9,10,11,12,1,(),3,4,5(),7,8] Omissão Linha Superior [1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12]
Segmento 6	*14* *14-16*	Linha inferior [1,2,3,4,(),6,7,8,(),9,10,11,12] Linha superior [1,(),3,4,5,6,7,8,9,10,11,12]
Segmento 7	*17* *18* *19-21*	[1,2,3,4,5{7,6}] Permutação Linha Superior [4,5,6,7,8,9] [1,2,3,4,5,6,7,8,9,10,11,12]
Segmento 8	*22-23* *23-25* *24-25*	Linha Superior [{8,6,7},9,(),11,12,1,2,3,4,5] Linha Inferior [7,8,9{11,10},12,1,2,(),4,5] Permutação, Omissão Linha Superior [4,5,6,7,8,9,10,11]

Tabela 2 – Ordenamento dos Segmentos – Guerra-Peixe, Música nº1 (I)

* * *

Peça p'ra Dois Minutos, para piano

Utiliza uma série de dez sons. A série empregada é de 10 sons, conforme mostra a Fig. 5. Ela é utilizada com a possibilidade de gerar motivos. Seu uso é exclusivo na forma Original contendo algumas transposições.

Figura 5 – Série de 10 sons – Guerra-Peixe, Peça p'ra dois Minutos (I)

Guerra-Peixe expõe a série, dividindo-a em duas células, "Na peça Pra dois Minutos, para piano [...] o ponto de partida é a construção de células melódicas." [10]:

[9] Como só foi utilizada a forma Original, sem transposição, achamos econômico colocar somente a ordem numérica da série. Vide Fig. 1 para visualizar as notas da série.
[10] Idem, p.13.

Figura 6 – Divisão da série em duas células – Guerra-Peixe, Peça p'ra Dois Minutos (I)

Portanto, considerou-se sendo *motivo a* (formado por seis sons), e *motivo b* (formado por quatro sons). Eles aparecem sob ritmos homogêneos em que a série aparece recorrente em dobramento de oitava, embora ocorram momentos de textura contrapontística em estilo imitativo. A partir da junção de tais motivos é que a peça foi estruturada. Em um documento traçando a sua evolução estética, o próprio Guerra-Peixe estabeleceu motivos gerados pela série[11].

No entanto, a peça não é serial por completa. Na maioria dos casos, as combinações dos motivos formam segmentos seriais, em outros casos, formam segmentos *não-seriais*.

No *segmento serial* os motivos *a* e *b* ocorrem lado a lado formando a série de dez sons. A Fig. 7 mostra o segmento na forma da série O-5[12], de acordo com a Matriz[13].

c. 6-7

Figura 7 – Motivos *a, b (Segmento Serial)* – Guerra-Peixe, Peça p'ra Dois Minutos.

A série aparece completa, na mesma textura (motivo *a,b* lado a lado), nas transposições O2, O4, O5, O-11 e principalmente O-10, que ocorre um número maior de vezes.

No *segmento* não-serial, os motivos *a* e *b* possuem formas das séries distintas entre si. Observem-se que no c. 10 os motivos *a* e *b* ocorrem lado a lado, no entanto o motivo *a* está na forma O5, enquanto que o motivo *b* está na forma O-0. Conforme é visto na Fig. 8:

c. 10-12

Figura 8 – Motivos *a, b* com formas das série distintas – Guerra-Peixe, Peça p'ra dois Minutos.

Outras ocorrências de segmentos não ordenados são caracterizadas por combinações de motivos independentes onde não há a intenção de formar os dez sons da série. Observem-se na Fig 9 três diferentes ocorrências da motivo a: na forma da série O-0, O4 e na variação a' (O11)14, conforme a Fig. 9:

---

[11] Confira-se Apêndice 1.
[12] Forma Original na quinta transposição.
[13] Confira-se a Matriz - Apêndice 2.
[14] No motivo a' (O11) ocorre a alteração da primeira nota do ordenamento da série na forma O11. O motivo a (O11) forma as nota conforme seu aparecimento na matriz: Mib, Sol#, Fá, Lá, Dó, Lá#; o motivo a' (O11) forma as notas: Réb, Sol#, Fá, Lá, Dó, Lá#.

c. 1-4

Figura 9 –Motivos independentes – Guerra-Peixe, Peça p'ra dois Minutos.

Síntese

Utilização de uma série de dez sons.

O segmento da série aparece representado sob dois motivos:

1) de seis sons (motivo *a);*

2) de quatro sons (motivo *b)*.

A textura é caracterizada por ritmo homogêneo e constante.

As junções de motivos formam segmentos. Estes podem ser *seriais* e *não-seriais.*

O *segmento serial* ocorre combinando-se, lado a lado, os motivos *a* e *b*.

O *segmento não-serial* é apresentado sob duas maneiras diferentes:

1) segmentos constituídos por motivos ordenados *a* e *b*, porém cada uma possuindo forma da série distinta da outra.

2) segmentos formados por motivos (ordenados ou não ordenados) independentes, envolvendo diferentes números de alturas.

* * *

Conclui-se que Guerra-Peixe utilizou um tratamento individual do serialismo para cada uma das peças, demonstrando originalidade em lidar com o material. De fato, assim como outros compositores do *Música Viva,* Guerra-Peixe seguiu os princípios do *Movimento* no sentido de buscar "*uma base de renovação da música brasileira nos aspectos da criação [...]"*[15] O serialismo ortodoxo da técnica de doze sons foi substituído por outros "serialismos" de novas faces, na tentativa de atingir um certo "tempero nacional". Na *Música nº1* Guerra utilizou livremente as variações sobre o segmento inicial com a mesma série de doze sons (sem suas inversões, transposições ou retrogradações). Na *peça pr'a dois minutos,* ele utilizou o serialismo de dez sons combinando os mesmo motivos rítmicos (sincopados) a texturas seriais e não-seriais.

Referências Bibliográficas

EIMERT, Herbert. ¿Qué es la música dodecafónica? Tradução de Juan Pedro Franze y Francisco I. Parreño. Argentina: Editorial Nueva Vision, 1959.

GADO, Adriano Braz. Um estudo da técnica de doze sons em obras selecionadas: Hans Joachim Koellreutter e César Guerra-Peixe. Dissertação de mestrado (UNICAMP). 2005.

GUERRA-PEIXE, César. Documentação que resume as atividades artísticas de Guerra-Peixe até 1971. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 1971.

_____. Oitenta exemplos extraídos das minhas obras, demonstrando a evolução estética até abril de 1947. Rio de Janeiro, 1947, (Manuscrito). In: LIMA, Cecília Nazaré de. A fase dodecafônica de Guerra Peixe : à luz das impressões do Compositor. Campinas: UNICAMP. Dissertação (Mestrado). 2002.

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

LIMA, Cecília Nazaré de. A fase dodecafônica de Guerra Peixe : à luz das impressões do Compositor. Campinas: UNICAMP. Dissertação (Mestrado). 2002.

[15] KATER, 2001, p. 5.

SCHOENBERG, Arnold. Fundamentals of Musical Composition. Gerald Strang and Leonard Stein (ed.). London: Faber & Faber, 1970.

Apêndice 1

Motivos gerados pela série, segundo Guerra-Peixe

Os exemplos 51 a 57 referem-se ao documento "Oitenta exemplos extraídos de minhas obras, demonstrando a evolução estética"[16] escrito pelo próprio Guerra-Peixe. Evidencia os motivos gerados pela série. Conforme mostra a Tab. 3:

Tabela 3 – Motivos mostrados por Guerra-Peixe em seu documento

[16] GUERRA-PEIXE, César. Oitenta exemplos extraídos de minhas obras, demonstrando a evolução estética – até abril de 1947. In LIMA, Cecília Nazaré de: A fase dodecafônica de Guerra Peixe: à luz das impressões do Compositor. Unicamp, 2002. Dissertação (Mestrado). Pp. 206-207.

Apêndice 2

Matriz da série de dez sons: Peça pr'a Dois Minutos

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10
O-0	E	A	F#	A#	C#	B	G	D	F	Eb
O-7	B	E	C#	F	G#	F#	D	A	C	A#
O-10	D	G	E	G#	B	A	F	C	Eb	C#
O-6	A#	Eb	C	E	G	F	C#	G#	B	A
O-3	G	C	A	C#	E	D	A#	F	G#	F#
O-5	A	D	B	Eb	F#	E	C	G	A#	G#
O-9	C#	F#	Eb	G	A#	G#	E	B	D	C
O-2	F#	B	G#	C	Eb	C#	A	E	G	F
O-11	Eb	G#	F	A	C	A#	F#	C#	E	D
O-1	F	A#	G	B	D	C	G#	Eb	F#	E
O-4	G#	C#	A#	D	F	Eb	B	F#	A	G
O-8	C	F	D	F#	A	G	Eb	A#	C#	B

Adriano Braz Gado *(adriano.gado@uol.com.br) é pianista e mestre em análise musical pela UNICAMP. Tem se dedicado à pesquisa e performance da música do séc. XX. Atualmente é professor de Harmonia e de Análise Musical do curso de graduação do Conservatório Dramático e Musical de São Paulo.*

Corais na Scabi (1945-1965)

Álvaro Carlini (UFPR)

Resumo: O artigo apresenta resultados de pesquisas relacionadas especificamente às atividades corais a capella desenvolvidas e/ou patrocinadas pela Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (SCABI), desde a sua criação, em Curitiba, Paraná, em 1944 até meados década de 1960, período em que a entidade realizou cerca de 30 apresentações com grupos vocais nacionais e internacionais. Dos conjuntos nacionais, investigou-se, em particular, da Associação Orfeônica de Curitiba, cuja regência coube ao maestro Luiz Eulógio Zilli (1907-1990); dos conjuntos internacionais pesquisou-se a vinda de Os meninos cantores de Viena (Die Wiener Saengerknaben), em 1949 e 1961.

Palavras-chave: Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (SCABI); coral a capella; atividades musicais no Estado do Paraná do século XX.

Abstract: The article presents results of a research specifically related to the choral activities a capella developed and/or sponsored by the Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (SCABI), in Curitiba, Parana, Brazil. The research covers SCABI activities since its creation, in 1944 until mid 1960s. During this period SCABI featured about 30 presentations with national and international vocal groups. Among the national sets, the research focused particularly on the Associação Orfeônica de Curitiba, under regency of the conductor Luiz Eulógio Zilli (1907-1990); among the international sets the studies concentrated on the visits of the Viena Boys Singers (Die Wiener Saengerknaben), in 1949 and 1961

Keywords: Socidade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (SCABI); choral a capella; musical activities in the State of the Paraná of century XX.

A *SCABI* e suas primeiras iniciativas corais em 1945

A *Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê*, a *SCABI*, criada em Curitiba, Estado do Paraná, em meados da década de 1940, manteve-se atuante até 1976, encerrando oficialmente suas atividades em 09 de abril daquele ano[1]. Durante 32 anos a entidade promoveu na capital paranaense 31 temporadas artísticas, totalizando 487 concertos e recitais; desses eventos, cerca de 30 apresentações foram realizadas, entre 1945-1965, com corais *a capella*, tanto brasileiros quanto estrangeiros [2].

Dos conjuntos corais nacionais, aqueles que mais se destacaram logo no primeiro ano de atividades da *SCABI*, em 1945, foram os criados por incentivo e atuação direta do maestro Ernani Braga (1888-1948)[3]. Tais corais foram instituídos como resultado direto de curso de *Especialização e Formação de Professores* realizados pela *SCABI* naquele ano. Assim, de acordo com o *I Relatório de atividades da SCABI*, publicado em 1946 no jornal *Gazeta do Povo*, de Curitiba, redigido por Fernando Corrêa de Azevedo (1913-1975)[4], presidente da entidade,

> (...) A Sociedade [de Cultura Artística Brasílio Itiberê] manteve em 1945 dois cursos de cultura musical. O primeiro foi o *Curso de Regência de Coros e Professores de Canto Orfeônico*. Para a manutenção desse curso a Sociedade contratou o maestro Ernani Braga, que

---

[1] - Cópia autenticada da Ata da 32ª Assembléia Geral da Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê, [de encerramento jurídico da] SCABI, realizada a 19 de fevereiro de 1976 - Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, 00625, DOCX, não patrimoniado, 13 fevereiro 2003.

[2] - A necessidade de estabelecer para a redação do presente artigo o período de 1945-1965, 20 anos de atividades da *SCABI* relacionadas ao canto coletivo especificamente *a capella*, deveu-se sobretudo à divisão desses estudos que considerou a criação da ***Sociedade Pró-Música de Curitiba***, em 1963, como uma nova etapa da música coral no Paraná. Através das diversas edições dos *Cursos de Verão de Curitiba*, entre 1965-1977, idealizados pelo maestro paulista Roberto Schnorrenberg, desenvolveu-se na cidade extensa atividade coral. Esse assunto será objeto de estudo em etapa posterior dessa pesquisa. **VIDE**: a) TEIXEIRA, Selma Suely - *Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná*, **Boletim Informativo Casa Romário Martins 18** (86), jan.1991. 63p. b) MILLARCH, Aramis - *Amélia, mulher otimista, quer salvar a Pró Música*, O Estado do Paraná, 15 de maio de 1987 IN **Tablóide Digital**, http://www.millarch.org, Data de Acesso: setembro de 2007.

[3] - **Ernani [Costa] Braga** (1888, Rio de Janeiro [RJ]; 1948, São Paulo [SP]). Pianista, regente, folclorista, professor e compositor.

[4] - **Fernando Correa de Azevedo** (1913-1976, Rio de Janeiro [RJ]). Como professor atuou em diversos colégios, institutos, faculdades e na Universidade Federal do Paraná. Liderou a criação de duas importantes instituições educativo-culturais de Curitiba: a *SCABI* (1944) e a *EMBAP* (1948), Escola de Música e Belas Artes do Paraná, que esteve sob a sua direção até 1965. **VIDE** MILLARCH, Aramis - *Sobre o fandango paranaense* [pesquisa de Fernando Corrêa de Azevedo], O Estado do Paraná, 26 de setembro de 1978 IN **Tablóide Digital**, http://www.millarch.org, Data de Acesso: setembro de 2007.

> passou quatro meses em Curitiba trabalhando em música coral. O curso funcionou regularmente com quatro encontros semanais, obedecendo ao programa previamente estipulado. Contou com 61 alunos matriculados, inclusive professoras de música dos grupos escolares do Estado, obrigadas por portaria do sr. Diretor Geral de Educação à freqüência desse curso. Todas as aulas foram mimeografadas e distribuídas gratuitamente entre os alunos e demais pessoas interessadas. (...) Dos 43 alunos que se apresentaram a exame, foram aprovados 33 e reprovados 10. Aos alunos aprovados foi entregue diploma, devidamente assinado pelo Diretor Geral de Educação. O trabalho de Ernani Braga em Curitiba foi o mais fecundo, fazendo juz perfeitamente aos sacrifícios desta Sociedade para mantê-lo em Curitiba por tão dilatado lapso de tempo. Além do curso acima citado, formou Ernani Braga cinco grupos corais, uma grande concentração orfeônica e deu oito concertos. (...) [5]

A *SCABI* fundou, em 1945, cinco grandes agremiações vocais constituídas por universitários, estudantes normalistas e crianças de cursos primários, todas sob a regência de Ernani Braga, a saber: o *Orfeão da Escola de Professores* (320 vozes), o *Orfeão Universitário* (100 vozes), o *Orfeão do Colégio N. S. de Lourdes* (35 vozes), o *Grande Coral Misto* e o *Orfeão das Escolas Primárias* (3.000 vozes)[6]. Foram organizados com esses grupos seis concertos corais, sendo dois deles de caráter oficial. Nota-se desde já que esta preocupação específica da *SCABI* na formação de grandes grupos corais está relacionada à política cultural do Estado Novo de Getúlio Vargas (1937-1945), seguindo o modelo apresentado pelo compositor Heitor Villa-Lobos (1887-1959) e implementado através das atividades da *SEMA* (Superintendência de Educação Musical e Artística). Assim, essas recém-criadas agremiações vocais da *SCABI*, acrescidas de outras entidades corais já atuantes em Curitiba, participaram da concentração orfeônica, patrocinada e organizada pela *SCABI* em conjunto com a Secretaria de Educação do Estado do Paraná, realizada no dia 07 de setembro de 1945, integrando as comemorações do dia da independência do Brasil:

> (...) Concentração orfeônica - A 07 de setembro, comemorando o Dia da Pátria, a Sociedade [de Cultura Artística Brasílio Itiberê] realizou no *Estádio Belfort Duarte* uma grande concentração orfeônica, da qual participaram cerca de 3.000 crianças dos nossos grupos escolares. Essa festa, que integrou o programa de comemorações oficiais do Governo do Estado, foi realizada graças ao auxílio que lhe prestou a Diretoria Geral de Educação. A organização e regência estiveram a cargo do mestro Ernani Braga. (...) [7]

Tal aspecto relaciona as atividades iniciais desenvolvidas pela *SCABI* com aquelas patrocinadas durante o Estado Novo Getulista, seguindo o modelo das grandes concentrações corais, e foi indicado em trabalhos como os de SAMPAIO (1989), os de FERNANDES (2000) e os de PROSSER (2004) [8]. Ressalta-se aqui, no entanto, que a *SCABI* iniciou suas atividades em outubro de 1944, já em franco de processo de finalização da II Guerra Mundial (1938-1945), o que determinou, em fins da década de 1940, a falência dos modelos grandiloqüentes, característicos dos anos 1930 e do Estado Novo Getulista. Constatou-se assim que, não obstante as primeiras iniciativas da entidade em promover grandes espetáculos cívicos em concentrações de massa, as atividades corais da *SCABI* nos anos subseqüentes pautaram-se quase que exclusivamente no apoio às associações de canto pré-existentes de Curitiba, como ocorreu com a *Associação Orfeônica de Curitiba*, criada em 1952, e em apresentações de grupos estrangeiros especialmente contratados para *performances* no Paraná, como aconteceu com os *Meninos Cantores de Viena*, Áustria, que, em duas oportunidades, vieram à capital e, também, em Ponta Grossa, município paranaense.

Conjuntos corais nacionais na SCABI: a Associação Orfeônica de Curitiba, de 1953

Após as primeiras iniciativas corais ainda no ano de sua criação, em 1945, os conjuntos vocais anteriormente mencionados, surgidos ao final de curso de especialização patrocinado pela entidade e sob a responsabilidade do maestro Ernani Braga, não tiveram continuidade, e a *SCABI* somente voltou a concentrar seus esforços nesse sentido em 1952, um ano antes do *Centenário de Emancipação Política do Estado do Paraná*. Desta vez, para participar das festividades relacionadas à efeméride em questão, a *SCABI* optou em apoiar, incentivar e incrementar organismo coral pré-existente, ao invés de a própria entidade instituir e manter seu coral. A escolha recaiu sobre o *Coral Pio X*, vinculado à *Catedral Metropolitana de Curitiba*, regido pelo maestro Luiz Eulógio Zilli (1907-1990) [9].

---

[5] - AZEVEDO, Fernando Corrêa IN [Primeiro] *Relatório da Sociedade de Cultura Brasílio Itiberê*, **Gazeta do Povo**, Curitiba (PR), 04 agosto 1946. [HSCABI-I40]

[6] - AZEVEDO, Fernando Corrêa - op.cit.1946. [HSCABI-I40]

[7] - AZEVEDO, Fernando Corrêa - op.cit.1946. [HSCABI-I40]

[8] - a) SAMPAIO, Marisa Ferraro - Memória-Paraná (XXXIX): Sociedade de Cultura Brasílio Itiberê IN **Jornal do Comércio**, Curitiba (PR), 10 julho 1989; b) FERNANDES, Ivan Aguilar - Apontamentos sobre a Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (SCABI), **Anais da III Jornada de iniciação à pesquisa científica em arte**, Curitiba, 01-09 de junho de 1998; Curitiba: ArtEMBAP, 2000. pp.13-25; c) PROSSER, Elisabeth Seraphim - Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba (1853-1953). Curitiba [PR]: Imprensa Oficial, 2004.

[9] - Luiz Eulógio Zilli (1907, Morretes [PR]; 1990, Curitiba, [PR]). Regente, professor e compositor paranaense.

O *Coral Pio X*, da *Escola de Cantores São Pio X*, de Curitiba, foi criado em 1936 e desde a sua fundação regido por Luiz Eulógio Zilli. Como característica particular, este coral era constituído somente por elementos masculinos. Assim, para que a participação do grupo nos eventos relacionados ao *Centenário de Emancipação Política do Paraná* fosse adequada à grandeza dos eventos planejados, houve antes a necessidade de reestruturação completa do grupo, tanto em seus integrantes quanto em sua concepção, que deixou de ser exclusivamente masculino para ser coral misto. O novo organismo coral, que agora incluía elementos femininos oriundos da *Escola de Música e Belas Artes do Paraná* [10] e de outros grupos de Curitiba, foi denominado ***Associação Orfeônica de Curitiba***, e contava com 46 integrantes no coro e mais orquestra constituída por 14 músicos instrumentistas (violinistas, violoncelistas, contrabaixistas, flautista, oboísta, clarinetista, trompetista e trombonista):

> A Associação Orfeônica de Curitiba originou-se de uma reunião particular, realizada a um ano aproximadamente, na qual se achavam presentes o Governador do Estado [Bento Munhoz da Rocha Neto] e outras autoridades, que tiveram ocasião de assistir a uma exibição do conjunto coral masculino dirigido por Luiz Eulógio Zilli. O Governador sugeriu então ao regente desse conjunto que o ampliasse, intercalando elementos femininos, afim de que, por ocasião dos festejos do Centenário do Paraná, pudesse ser apresentado como *coro oficial* das festividades e estar à altura das exigências da culta platéia curitibana. A idéia foi aceita unanimemente com grande entusiasmo. Iniciaram-se imediatamente os preparativos para a incorporação dos mais destacados elementos dos nossos meios artísticos, conseguindo-se logo de início o apoio incondicional de valiosos elementos femininos, entre os quais se destacam membros de vários coros desta capital, alunos da Escola de Música e Belas Artes do Paraná, afora algumas senhoras de longa experiência coral. A parte masculina, que vem desde 1936 mantendo seus ensaios semanais, tem desenvolvido suas atividades em centenas de funções artísticas e religiosas, quer nesta capital, quer em cidades do interior do Estado, e ultimamente, em Santa Catarina, onde foi alvo dos mais calorosos aplausos. A Associação Orfeônica de Curitiba está com seus estatutos registados e foi inscrita na Comissão de Festejos do Centenário do Paraná como coro oficial, destinado a abrilhantar as festividades deste ano do Centenário. Constituem o conjunto 56 figuras, inclusive a orquestra. [11]

Sociedade de CULTURA ARTÍSTICA Brasílio Itiberê
(SCABI)
IX.ª Temporada
205.º Concêrto
Concêrto Coral,
com acompanhamento de orquestra,
pela
Associação Orfeônica de Curitiba,
sob a regência do maestro
Luiz Eulógio Zilli
Salão do Clube Concórdia
Curitiba, 21 de maio de 1953, ás 21 horas

fác-simile de programa do 205º concerto da SCABI, IX Temporada,Concerto coral sob a regência de Luiz Eulógio Zilli, Salão do Clube Concórdia, Curitiba, 21 de maio de 1953, às 21 horas

Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, 492FOLR

---

[10] - Sobre a *EMBAP* **VIDE** PROSSER, Elisabeth Seraphim - *Sociedade, Arte, Educação: a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1948)* - Dissertação - Mestrado em Educação, PUC-PR, 2001]

[11] - Programa do 205º Concerto, IX Temporada da SCABI, [Concerto coral com acompanhamento de orquestra pela Associação Orfeônica de Curitiba sob a regência do maestro Luiz Eulógio Zilli, Salão do Clube Concórdia, Curitiba, 21 de maio de 1953, às 21h]. **Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, 492 FOLR**.

Em 1953, a *Associação Orfeônica de Curitiba*, sob a regência de Luiz Eulógio Zilli, em conjunto com a *SCABI*, apresentou-se em quatro oportunidades. Além de concerto relacionado aos festejos da emancipação política do Estado, destacaram-se participações do grupo homenageando outros eventos significativos ocorridos em Curitiba naquele ano, como o *II Congresso Brasileiro de Folclore* [12], o *II Congresso Brasileiro de Filosofia* [13] e o *I Congresso Brasileiro e Jornada Latino-Americana de Psicologia* [14]. O repertório coral apresentado nessas ocasiões incluiu tanto obras de compositores estrangeiros, como W.A.Mozart (*Ave Verum*), G.P.Palestrina (*Adoramus te*), J.Brahms (*Canção da mariposa-valsa*), quanto obras e arranjos de autores brasileiros, como Heitor Villa-Lobos, com músicas extraídas da coleção do *Guia Prático* (*Bambala-lão*, *cai-cai-balão*, *Escravos de Jó*, *Terezinha de Jesus*, etc.), obras de Benedito Dutra (*Trovas*, *Foi o vento... foi a vida*, *Riacho*) e, especialmente, composições do paranaense Bento Mossurunga [15] (*Luar da Mata*, *Marcha do Centenário do Paraná*, *Nosso Brasil*, *Hino do Paraná*, entre outras).

Além desses recitais da *Associação Orfeônica de Curitiba*, realizados e co-patrocinados pela *SCABI* especialmente naquele ano de 1953, mencionam-se aqui algumas outras apresentações de grupos corais *a capella* nacionais que foram também apoiados ou contratados para espetáculos realizados na cidade de Curitiba e, alguns, na de Ponta Grossa, até meados de 1960 [16]:

> 178º Concerto da *SCABI* - VII Temporada, 15 e 18 de novembro de 1951: **Associação de Canto Coral do Rio de Janeiro** (42 figuras), sob a regência de Cleoffe Person de Mattos e de Dinah Buccos Alves.
>
> 232º Concerto da *SCABI* - X Temporada, 18 de novembro de 1954: **SURMA**, conjunto coral e coreográfico ucraniano do Paraná, sob a regência de Lubo Maciuk.
>
> 262º Concerto da *SCABI* - XIII Temporada, 19 de agosto de 1957: **Coro Evangélico de Curitiba** (35 figuras), sob a regência de Esther Graf, série 'Artistas paranaenses'. Programa: Festival Bach-Mozart. [17]
>
> 295º Concerto da *SCABI* - XV Temporada, 03 de julho de 1959: **Coral Pio XI**, conjunto vocal brasileiro (28 figuras), sob a regência de Oswaldo Antônio Urban. Acompanhamento de conjunto de cordas.
>
> 347º Concerto da *SCABI* - XIX Temporada, 12 de julho de 1963: **Coral Universitário da UEE de Minas Gerais**, sob a regência de Carlos Alberto Pinto Fonseca.
>
> 352º Concerto da *SCABI* - XIX Temporada, 27 de setembro de 1963: **Cantoria Ars Sacra**, conjunto vocal brasileiro, sob a regência de David Machado.
>
> 367º Concerto da *SCABI* - XX Temporada, 21 de outubro de 1964: **Madrigal**, conjunto vocal paranaense (Ponta Grossa), sob a regência de Gabriel de Paula Machado. Concerto comemorativo do 20º aniversário da *SCABI*.

Merece destaque o concerto do *Cantoria Ars Sacra*, de David Machado, coral de São Paulo formado em abril de 1960, que, de acordo com o programa daquela apresentação ocorrida em 1963, já havia realizado

> (...) concertos pelo interior do Estado de São Paulo, nos teatros, rádios e canais de televisão da capital do Estado. Dentre suas atividades principais, destaca-se sua participação no *Festival 1960*, no *Teatro Maria Della Costa* e a realização de um festival em 1961 no *Auditório da Liga das Senhoras Católicas*. Recebeu da *Associação Paulista de Críticos Teatrais*, em 1961, a distinção de *Melhor Conjunto Vocal do Ano*. [18]

---

[12] - Programa do 210º concerto, IX Temporada da SCABI, [Concerto coral de música folclórica brasileira pela Associação Orfeônica de Curitiba sob a regência de Luiz Eulógio Zilli em homenagem ao II Congresso Brasileiro de Folclore, Salão do Clube Concórdia, 27 de agosto de 1953, às 21h]. **Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, 497FOLR**.

[13] - Programa do 213º concerto, IX Temporada da SCABI, [Concerto coral pela Associação Orfeônica de Curitiba sob a regência de Luiz Eulógio Zilli em homenagem ao II Congresso Brasileiro de Filosofia, Salão do Clube Concórdia, 23 de setembro de 1953, às 21 horas]. **Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, 500FOLR**

[14] - Programa do 215º concerto, IX Temporada da SCABI, [Concerto coral pela Associação Orfeônica de Curitiba sob a regência de Luiz Eulógio Zilli em homenagem ao I Congresso e Jornada Latino-Americana de Psicologia, Salão do Clube Concórdia, 06 de dezembro de 1953, às 21 horas]. **Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, 503FOLR**.

[15] - **Bento** [João de Albuquerque] **Mossurunga** (1879, Castro [PR]; 1970, Curitiba [PR]). Compositor, regente, violinista, pianista e professor

[16] - Esta listagem, relacionada aos corais brasileiros que se apresentaram pela *SCABI* entre 1945-1965, foi elaborada a partir do trabalho de SAMPAIO, Marisa Ferraro - **Reminiscências musicais de Charlotte Frank**, Curitiba (PR): Lítero Técnica, 1984. 228p.il.

[17] - Reapresentação pela *SCABI* (Ponta Grossa), Concerto 87, IX Temporada, 01 novembro 1957.

[18] - Programa do 352º concerto da Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê (SCABI), XIX Temporada,Cantoria Ars Sacra sob a regência de David Machado, Auditório da Universdidade do Paraná, Curitiba, 27 de setembro de 1963, às 21 horas, Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, **674FOLR**.

SCABI

XIX°. Temporada 352°. Concêrto

CANTORIA ARS SACRA

sob a regência do maestro

DAVID MACHADO

Auditório da Universidade do Paraná

Curitiba, 27 de setembro de 1963,
às 21 horas.

fác-simile de programa do 352º concerto da SCABI, XIX Temporada,Cantoria Ars Sacra sob a regência de David Machado, Auditório da Universdidade do Paraná, Curitiba, 27 de setembro de 1963, às 21 horas

Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, 674FOLR

Naquela ocasião, o repertório apresentado pelo grupo paulista incluiu, na primeira parte do programa, peças de compositores europeus dos séculos XVI-XVII, como Jan Pieterszoon Sweelinck, Orlando de Lassus, William Byrd, Claudio Monteverdi, John Dowland, Clement Janequin; na segunda parte, obras de Claude Debussy, Maurice Ravel e Darius Milhaud, compositores franceses dos séculos XIX-XX, com ampla repercussão em território brasileiro; e, finalmente, no terceiro segmento do programa, canções populares de Portugal, dos Estados Unidos da América do Norte e do Brasil, arranjadas para coral *a capella* por Jacques Chailley, Heitor Villa-Lobos, Damiano Cozzela e pelo próprio David Machado, regente do grupo. [19]

Conjuntos corais internacionais na *SCABI*: os *Meninos cantores de Viena*, em 1949 e 1963

Além dos conjuntos corais de formação nacional, a *SCABI* também patrocinou a vinda para Curitiba e Ponta Grossa, entre os anos de 1950-1965, de vários grupos vocais estrangeiros. Dessas apresentações, mencionam-se aqui as seguintes:

> 142º Concerto da *SCABI* - VI Temporada, 09 maio 1950: **Coro Trapp** [20], conjunto vocal austríaco, sob a direção de Franz Wasner.
>
> 168º Concerto da *SCABI* - VII Temporada, 12 abril 1951: **Coro dos cossacos de Don**, conjunto vocal russo, sob a regência de Serge Jaroff
>
> 211º Concerto da *SCABI* - IX Temporada, 04 setembro 1953: **The Jubilee Singers**, coral negro norte-americano [quarteto vocal masculino com acompanhamento de piano], sob a direção de James A. Myers.
>
> 228º Concerto da *SCABI* - X Temporada, 12 agosto 1954: **Coral de Câmara de Pamplona**, sob a regência de Luís Marondo
>
> 239º Concerto da *SCABI* - XI Temporada, 22 agosto 1955: **La Faluche**, coral misto de estudantes da Universidade Católica de Paris, sob a regência de Jacques Grimbert.

---

[19] - Sobre o maestro **David Machado** (1938, Cabo Verde MG; 1995, Rio de Janeiro [RJ]), consta do programa da referida apresentação de setembro de 1963: (...) *Iniciou seus estudos de regência nos Seminários de Música da Pró-Arte, com Roberto Schnorrenberg; estudando também aí piano com Hans Graf, e, Harmonia e Contraponto com Damiano Cozzella. Mais tarde continuou os estudos de regência com Diogo Pacheco. Freqüentou cursos de férias em Teresópolis e na Bahia. Em 1962, seguiu para Alemanha com bolsa de estudo do Governo Alemão, por indicação da Pró-Arte. Naquele país, estudou (...) na Academia Estadual de Música de Freiburg. Ainda na Europa, freqüentou o curso de férias na Academia Chigiana, em Siena, na classe do maestro Sergiú Celibidache.*

[20] - Sobre o *Coro Trapp* **VIDE** MILLARCH, Aramis - *Na Broadway e cinema, o som da música dos Trapp*, O Estado do Paraná, 09 de maio de 1991 IN **Tablóide Digital**, http://www.millarch.org, Data de Acesso: setembro de 2007.

> 254º Concerto da *SCABI* - XII Temporada, 22 novembro 1956: **Coro de Câmara de Sodré** (13 figuras), sob a regência de Nilda Müller. [21]
>
> 264º Concerto da *SCABI* - XIII Temporada, 20 setembro 1957: **The Columbus BoyChoir**, meninos cantores norte-americanos, sob a regência de Donald T. Bryant. [22]
>
> 277º Concerto da *SCABI* - XIV Temporada, 14 agosto 1958: **Quarteto Vocal Gomes Carrillo**, conjunto vocal de câmara argentino.
>
> 281º Concerto da *SCABI* - XIV Temporada, 03 outubro 1958: **Conjunto vocal Roger Blanchard**, sob a regência de Roger Blanchard.
>
> 321º Concerto da *SCABI* - XVII Temporada, 10 setembro 1961: **Os Meninos Cantores de Viena**, conjunto vocal austríaco, sob a regência de Helmuth Freschauer.
>
> 403º Concerto da *SCABI* - XXIV Temporada, 01 julho 1968: **Capella Monacensis**, conjunto de Munique, sob a direção de Kurt Weinhoeppel. (Quarteto vocal SATB com instrumentos antigos)
>
> 431º Concerto da *SCABI* - XIII Temporada, 13 outubro 1970: **The Alfred Deller Trio**, conjunto vocal de câmera inglês, sob a direção de Alfred Deller. [23]

Desses grupos corais, destaca-se a vinda dos *Meninos Cantores de Viena*, 321º concerto promovido pela *SCABI*, em setembro de 1961. Esta foi, porém, a segunda visita do grupo austríaco a Curitiba. A primeira aconteceu em 1949, no 125º concerto da *SCABI* em sua V temporada de eventos artísticos e culturais na capital paranaense, quando o coral vienense apresentou-se, também pela primeira vez, no Brasil. Naquela oportunidade, os jornais curitibanos deram ampla divulgação ao concerto, acentuando o privilégio de receber aquele conjunto vocal na cidade e de assistir ao *Bastien und Bastienne*, *singspiel* em um ato, de W.A.Mozart, composto especialmente para os *Meninos Cantores de Viena*, no século XVIII:

> Curitiba assistirá dentro de poucos dias ao maior acontecimento artístico do Brasil no ano de 1949: os *Meninos Cantores de Viena*. A *Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê*, no afã de apresentar ao público curitibano o que de melhor aparece na temporada artística do Rio de Janeiro e de São Paulo, contratou para um único espetáculo em Curitiba os célebres *Meninos Cantores de Viena* (*Die Wiener Saengerknaben*), que neste ano, pela primeira vez, visitam o Brasil e a América do Sul [24]. A vinda dos *Meninos Cantores de Viena* é considerada por toda a imprensa do Rio de Janeiro e de Buenos Aires como o maior acontecimento artístico na América do Sul na temporada de 1949. Os *Meninos Cantores de Viena* são o mais famoso coro do mundo, contando com uma tradição de perto de 500 anos. São ao todo 22 meninos, de 10 a 13 anos de idade, que vieram da Áustria ao Brasil, acompanhados pelo seu diretor musical, por um padre e uma enfermeira. Esse coral celebérrimo, o mais conhecido da Europa e do mundo, vai mostrar-nos todo o esplendor da arte católica [sic]. No mesmo programa teremos música sacra, clássica, romântica, folclórica e valsas vienenses. Pela primeira vez em Curitiba assistiremos a uma ópera [sic] de Mozart, *Bastien und Bastienne*, que será cantada pelos *Meninos Cantores de Viena*. O seu vestuário é todo a caráter, conforme o estilo da peça. Os próprios meninos, vestidos de menina, à dama antiga, executam os papéis femininos da ópera. Essa ópera foi escrita por Mozart especialmente para os *Meninos Cantores de Viena*. A vinda à nossa Capital desse conjunto excepcional é um ato de arrojo da *SCABI*, que firmou com os *Meninos Cantores de Viena* o maior e mais alto contrato financeiro já firmado desde a sua fundação. (...) [25]

Esta apresentação dos *Meninos Cantores de Viena* em 1949 causou grande impacto e repercussão na sociedade curitibana, em parte, devido à transmissão, ao vivo, direto dos salões do *Clube Concórdia*, realizada pela *Rádio Guairacá*, em procedimento ainda pouco freqüente naquele período. Desconte-se no trecho abaixo mencionado, extraído de matéria de *O Dia*, de 23 de junho, o uso de linguagem algo exagerada da reportagem daquele órgão da imprensa de Curitiba:

---

[21] - Reapresentação pela *SCABI* (Ponta Grossa), Concerto 79, VIII Temporada, 23 novembro 1956.

[22] - Reapresentação pela *SCABI* (Ponta Grossa), Concerto 86, IX Temporada, 21 setembro 1957.

[23] - Esta outra listagem, relacionada aos corais estrangeiros que se apresentaram pela *SCABI*, foi também elaborada a partir do trabalho de SAMPAIO, Marisa Ferraro - **Reminiscências musicais de Charlotte Frank**, Curitiba (PR): Lítero Técnica, 1984. 228p.il.

24 - Em 1936, os *Meninos Cantores de Viena* realizaram turnê por países da América Latina, entre eles, Argentina e Chile, mas não vieram ao Brasil. **cf.** texto interno de apresentação do programa do 321º concerto da SCABI, XIX Temporada, *Meninos Cantores de Viena* sob a regência de Helmuth Froschauer, 10 de setembro de 1961

[25] - Excepcional acontecimento artístico - apresentar-se-ão em nossa capital os Meninos Cantores de Viena, Gazeta do Povo, Curitiba (PR), 07 de junho de 1949 (HSCABI-II72]. Mais informações sobre esta apresentação de Os Meninos Cantores de Viena **VIDE** O Dia, Curitiba (PR), 07 junho 1949 [HSCABI-II73]; Gazeta do Povo, Curitiba (PR), 14 junho 1949 [HSCABI-II75A/B]; O Dia, Curitiba (PR), 19 junho 1949 [HSCABI-II77]; Gazeta do Povo, Curitiba (PR), 21 junho 1949 [HSCABI-II78]; O Dia, Curitiba (PR), 21 junho 1949 [HSCABI-II79]; O Dia, Curitiba (PR), 22 junho 1949 [HSCABI-II80]; Gazeta do Povo, Curitiba (PR), 22 junho 1949 [HSCABI-II81]; O Dia, Curitiba (PR), 22 junho 1949 [HSCABI-II82]; O Dia, Curitiba (PR), 23 junho 1949 [HSCABI-II84B]; Gazeta do Povo, Curitiba (PR), 24 junho 1949 [HSCABI-II85]; Gazeta do Povo', Curitiba (PR), 24 junho 1949 [HSCABI-II87A]

> Uma multidão incalculável lotou literalmente todas as dependências do *Clube Concórdia*, para ouvir as mais famosas composições de Offenbach, Mozart, Lortzing, Schubert, Brahms e uma série de músicas sacras nas vozes do renomado coro orfeônico conhecido em todo o mundo. Está de parabéns a *SCABI* em proporcionar à população curitibana um espetáculo tão sublime. Por outro lado, não poderíamos deixar de registrar essa nota, sem citar aqui a atuação brilhante e impecável da *Rádio Guairacá*, que transmitiu diretamente do Clube [Concórdia] da rua Presidente Carlos Cavalcanti, todo o festival, cujo o início deu-se às 21 horas e que se prolongou até às 23, num delírio emocionante de toda a cidade curitibana. A *Rádio Guairacá* foi a emissora escolhida para a irradiação exclusiva desse notável e marcante acontecimento artístico, não só pela sua penetração e potência, como também pela preferência sólida que desfruta entre os rádio-ouvintes de todo o Sul do País." [26]

SCABI

XVII.ª Temporada — 321.º Concêrto

MENINOS CANTORES DE VIENA

sob a regência de Helmuth Froschauer

Auditório do Colégio Estadual do Paraná

Domingo, 10 de setembro de 1961, às 21 horas.

ARTIGOS FINOS PARA HOMENS

TELEFONE, 4-1496 — Casa Londres — Rua 15 n.º 289 — CURITIBA — TELEFONE, 4-1496

A CASA DAS GRAVATAS BONITAS

UMA TRADIÇÃO NA ELEGÂNCIA MASCULINA

647 FOLR

fác-simile de programa do 321º concerto da SCABI, XIX Temporada, Meninos Cantores de Viena sob a regência de Helmuth Froschauer, Auditório do Colégio Estadual do Paraná, Domingo, 10 de setembro de 1961, às 21 horas

Acervo da Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba, 647FOLR

Como pôde ser observado, o repertório apresentado pelos *Meninos Cantores de Viena* em Curitiba, em 1949, incluiu obras de Jacques Offenbach, de Franz Schubert, Johannes Brahms, Albert Lortzing (1801-1851) e de W.A.Mozart, com destaque para o seu *singspiel Bastien und Bastienne*. Já na visita que o grupo fez em 1961, então regido por Helmuth Froschauer (1933) [27], os *Meninos Cantores de Viena* apresentaram peças de Jacobus Gallus (1550-1591), de Michael Haydn (1737-1806), de Johann Stephani (1560-1616), de John Dowland, de Zoltan Kodaly, de Felix Mendelssohn, de W.A.Mozart e de Johann Strauss, com destaque para a encenação de *O doente imaginário*, "ópera cômica tirada da comédia de Molière, adaptada e encenada por Ilka Peter e arranjo musical de Helmuth Froschauer" [28]. No entanto, sobre esta apresentação de 1961 dos *Meninos Cantores de Viena* em Curitiba, além do programa do concerto, não foi localizado nenhum outro documento entre aqueles preservados na *Casa da Memória* da *Fundação Cultural de Curitiba*, o que inviabilizou a análise do impacto e da repercussão do evento na sociedade da época.

---

[26] - Absoluto êxito a apresentação dos Menonos Cantores de Viena - A sociedade curitibana vibrou de entusiasmo ontem à noite no Clube Concórdia - A transmissão perfeita do espetáculo pela onda da Rádio Guairacá, O Dia, Curitiba (PR), 23 de junho de 1949 [HSCABI-II84B]

[27] - **VIDE**: http://de.wikipedia.org/wiki/Helmuth_Froschauer, data de acesso: setembro de 2007.

[28] - Cf. texto de apresentação do programa 321º concerto da SCABI, XIX Temporada, *Meninos Cantores de Viena* sob a regência de Helmuth Froschauer, Auditório do Colégio Estadual do Paraná, 10 de setembro de 1961.

Conclusão

O estudo das atividades corais *a capella* desenvolvidas e/ou patrocinadas pela **Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê**, a *SCABI*, entre 1945-1965, pôde revelar, entre outras considerações ainda em processo de definição e de melhor contextualização histórica, aspectos importantes para a melhor compreensão da sociedade curitibana da época. Assim, entre outros, destacam-se os seguintes:

a) Em 1945, ano de criação da entidade, revelou-se um *descompasso* inicial da proposta de atuação da *SCABI* na promoção de eventos de corais de massa, as denominadas *concentrações orfeônicas*, realizadas, particularmente, em comemorações de datas oficiais brasileiras, como a do dia da Independência, adotando, na oportunidade, modelo de eventos artísticos grandiloqüentes, característicos de período histórico anterior, ainda relacionado ao Estado Novo Getulista;

b) Em 1953, em data importante para o Paraná, de comemoração o Centenário de Emancipação Política do Estado, o modelo coral *de massa*, utilizado em 1945, cedeu lugar à criação e apoio para a *Associação Orfeônica de Curitiba*, oriunda de organismo coral pré-existente, o *Coral Pio X* que, após reestruturação, recebeu a nova denominação e foi considerado o coro *oficial* pela comissão organizadora dos eventos relacionados à efeméride. Tal procedimento adotado pela *SCABI* pode revelar postura auto-crítica relacionada à promoção de grupos corais que, a partir de então, limitou-se ao incentivo à *Associação Orfeônica de Curitiba* e a promoção de eventos artísticos com corais contratados ou convidados, sejam nacionais ou internacionais;

c) a grande capacidade de organização e de seleção artística da *SCABI*, além do apurado profissionalismo e competência da diretoria da entidade, chefiada, em mais de 30 anos consecutivos, entre 1944-1975, por Fernando Corrêa de Azevedo. É, de fato, notável constatar pelos documentos administrativos e burocráticos da *SCABI*¸ preservados na *Casa da Memória da Fundação Cultural de Curitiba*, o empenho em contratar grupos internacionais como os *Meninos Cantores de Viena*, o cuidado com todos os detalhes específicos que empreendimento dessa natureza exige e a conquista do êxito absoluto na empreeitada. Considera-se, dessa maneira, que foi assim, em grande parte devido à essa experiência adquirida junto à diretoria e aos demais quadros administrativos e artísticos da entidade, que número significativo de elementos atuantes ativos na *SCABI*, a maioria absoluta habitantes natos de Curitiba, puderam colaborar, a partir de 1964, com a criação da *Sociedade Pró-Música de Curitiba*, e com a organização, entre 1965-1977, dos *Festivais de Verão de Curitiba* e dos *Cursos Internacionais de Música do Paraná*. Ressalte-se, no entanto, que este aspecto ainda está por ser melhor investigado.

A pesquisa sobre a *Sociedade de Cultura Artítica Brasílio Itiberê* integra a linha de investigação intitulada *Musicologia Histórica: entidades civis vinculadas à Música no Estado do Paraná no século XX*, vinculada ao grupo Grupo CNPq/UFPR/PRPPG *Música Brasileira: estrutura e estilo, cultura e sociedade*, formado em 2004. Além da *SCABI*, há estudos em desenvolvimento relacionados à *Juventude Musical Brasileira-8ªRegião*, entre 1953-1963, representação nacional das *Jeunesses Musicales*, entidade civil ainda em atividade em diversos países do mundo.

Referências Bibliográficas

CARLINI, Álvaro - Histórico das entidades e particularidades dos acervos da Sociedade Bach de São Paulo (1935-1977) e da Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê, do Paraná (1944-1976). IN **VI Encontro de Musicologia Histórica: Perspectivas metodológicas no estudo do patrimônio arquivístico-musical brasileiro**, Juiz de Fora (MG), Brasil. v.VI., 2006, pp.294-304.

CAROLLO, Helena Isabel Pessoa - **Luiz Eulógio Zilli: músico e professor** [monografia de especialização em Educação Musical, Escola de Música e Belas Artes do Paraná, 1996].

MILLARCH, Aramis - Na Broadway e cinema, o som da música dos Trapp, O Estado do Paraná, 09 de maio de 1991 IN **Tablóide Digital**, http://www.millarch.org, Data de Acesso: setembro de 2007.

MILLARCH, Aramis - Amélia, mulher otimista, quer salvar a Pró Música, O Estado do Paraná, 15 de maio de 1987 IN **Tablóide Digital**, http://www.millarch.org, Data de Acesso: setembro de 2007.

MILLARCH, Aramis - Sobre o fandango paranaense, O Estado do Paraná, 26 de setembro de 1978 IN **Tablóide Digital**, http://www.millarch.org, Data de Acesso: setembro de 2007.

PROSSER, Elisabeth Seraphim - Sociedade, Arte, Educação: a criação da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (1948) - [Dissertação - Mestrado em Educação, PUC-PR, 2001].

PROSSER, Elisabeth Seraphim - Cem anos de sociedade, arte e educação em Curitiba (1853-1953). Curitiba [PR]: Imprensa Oficial, 2004.

SAMPAIO, Marisa Ferraro - **Reminiscências musicais de Charlotte Frank**, Curitiba (PR): Lítero Técnica, 1984. 228p.il.

SAMPAIO, Marisa Ferraro - Memória-Paraná (XXXIX): Sociedade de Cultura Brasílio Itiberê IN **Jornal do Comércio**, Curitiba (PR), 10 julho 1989.

TEIXEIRA, Selma Suely - Festivais de Música de Curitiba e Cursos Internacionais de Música do Paraná, **Boletim Informativo Casa Romário Martins 18** (86), jan.1991. 63p.

Revista **Referência em Planejamento**, v.1, nº1, Curitiba (PR), Secretaria do Estado do Planejamento, 1976 - trimestral. 194p.il.

Álvaro Carlini (DeArtes-UFPR)

Graduação em Educação Artística - Licenciatura em Música pelo Instituto de Artes da UNESP (1989); Mestre (1994) e Doutor (2000) em Ciências, área de concentração em História Social, pelo Departamento de História da Universidade de São Paulo (USP). Atualmente é docente adjunto vinculado ao Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Áreas de interesse e atuação de pesquisa: Musicologia Histórica, com ênfase em aspectos culturais e representações sociais no Brasil do século XX e XXI.

A pesquisa sobre Camargo Guarnieri nos programas de pós-graduação em música no Brasil

Ana Lúcia Miwa Teixeira Kobayashi (UNESP); Dorotéa Machado Kerr (UNESP)

Resumo: Esta comunicação tem por objetivo investigar como as pesquisas sobre Camargo Guarnieri têm sido desenvolvidas nos Programas de Pós Graduação em Música no Brasil. Por meio do estudo de quatorze dissertações que tratam da obra do compositor paulista, examinando a relevância dos temas, os objetivos, os referenciais teóricos utilizados como base para a análise musical, pode-se apresentar como resultado parcial que esses trabalhos são principalmente voltados para a performance; a análise musical empregada visa, assim, discutir e entender sua linguagem musical para subsidiar a interpretação de suas obras.

Palavras-chave: Camargo Guarnieri, programas de pós-graduação em música, análise musical.

Abstract: The goal of this communication is to investigate how the researches about the composer Camargo Guarnieri have been developed at the Graduate Courses in Music in Brazil. Through the study of fourteen dissertations about some of Guarnieri's works the result is that dissertations have the purpose of complement musical performance through the use of musical analysis.

Keywords: Camargo Guarnieri, graduate courses in music, musical analysis.

O primeiro Programa de Pós-graduação em Música no Brasil foi implantado em 1980 na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) seguido pelo Conservatório Brasileiro de Música (CBM) em 1982 e, até o momento, o último Programa implantado é o da Universidade Federal da Paraíba (UFPB) em 2005. Abaixo segue um quadro com as datas da criação de cada Programa de Pós-graduação em Música no Brasil:

Programa	Instituição	Ano de implantação
Estudos Pós-graduados em Comunicação	PUC	1972
Mestrado em Música	UFRJ	1980
Mestrado em Música	CBM	1982
Mestrado em Música	UFRGS	1987
Mestrado em Artes (ênfase: Música)	UNICAMP	1989
Mestrado em Música	UFBA	1990
Mestrado em Artes (Música e Artes Visuais)	UNESP	1991
Mestrado em Artes (área de concentração Musicologia)	USP	1991
Mestrado em Música Brasileira	UNIRIO	1993
Mestrado em Música	UFG	1999
Mestrado em Música	UFMG	1999
Mestrado em Música	UNICAMP	2001
Mestrado em Música	UNESP	2002
Mestrado em Música	UNB	2004
Mestrado em Música	UFPB (João Pessoa)	2005
Doutorado em Música	UFRGS	1995
Doutorado em Música	UFBA	1997
Doutorado em Música	UNIRIO	1998
Doutorado em Música	UNICAMP	2001
Doutorado em Artes (áreas de Concentração: Artes Cênicas, Artes Plásticas e Musicologia)	USP	2004

A pesquisa intitulada *Rumos da Analise Musical*, concluída em 2006, teve como objetivo fazer um mapeamento e um balanço avaliativo da produção realizada pelos Programas de Pós-graduação em Música na área de Análise Musical. A pesquisa investigou quais os caminhos que a disciplina estava seguindo no Brasil e discutiu suas tendências e propósitos.

Para tanto, a pesquisa foi desenvolvida em duas fases. A primeira consistiu com o levantamento da produção acadêmica dos Programas de Pós-graduação em Música no Brasil do início da implantação dos Programas até o ano de 2005. Foi feito um catálogo de teses, dissertações, artigos, comunicações e livros em análise musical por meio do uso de uma ficha da qual constavam informações sobre "objetivos", "metodologia", "justificativa", "referencial teórico", "palavras-chave", "linha de pesquisa" que serviu de base para a coleta dos dados. De cada dissertação levantada foi feita a leitura de seu resumo, sumário, introdução e conclusão. A segunda fase da pesquisa consistiu em uma avaliação dessa produção para verificar em que condições ela se deu.

A análise musical, disciplina tida como uma das mais importantes dos cursos de graduação e dos conservatórios, começou a ser utilizada em trabalhos acadêmicos nos Programas de Pós-graduação brasileira por parecer fornecer um mais alto grau de "cientificidade" à pesquisa musical, entendida principalmente como uma "[...] via para se chegar ao conhecimento da estrutura e funcionamento de uma obra musical, por meio da investigação de seus elementos constitutivos e da função que exercem nessa estrutura" (Relatório, 2006, p. 6). Apesar do pouco tempo de implantação dos Programas de Pós-graduação em Música no Brasil pode-se observar um crescimento da produção de trabalhos acadêmicos voltados para a análise musical. Na primeira década de funcionamento dos Programas foram defendidos apenas 13 trabalhos e somente entre os anos de 2000 e 2005 foram defendidos 166 trabalhos. A pesquisa *Rumos da Análise Musical* catalogou um total de 297 trabalhos entre teses e dissertações. O quadro abaixo mostra o número de trabalhos produzidos entre os anos de 1982 e 2005:

Ano	Quantidade de trabalhos defendidos	Total por décadas
1982	1	
1983	3	
1984	2	
1987	2	
1988	2	
1989	3	13
1990	4	
1991	3	
1992	8	
1993	7	
1994	10	
1995	12	
1996	21	
1997	17	
1998	12	
1999	24	118
2000	18	
2001	29	
2002	42	
2003	26	
2004	34	
2005	17	166

Ao observar os compositores abordados nos trabalhos, pode-se perceber uma ênfase na música brasileira. Foram, no total, 272 trabalhos sobre compositores brasileiros e 67 trabalhos abordando compositores estrangeiros - dentre esses, 63 eram europeus, ressalvando que mais de um compositor

pode ser abordado em cada trabalho. Os compositores mais pesquisados nos Programas de Pós-graduação são Villa-Lobos (15), Francisco Mignoni (14) e Camargo Guarnieri (14).

Com um número bastante expressivo, as pesquisas sobre o compositor paulista Camargo Guarnieri (1907-1993) serão tratadas nesta comunicação, com o objetivo de identificar como as pesquisas feitas sobre o compositor paulista têm sido desenvolvidas. É uma pesquisa do tipo bibliográfica, a qual se atribui o nome de "estado da arte", ou seja, uma revisão do estado do conhecimento sobre uma determinada área. Para isso, recolhi os quatorze trabalhos que tratam de Camargo Guarnieri. São trabalhos que foram desenvolvidos na Universidade de São Paulo (USP), Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), Universidade Estadual Paulista (UNESP), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal de Goiás (UFG), Universidade Federal da Bahia (UFBA) e Universidade Federal do Rio Grande Sul (UFRGS) entre os anos de 1984 e 2004. O primeiro resultado da pesquisa que ora empreendo é que a análise musical é considerada uma ferramenta para atingir melhores execuções musicais.

A primeira pesquisa sobre Camargo Guarnieri foi feita na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP) no ano de 1984. O autor desta dissertação de mestrado é Nilson Lombardi, que foi aluno do compositor. A pesquisa intitulada *Camargo Guarnieri - Obra, Vida e Estilo* foi orientada pelo Prof. Dr. Miroel Silveira e teve como objetivos principais fazer "o trabalho sistematizado de levantamento e análise de algumas obras pertencentes à primeira fase criativa de Camargo Guarnieri, compreendidas entre os anos de 1928 e 1950" (LOMBARDI, 1984, introdução).

O segundo estudo sobre Guarnieri foi feito 10 anos depois do primeiro. A pesquisa *A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano* também foi realizada na Universidade de São Paulo sob a orientação do Prof. Dr. José Eduardo G. da Silva Martins no ano de 1994. A autora - Maria José Carrasqueira de Moraes - propôs uma reflexão sobre a pianística do compositor, apresentando "[...] um levantamento do código técnico-pianístico e dos componentes composicionais utilizado por Guarnieri em seu idiomático [...]" (CARRASQUEIRA DE MORAIS, 1994, p. 5). A autora teve contado direto com o compositor, que discutiu o tema durante o desenvolvimento da sua dissertação. Carrasqueira de Moraes acredita que "ao abordar os vinte Estudos em suas especificidades pianísticas, poderemos ter uma visão mais abrangente da qualidade tecladista da produção guarnieriana" (CARRASQUEIRA DE MORAIS, 1994, p. 11).

Os próximos estudos foram feitos no ano de 2000, ou seja, 6 anos depois da última pesquisa. Dois trabalhos foram desenvolvidos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e um pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ).

A dissertação de autoria de Déborah Rossi de Siqueira, intitulada *CAMARGO GUARNIERI E SUA OBRA PARA CORO: CATÁLOGO, DISCUSSÃO E ANÁLISE* orientada pela Profa. Dra. Dorotéa Kerr, teve como objetivos elaborar uma biografia do compositor, fazer um catálogo de toda a sua obra para coro, recuperar e editar os manuscritos das peças originais para coro *a capella* e estabelecer relações entre a estética nacionalista e a formulação da linguagem musical do compositor. Da pesquisa a autora obteve "uma tentativa de sistematização dos principais recursos composicionais que Guarnieri emprega em sua obra coral" e [...] "um esboço de sistematização da linguagem coral guarnieriana" (SIQUEIRA, 2000, p. v). A autora justificou o trabalho pela escassez de material para a execução de obras corais brasileiras e pela inexistência de estudos nessa área. Camargo Guarnieri foi escolhido como objeto de estudo "por ser um dos mais significativos compositores brasileiros e por ter a maioria de suas obras para coro ainda não publicada" (SIQUEIRA, 2000, p. v). A análise das peças foi feita a partir da "linearidade (vozes, melodia e rítmica), verticalidade (harmonia, tonalidade), do tempo (estrutura temporal e rítmica) e do timbre" (SIQUEIRA, 2000, p. 6).

O outro trabalho realizado na UNICAMP em 2000 é de autoria de Maurício Zamith Almeida, intitulado *Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira* e foi orientado pelo Prof. Dr. Mauricy Matos Martin. A pesquisa "analisa a relação entre os aspectos da música brasileira e o formalismo estrutural que caracteriza a obra do compositor" (ALMEIDA, 2000, resumo).

No mesmo ano, a pesquisa *Tempo e espaço nos Ponteios de M. Camargo Guarnieri subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção* de autoria de Luciana Câmara de Queiros de Souza, realizada na UFRJ sob a orientação da Profa. Dra. Vanda Lima Bellard Freire, utilizou como referencial teórico a obra de Lawrence Ferrara que aborda o método fenomenológico para o estudo de obras musicais. Segundo a autora, o objetivo da pesquisa é

> buscar subsídios para uma possível caracterização da coleção, a partir dos elementos constitutivos dessas obras articulando uma análise musical de cinco exemplos com uma análise do processo histórico no qual se constituíram. A este soma-se um segundo objetivo: o de buscar uma possível aplicação das conclusões obtidas sobre as obras à interpretação das mesmas (SOUZA, 2000, resumo).

No ano seguinte foram realizados dois trabalhos sobre Guarnieri: uma dissertação de mestrado realizada na Universidade Estadual Paulista (UNESP) e uma tese de doutorado realizada na Universidade de São Paulo (USP).

A dissertação de autoria de Lutero Rodrigues, intitulada *AS CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM MUSICAL DE CAMARGO GUARNIERI EM SUAS SINFONIAS*, orientada pela Profa. Dra. Dorotéa Kerr, apresenta como objetivo "[...] estudar características que considero essenciais da linguagem musical de Camargo Guarnieri e como elas manifestam-se em suas sinfonias [...]" (RODRIGUES, 2001, p.2). A pesquisa divide-se em três capítulos: no primeiro, trata da criação de cada uma das sinfonias, o segundo capítulo sobre as características marcantes da linguagem musica de Guarnieri como um todo e uma divisão de sua obra em fases, e um terceiro e último capítulo que trata das características levantadas anteriormente agora no âmbito das sinfonias.

O outro trabalho realizado no ano de 2001 é de autoria de Maria José Carrasqueira de Moraes. Trata-se de uma tese de doutorado, novamente orientado pelo José Eduardo G. da Silva Martins, intitulada *MOZART CAMARGO GUARNIERI: A HISTÓRIA RECONTADA Em torno de um Concerto (15-10-1965)*. Neste trabalho, a autora apresenta a análise de algumas peças de câmara de Guarnieri: *Sonata nº2 para violoncelo e piano*, *Sonatina para flauta e piano*, *Três improvisos para flauta solo* e *Sonata nº5 para violino e piano*. Essas foram peças apresentadas no Festival "Camargo Guarnieri" em 1965 no teatro Paramount de São Paulo. Após a defesa da tese, a autora apresentou o mesmo repertório em concerto com outros convidados. Carrasqueira de Moraes pretendeu com este estudo "contribuir para o maior desvelamento de Camargo Guarnieri" (CARRASQUEIRA DE MORAES, 2001, p. 12).

No ano de 2002 foram realizados três trabalhos: um na Universidade Federal da Bahia (UFBA), um na Universidade de São Paulo (USP) e um na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS).

Um destes trabalhos, *CAMARGO GUARNIERI: UMA ANÁLISE DAS FUGAS DAS SONATINAS N° 3 E N°5 PARA PIANO* é de autoria de Geraldo Majela Brandão Ribas. É um trabalho realizado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) sob a orientação da Profa. Dra. Any Raquel Carvalho. Nesta pesquisa, a autora "pretende analisar as fugas das Sonatinas nº 3 e nº 6 para piano de Camargo Guarnieri, através de uma análise estilística e tendo em vista os procedimentos utilizados pelo compositor especificamente no tratamento da fuga como técnica composicional" (RIBAS, 2002, resumo). A análise das peças foi feita através do processo analítico apresentado por Jan LaRue em *'Guidelines for Style Analysis'* (1970) e abrangeu os cinco parâmetros postos por LaRue: som, harmonia, melodia, ritmo e crescimento.

Outro trabalho realizado em 2002 é *O IDIOMÁTICO DE CAMARGO GUARNIERI NOS 10 IMPROVISOS PARA PIANO* de Alex Sandra de Souza Grossi, realizado pela Universidade de São Paulo (USP), sob orientação do Prof. Dr. José Eduardo Gandra da Silva Martins. A dissertação teve como objetivo "[...] identificar e estudar as características mais freqüentes da linguagem musical de Camargo Guarnieri, encontradas na literatura que trata de suas obras para piano solo e como elas manifestam-se em seus Improvisos" (GROSSI, 2002, p. 10). A pesquisa trás um estudo sobre aspectos da vida do compositor, um estudo sobre o gênero musical *Improviso* e uma discussão sobre o idiomático de Guarnieri. A autora após a defesa da dissertação executou em concerto os 10 improvisos.

Diana Santiago da Fonseca é a autora da pesquisa intitulada *PROPORÇÕES NOS PONTEIOS PARA PIANO DE CAMARGO GUARNIERI: UM ESTUDO SOBRE REPRESENTAÇÕES MENTAIS EM PERFORMANCE MUSICAL*. O trabalho realizado em 2002, na Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob a orientação da Profa. Dra. Elizabeth Rangel Pinheiro teve "[...] como objetivo geral, estabelecer registros para um sistema conceptual pertinente à pesquisa na área de performance musical e, como objetivo específico, contribuir para a sistematização de uma metodologia para elaboração de planos de interpretação pianística". (FONSECA, 2002, resumo). A contribuição para a execução musical não se limita na obra de Guarnieri, mas se expande para o repertório pianístico no geral. Para a autora, seu trabalho tem importância pela escassez de estudos na área de performance que seria uma conseqüência do "excesso de cientificidade cartesiana no que diz respeito aos estudiosos de outras áreas que estão voltados ao estudo do fenômeno musical e falta de interesse sistemático da parte dos músicos ditos práticos, somados a um enfoque não abrangente da parte dos teóricos musicais [...]" (FONSECA, 2002, p. 3). Este, entre os trabalhos coletados, foi um dos poucos que não fez menção aos aspectos históricos e biográficos de Camargo Guarnieri, limitando-se a situar as obras analisadas no tempo. Mas lista diversos trabalhos que trataram do assunto. A metodologia de análise utilizada foi o método de análise das proporções desenvolvida por Elizabeth Rangel Pinheiro.

No ano de 2003 uma pesquisa sobre Camargo Guarnieri foi realizada na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). O trabalho realizado sob a orientação do Prof. Dr. Claudiney Rodrigues Carrasco é de autoria de Fernando Augusto de Almeida Hashimoto e tem como título *Análise Musical de "Estudo para instrumentos de percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita para instrumentos de percussão no Brasil*. A dissertação teve como objetivos "[...] a demonstração da evolução que a percussão sofreu dentro da música sinfônica ocidental, chegando até o período da criação das primeiras obras para grupos de percussão e percussão solo (HASHIMOTO, 2003, p. 8)" e "realizar a análise musical

da peça intitulada 'Estudo para Instrumentos de Percussão'" (HASHIMOTO, 2003, resumo). O autor analisa os seguintes aspectos da peça: forma, motivo, plano tonal e dinâmica.

Os próximos três trabalhos aqui mencionados foram produzidos no ano de 2005, data que marca o fim da coleta de material para a pesquisa *Rumos da Análise Musical*.

O trabalho *A influência do Ensaio sobre a música Brasileira de Mário de Andrade no Ciclo Poemas da Negra de Camargo Guarnieri* de autoria de Marina Machado Gonçalves foi realizado em 2004 na Universidade Federal de Goiás (UFG) sob a orientação do Prof. Dr. Sérgio Azra Barrenechea. A dissertação está inserida na linha de pesquisa Criação e Expressão e teve como objetivo "[...] mapear as influências que Mário de Andrade exerceu sobre Camargo Guarnieri, tendo como base para a análise, a obra Ensaio sobre a Música Brasileira" (GONÇALVES, 2004, resumo). A autora propôs uma análise melódica, rítmica, harmônica e formal para o Ciclo e executou a peça em concerto.

Um outro trabalho realizado em 2004, *A Toccata e a Sonata de Camargo Guarnieri: uma abordagem técnica para a performance* de Sérgio Luiz de Sousa, realizado na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) e orientado pelo Prof. Dr. Silvio Ricardo Baroni, se detém a problemas técnicos que envolvem essas duas obras de Guarnieri. A pesquisa realizou um "breve estudo dos elementos relacionados à escrita das obras, identificados pela análise musical, onde procuramos enfatizar aspectos estruturais da obra com a finalidade de dar ao intérprete subsídios para a compreensão dos elementos básicos de sua construção" (SOUSA, 2004, p. 19). Como complemento, o autor apresentou a edição das obras analisadas com a indicação do pedal e dos dedilhados.

O último trabalho a ser abordado nesta comunicação é *Afastamentos composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri*. Estudo realizado em 2004 na Universidade do Rio Grande do Sul (UFRS) sob a orientação da Profa. Dra. Any Raquel Carvalho é de autoria de Elaine Milazzo. O objetivo do trabalho é "investigar o nível de afastamento composicional de Camargo Guarnieri na peça Choro Torturado para piano em relação ao paradigma de definição de choro vigente em sua época" (MILAZZO, 2004, p. 6). O referencial teórico utilizado pela autora é o conceito de pantonalidade proposto no livro *Tonality, Atonality, Pantonality – A study of some trends in Twentieth-Century Music* (1958) de Rudolph Reti.

No quadro abaixo apresenta-se por ordem cronológica a produção de trabalhos sobre o compositor Camargo Guarnieri:

Titulo	Autor	Orientador	Universidade	Titulação	Ano
Camargo Guarnieri – Obra, Vida e Estilo	Nilson Lombardi	Miroel Silveira	USP	Mestre	1984
A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano	Maria José Dias Carrasqueira de Moraes	José Eduardo G. da Silva Martins	USP	Mestre	1994
CAMARGO GUARNIERI E SUA OBRA PARA CORO: CATÁLOGO, DISCUSSÃO E ANÁLISE	Déborah Rossi de Siqueira	Dorotéa Kerr	UNICAMP	Mestre	2000
Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira	Maurício Zamith Almeida	Mauricy Matos Martin	UNICAMP	Mestre	2000
Tempo e espaço nos Ponteios de M. Camargo Guarnieri subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção	Luciana Câmara de Queiros de Souza	Vanda Lima Bellard Freire	UFRJ	Mestre	2000
AS CARACTERÍSTICAS DA LINGUAGEM MUSICAL DE CAMARGO GUARNIERI EM SUAS SINFONIAS	Lutero Rodrigues	Dorotéa Kerr	UNESP	Mestre	2001
MOZART CAMARGO GUARNIERI: A HISTÓRIA RECONTADA Em torno de um Concerto (15-10-1965).	Maria José Dias Carrasqueira de Moraes	José Eduardo G. da Silva Martins	USP	Doutor	2001
CAMARGO GUARNIERI: UMA ANÁLISE DAS FUGAS DAS SONATINAS N° 3 E N°5 PARA	Geraldo Majela Brandão Ribas	Any Raquel Carvalho	UFRGS	Mestre	2002

PIANO					
O IDIOMÁTICO DE CAMARGO GUARNIERI NOS 10 IMPROVISOS PARA PIANO	Alex Sandra de Souza Grossi	José Eduardo G. da Silva Martins	USP	Mestre	2002
PROPORÇÕES NOS PONTEIOS PARA PIANO DE CAMARGO GUARNIERI: UM ESTUDO SOBRE REPRESENTAÇÕES MENTAIS EM PERFORMANCE MUSICAL	Diana Santiago da Fonseca	Elizabeth Rangel Pinheiro	UFBA	Doutor	2002
Análise Musical de "Estudo para instrumentos de percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita para instrumentos de percussão no Brasil	Fernando Augusto de Almeida Hashimoto	Claudiney Rodrigues Carrasco	UNICAMP	Mestre	2003
A influência do Ensaio sobre a música Brasileira de Mário de Andrade no Ciclo Poemas da Negra de Camargo Guarnieri	Marina Machado Gonçalves	Sérgio Azra Barrenechea	UFG	Mestre	2004
A Toccata e a Sonata de Camargo Guarnieri: uma abordagem técnica para a performance	Sérgio Luiz de Sousa	Silvio Ricardo Baroni	UNICAMP	Mestre	2004
Afastamentos composicionais no Choro Torturado de Camargo Guarnieri	Elaine Milazzo	Any Raquel Carvalho	UFRGS	Mestre	2004

Como se pode observar, foram estudadas 12 dissertações e duas teses sobre obras de Camargo Guarnieri, realizados em sete diferentes universidades em diversas regiões do país. Pode-se dizer que os orientadores que mais tem orientado trabalhos sobre o compositor paulista são o Prof. Dr. José Eduardo G. da Silva Martins da Universidade de São Paulo (USP), o qual orientou 3 trabalhos, a Profa. Dra. Any Raquel Carvalho da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), que orientou dois trabalhos; e a Profa. Dra. Dorotéa Kerr da Universidade Estadual Paulista (UNESP), mas que também orientou um trabalho na Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP).

A principal justificativa para a escolha dos temas dos trabalhos, segundo os autores, liga-se à atividade profissional dos mesmos. Seus meios profissionais propiciaram uma identificação com a obra de Camargo Guarnieri por meio do prévio contato com essa. Como por exemplo: Lutero Rodrigues e Déborah Rossi de Siqueira que são regentes e Maria José Carrasqueira de Moraes e Alex Sandra de Souza Grossi que são pianistas. Segundo alguns autores, a escassez de trabalhos sobre este compositor brasileiro também foi motivação para a elaboração dos estudos.

A maioria dos estudos é voltada para a prática interpretativa. Dez trabalhos trataram da interpretação das obras de Camargo Guarnieri. Seus autores disseram pretender, através da análise das obras, oferecer, por exemplo: "[...] uma visão mais abrangente da qualidade tecladista da produção guarnieriana" (CARRASQUEIRA DE MORAIS, 1994, p. 11), "[...] contribuição para ampliar o conhecimento existente sobre Camargo Guarnieri [...]" (RODRIGUES, 2001, p. 7), "[...] contribuir para o maior desvelamento de Camargo Guarnieri" (CARRASQUEIRA DE MORAES, 2001, p. 12), "[...] dar suporte à construção da performance musical." (SOUSA, 2004, resumo) e "[...] contribuir para a sistematização de uma metodologia para elaboração de planos de interpretação pianística" (FONSECA, 2002, resumo).Alguns trabalhos foram seguidos de concertos nos quais as peças analisadas foram executadas.

A pesquisa *Rumos da Análise Musical* constatou que a tendência de utilizar a análise musical para o aprimoramento da performance pode ser vista como reflexo da prática universitária americana. (Relatório, 2006, p. 11). Nos Estados Unidos, estabeleceu-se que para o doutorado em composição o candidato deve elaborar uma análise de uma peça própria e na área de práticas interpretativas, o autor deve apresentar análise de peça(s) a serem executadas em concerto. Esse modelo passou também a ser utilizado no Brasil a partir da criação dos Programas de Pós-graduação em Música, com certa freqüência.

As obras objetos das dissertações são em sua maioria peças para piano solo ou para piano e orquestra. Foram no total oito trabalhos que trataram sobre essa produção do compositor. Além das obras para piano, foram analisadas suas sinfonias, música para coro, e peças de câmara. Também foi analisada a peça "Estudo para Instrumentos de Percussão", que é considerada um marco por ser a primeira peça

brasileira escrita somente para instrumentos de percussão. Abaixo segue um quadro com as peças analisadas.

Título da Peça	Instrumentação	Ano de composição
Choro para piano e orquestra	Piano e orquestra	1956
Tocata	Piano solo	1935
Sonata	Piano solo	1972
10 Improvisos	Piano solo	1948 - 1981
Sonatina n°3	Piano solo	1937
Sonatina n°6	Piano solo	1965
Ponteios	Piano solo	1931 - 1959
Obras para coro a capella	Coro	1930 - 1973
7 Sinfonias	Orquestra	1944 - 1985
20 Estudos	Piano solo	1949 - 1988
Estudo para Instrumentos de Percussão	Percussão	1953
Sonata n°2	Violino e piano	1933
Sonatina	Flauta e piano	1947
3 Improvisos	Flauta solo	1941 - 1949
Sonata n°5	Violino e piano	1961
Poemas da Negra	Voz e piano	1933 1975

Trabalhos da área de performance, além de tentar contribuir com a execução musical das obras de Camargo Guarnieri, envolvem objetivos didáticos. Um exemplo é a tese de doutorado, *Proporções nos ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical* , de Diana Santiago da Fonseca, realizado na Universidade Federal da Bahia e orientado pela Profa. Dra. Elizabeth Rangel Pinheiro, que tem como objetivo principal "contribuir para a sistematização de uma metodologia para a elaboração de planos de interpretação pianística" (FONSECA, 2002, p. 6).

Os aspectos relacionados à metodologia e ao referencial teórico empregado na análise das obras foram os mais difíceis de serem identificados. Muitos trabalhos não apresentam os autores em que se basearíam em suas análises e nem uma metodologia muito clara. Mas pode-se observar que os aspectos mais analisados nas obras são: caráter expressivo, tempo, timbre, som, ritmo, harmonia, elementos modais, âmbitos melódicos, forma, motivo, tema. Os referenciais teóricos mais utilizados são: *Guidelines for Style Analysis* de Jan LaRue, *Tonality, Atonality, Pantonality – A study of some trends in Twentieth Century Music* de Rudolph Reti, a técnica de análise de Arnold Schoenberg, metodologia da análise das proporções desenvolvida por Elizabeth Rangel Pinheiro e a fenomenologia. Apesar dos outros estudos não indicarem seus referenciais, a ausência de menção a uma teoria não significa que ela não exista. Segundo Guiomar N. de Mello, "[...] de certa forma a teoria sempre existe, mesmo que não explicitada; o problema que se coloca de fato é o de sua consistência [...]". (in GATTI, 1983, p. 4)

Nos trabalhos analisados foram observados os mais diversos objetivos. Dentre os quais pode-se destacar: mapear influências externas (Milazzo, Almeida, Gonçalves), levantamento e catalogação de obras (Lombardi e Siqueira), oferecer subsídios para a performance (Sousa, Carrasqueira, Souza, Fonseca), levantamento de características da linguagem e do idiomático do compositor (Grossi, Rodrigues, Carrasqueira). Em todos eles, os autores utilizaram a análise musical como principal meio de investigação.

Os autores de alguns trabalhos analisados julgaram necessária a apresentação de dados da biografia de Camargo Guarnieri. Capítulos inteiros foram dedicados a esse assunto, algumas vezes sem estabelecimento de relação com os demais capítulos da dissertação. Pode-se observar, também, que os trabalhos têm caráter mais descritivo do que interpretativo dos dados e fatos coletados.

O último aspecto a ser apontado é a fragmentação das linhas de pesquisa. As dissertações parecem ter sido produzidas como trabalhos autônomos, visto que não fica clara uma linha de pensamento que os

subsidie e os trabalhos parecem não ter ligação entre si, comprovada, em parte, pela diversidade de metodologias e fundamentos (quando indicados) utilizados e pela variedade de objetivos apresentados.

Finalizando, pode-se destacar que, de um modo geral, os trabalhos sobre Camargo Guarnieri buscam entender sua linguagem musical e compreender as maneiras de utilização de seus recursos composicionais por meio da análise musical, principalmente com o objetivo de subsidiar a interpretação musical e a divulgação da obra desse compositor.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Maurício Zamith. Choro para piano e orquestra de Camargo Guarnieri: formalismo estrutural e presença de aspectos da música brasileira. 2000. 190f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

CARRASQUEIRA DE MORAES, Maria José Dias. A pianística de Camargo Guarnieri apreendida através dos vinte estudos para piano. 1994. 137f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

_____. Mozart Camargo Guarnieri: a história recontada em torno de um concerto (15-10-1965). 2001. 115f. Tese (Doutorado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

FONSECA, Diana Santiago da. Proporções nos ponteios para piano de Camargo Guarnieri: um estudo sobre representações mentais em performance musical. 2002. 130f. Tese (Doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Salvador.

GATTI, Bernadete A. Pós-graduação e Pesquisa em Educação no Brasil, 1978-1981. Cadernos de Pesquisa, São Paulo, no. 44, p. 3-17, fev. 1983.

GONÇALVES, Marina Machado. A influência do Ensaio sobre a Música Brasileira de Mário de Andrade no Ciclo Poemas da Negra de Camargo Guarnieri. 2004. 97f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás.

GROSSI, Alex Sandra de Souza. O idiomático de Camargo Guarnieri nos 10 improvisos para piano. 2002. 197f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

HASHIMOTO, Fernando Augusto de Almeida. Análise musical de "Estudo para Instrumentos de Percussão", 1953, M. Camargo Guarnieri; primeira peça escrita somente para instrumentos de percussão no Brasil. 2003. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

KERR, Dorotéa Machado, CORREA, Márcio Guedes; DOMINGOS, Nathália; FERREIRA, Antenor; Machado, KOBAYASHI, Ana Lúcia Miwa Teixeira; SARMENTO, Luciana Elena; SILVA, Flávia Figueira; TOMAZELA, Cleyton; VERSOLATO, Júlio. Rumos da Análise Musical. Relatório final da pesquisa. Universidade Estadual Paulista, 2006.

LOMBARDI, Nilson. Camargo Guarnieri – obra, vida e estilo. 1984. 152f. Dissertação (Mestrado) – Universidade de São Paulo, São Paulo.

MILAZZO, Elaine. Afastamentos composicionais no choro Torturado de Camargo Guarnieri. 2004. 57f. Artigo (Mestrado) - Universidade do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

RIBAS, Geraldo Majela Brandão Ribas. Camargo Guarnieri: Uma análise das fugas das sonatinas nº3 e nº6 para piano. 2000. 48f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre.

RODRIGUES, Lutero. As características da linguagem musical de Camargo Guarnieri em suas sinfonias. 2001. 144f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual Paulista, São Paulo.

SIQUEIRA, Déborah Rossi de. Camargo Guarnieri e sua obra para coro: catálogo, discussão e análise. 2000. 200f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

SOUSA, Sérgio Luiz de. A Toccata e a Sonata de Camargo Guarnieri: uma abordagem técnica para a performance. 2004. 151f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, São Paulo.

SOUZA, Luciana Câmara de Queiroz de. Tempo e espaço nos Ponteios de M. Camargo Guarnieri. Subsídios para uma caracterização fenomenológica da coleção. 2000. 86f. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ana Lúcia Miwa Teixeira Kobayashi concluiu em 2006 o bacharelado em piano no Instituto de Artes da UNESP na classe de André Rangel. Em 2007 ingressou no Programa de Pós-graduação em Música e vem desenvolvendo a pesquisa "A Escola de Composição de Camargo Guarnieri" sob a orientação da Prof. Dra. Dorotéa Kerr. A pesquisa tem o apoio da FAPESP.

Aspectos do nacionalismo musical: os casos do Brasil e da Espanha

Analía Cherñavsky (UNICAMP)

Resumo: Entre as últimas décadas do século XIX e as primeiras do século XX a produção musical da maioria dos países do Ocidente se caracterizou por um conjunto de idéias e práticas que ficou conhecido como "nacionalismo musical". Fundamentalmente, os objetivos do movimento eram a formação de público para a moderna música nacional, a utilização do folclore e de documentos históricos como fonte de inspiração e a transcendência do nacional ao universal. Villa-Lobos no Brasil e Manuel de Falla na Espanha foram dois dos mais importantes representantes deste movimento no mundo.

Palavras-chave: nacionalismo musical, Villa-Lobos, Manuel de Falla, folclore musical, música universal.

Abstract: Between the last two decades of nineteen century and the first ones of twenty century, the musical production from the most countries of West is characterized by a set of ideals and practices that became known as "musical nationalism". Basically, the prerogatives of this movement were the formation of an audience for the modern national music, the use of folklore and historical documents as source of inspiration, and the elevation from "national music" to "universal music". Villa-Lobos in Brazil and Manuel de Falla in Spain were two of the most important agents of this movement in the world.

Keywords: musical nationalism, Villa-Lobos, Manuel de Falla, musical folklore, universal music.

Entre a segunda metade do século XIX e a primeira do século XX a produção musical da maioria dos países do Ocidente esteve caracterizada por um conjunto de idéias e práticas que ficou conhecido como "nacionalismo musical". Grandes nomes da "música universal" como Rimsky-Korsakov, Ravel, Bartók, Manuel de Falla e Villa-Lobos, fizeram parte desse processo. Outros compositores, como Debussy e Stravinsky, embora não tenham ficado conhecidos como participantes diretos do movimento, compartilharam muitas de suas idéias e, com suas obras, ajudaram a propagá-las por todo o mundo.

Podemos identificar alguns princípios comuns que definem o movimento do nacionalismo musical em todo o Ocidente. O fim principal do movimento era a criação de uma linguagem própria e exclusiva de cada povo, ou de cada "raça" (como se dizia na época). Uma condição prévia necessária para atingir esse objetivo, segundo os pensadores responsáveis pela propagação dos ideais nacionalistas, era a formação e educação de um público nacional que pudesse apreciar e sustentar a produção dessa música. Além disso, para ser verdadeira, a composição nacional deveria estar inspirada em fontes folclóricas ou primitivas de cada país. Ainda, de acordo com os teóricos do movimento, a verdadeira música nacionalista, obtida pela transformação das fontes originais (pelo gênio músico) em composição erudita, eleva-se de música nacional a música universal.

Apesar de existir um núcleo comum de idéias e princípios, os casos concretos do nacionalismo musical possuíam particularidades que, em cada país, definiram diferentes nacionalismos, como o "nacionalismo musical mexicano", o "nacionalismo musical húngaro", o "nacionalismo musical espanhol" ou o "nacionalismo musical brasileiro". Neste trabalho, concentraremos a nossa atenção nas ações do nacionalismo musical no Brasil e na Espanha, examinando os casos particulares dos principais representantes do movimento nesses países, respectivamente, Heitor Villa-Lobos e Manuel de Falla.

Condição prévia: a formação de público

Nas primeiras décadas do século XX, no Brasil, a frustração pelo desinteresse do público, principalmente em relação à arte moderna, fez com que muitos artistas e intelectuais do período voltassem seus olhos para o problema da educação artística e musical. Começaram a pensar que a solução para seus problemas era a formação de um público novo, com novas inquietudes, novos interesses. Miraram a sua atenção na juventude que, tradicionalmente, formava um público absorvedor de novidades[1]. Ao mesmo tempo, em território espanhol, a "consciência de crise"[2] motivou os intelectuais espanhóis republicanos,

---

[1] Vários artistas e intelectuais interessados no desenvolvimento da música brasileira escreveram projetos endereçados diretamente ao governo central. Esses projetos visavam, fundamentalmente, o fortalecimento da moderna música erudita nacional através de novas bases para a educação musical. Cf. CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988, pp. 68-111.

[2] O termo "consciência de crise" foi forjado para denominar a insatisfação generalizada da intelectualidade espanhola em relação ao que eles entendiam como uma degeneração das artes e das letras que se instalara neste país a partir do declínio do Império Espanhol iniciado ainda no século XVII. Esta idéia tomou corpo com a "Generación

quando da instalação da II República, a criar a Junta Nacional de Música y Teatros Líricos. Esta instituição promoveu a difusão dos ideais e práticas do nacionalismo musical, estimulando a vida musical e regulamentando a prática da "verdadeira música nacional".

É importante ressaltar que na Espanha – devido a sua conformação histórica marcada pelo longo predomínio do elemento mouro em grande parte do território e na composição da população, às conquistas ultramarinas e à fortaleza exercida pelo catolicisimo (fatores que levaram a uma supervalorização de um longo reinado unificador) – no final do século XIX e no início do XX, a monarquia continuava exercendo um papel muito importante na financiação da arte e dos artistas. No entanto, apesar da permanência da prática do mecenato oficial e particular, a realidade financeira da maioria dos músicos espanhóis era bastante difícil. Desde os primeiros anos do novecentos formava-se uma moderna escola espanhola de composição que angariava seu espaço. Segundo diversos testemunhos da época, por um lado a ópera estrangeira e por outro a zarzuela monopolizavam os poucos espaços para a exibição pública de música. Além disso, também os bons instrumentistas eram monopolizados pelas orquestras que atuavam nos teatros de ópera e de zarzuela. Para piorar a situação da nova música, nos conta o crítico José Castellón (CASTELLÓN, 1925), o público se sugestionava facilmente com compositores de "música ligeira, 'grudenta', fácil de cantarolar a toda hora". Eram as "...musiquinhas em voga, fáceis e popularescas, que proclamavan o sucesso econômico para seus autores"[3].

Na verdade, a principal preocupação da intelectualidade espanhola ligada à produção musical do momento, não girava em torno à formação de um novo público consumidor de música erudita – como, posteriormente veremos, ocorre no caso brasileiro – mas, centrava-se na necessidade da educação do público já existente. Era necessário educar o público à escuta de obras do repertório erudito moderno. O gosto do público espanhol encontrava-se há décadas estancado no repertório sinfônico romântico, no wagnerismo e na eterna ópera italiana, com suas divas e seus diletantes.

Adolfo Salazar (SALAZAR, 1930), preocupado com a situação de "inferioridade" que os artistas espanhóis – e os músicos em particular – ocupavam no cenário europeu da composição erudita, queixava-se da falta de oportunidade dos novos artistas para apresentar as suas composições, à medida em que insistia na necessidade da repetição mais frequente dessas obras para que, entre outras coisas, a composição conseguisse cativar o público:

> "Poucas pessoas, entre as que assistem com boa vontade as manifestações artísticas de nossos jovens compositores [...] se dão conta da situação curiosa em que todos eles se encontram em relação às juventudes criadoras de outros países de maior vitalidade do que o nosso.[...] a vitalidade de um país musical como a Espanha pode ser muito grande e quase não poder ser demonstrada pela falta da indispensável reiteração que toda nova obra necessita para ser suficientemente compreendida. Esta 'falta de reiteração', esta dificuldade de que um autor jovem ouça sua própria obras as vezes necessárias para ter certeza do grau atingido, o coloca na Espanha numa situação de enorme inferioridade em relação a qualquer colega extrangeiro da mesma idade. [...]. Ao carecer as obras mais recentes de um número de execuções suficientes para que o público (incluindo os ouvintes mais acostumados e, em alguns casos, incluindo alguns profissionais) possa ter com elas o necessário contato, o autor se encontra sempre, como costuma dizer-se normalmente, 'vendido'. Sempre, intoleravelmente sempre, se encontra diante de um público que mesmo com a maior força de vontade compreende apenas a metade do que o autor comunica [...]"[4].

Adolfo Salazar – crítico mais importante do período e principal responsável pela criação de uma consagrada linha da historiografia da música espanhola vigente e respeitada até a contemporaneidade – defendia que a ação educadora, necessária ao público espanhol para que este pudesse apreciar as novas criações da moderna escola de composição, devia ser imprimida, fundamentalmente, através da atuação das orquestras. Principal idealizador e secretário geral da afamada Junta Nacional de Música e Teatros Líricos criada em 1931 pelo governo da II República espanhola, Salazar afirmava que:

---

del 98", que recebeu este nome por causa do ano (1898) em que caiu a última colônia espanhola, e da qual fizeram parte intelectuais como Unamuno, Valle-Inclán, Azorín e Antonio e Manuel Machado.

[3] CASTELLÓN, José. "En torno a un éxito de Falla". Em *El Noticiero Universal*. Barcelona, 3 de março de 1925.

[4] O texto original da citação é o que segue: "Muy poca gente, entre la que asiste de mejor gana a las manifestaciones artísticas de nuestros jóvenes compositores […] se da cuenta de la situación curiosa en que todos ellos se encuentran respecto a las juventudes creadoras de otros países de más vitalidad que el nuestro. [...] la vitalidad de un país musical como España puede ser muy grande y apenas poder demostrarlo por la falta de la indispensable reiteración que toda obra nueva necesita para ser suficientemente comprendida. Esta 'falta de reiteración', esta dificultad de que un autor joven escuche su propia obra las veces que necesita para estar seguro del grado de logro alcanzado, le pone en España en una situación de inferioridad enorme respecto a cualquier colega extranjero de su edad [...] Al carecer las obras más nuevas de un número de ejecuciones suficiente para que el público (e incluyo en este número aun a los auditores más avezados y, en ciertos casos, a algunos profesionales) pueda tener con ellas el necesario contacto, el autor se encuentra siempre, como suele decirse vulgarmente, 'vendido'. Siempre, intolerablemente siempre, se encuentra delante de un público que aun con la mejor voluntad comprende a medias lo que el autor le comunica [...]". Cf. SALAZAR, Adolfo. "La vida musical: Orquesta Clásica. – Obras nuevas". Em *El Sol*. Madri, 29 de janeiro de 1930.

> "Praticamente, os organismos que realizam o trabalho mais penentrante de cultura musical, de difusão, de educação dos públicos, academias onde os jovens músicos encontram as obras cuja audição é indispensável [...] são as orquestras. As orquestras de concerto são os olhos pelos quais nossa alma musical ve o mundo"[5].

Como dissemos anteriormente, uma importante preocupação desses intelectuais da arte, nesse momento especialmente conturbado da história espanhola – em que sucederam-se no poder com grande rapidez diferentes regimes políticos, e que coincide com o fortalescimento de uma corrente nacionalista na música – é a *educação* do público ouvinte. No entanto, não devemos descartar a possibilidade de que pensadores e artistas também se inquietassem perante um projeto mais audacioso de educação, que envolvesse um impulso *formador* de um novo público. O próprio Salazar, no mesmo texto em que defende a importância das orquestas como fonte educadora, aponta que:

> "[...] um sistema de extensão da cultura às massas populares sintonizado com as idéias modernas não se tentou até o momento. Neste sentido, a criação das Missões pedagógicas é um fato tão trascendente como a criação da Junta Nacional de Música e Teatros Líricos, [...e vê-se] como ambas entidades podem andar de braço dado em muitos casos."[6]

Por outro lado, no Brasil, a *formação* de um novo público para a música erudita era uma questão imperativa. Quando, já em finais do século XIX, mas ainda em período monárquico, começam a despontar alguns nomes de compositores no cenário musical nacional, como Henrique Oswald, Alberto Nepomuceno e Francisco Braga, por exemplo[7], começa a notar-se a falta de infraestrutura (em todos os sentidos, desde a falta de salas apropriadas até a falta de músicos instrumentistas para interpretar as peças) que caracterizava o meio musical brasileiro.

Na década de 1920 a preocupação fundamental de grande parte da intelectualidade brasileira passa a ser a busca de estratégias para estimular a produção da arte nacional. Embora ainda existissem alguns financiadores particulares da arte – espécie de mecenas moderno, como os irmãos Guinle, por exemplo[8] – o meio artístico passava por grandes dificuldades quando tentava levar qualquer projeto de maior vulto adiante.

Com a mudança na direção política do país, intelectuais e artistas passaram a reconhecer o Estado como a mais propícia e, em alguns casos, a única entidade capaz de manter, estimular e divulgar a produção da arte nacional. O governo deveria assumir essa responsabilidade, favorecendo o florescimento da cultura nacional, historicamente sufocada pela estrangeira. Arnaldo Contier (CONTIER, 1988, p. 233) apontou que

> "Os compositores e intelectuais ligados ao projeto nacionalista mitificaram o Estado como o sujeito da História. Somente o governo, através de seus agentes competentes, poderia desenvolver o ensino e apoiar e divulgar a música brasileira entre as camadas dominantes e subalternas da sociedade. Daí porque muitos desses intelectuais procuraram participar da máquina burocrático-administrativa do Estado. Assim poderiam concretizar os sonhos acalentados desde os anos 20 [...]"[9].

Mário de Andrade, importante representante do nacionalismo modernista e participante irregularmente ativo do governo de Getúlio, expressara em diversos momentos a sua convicção de que o Estado deveria ser o principal, senão o único responsável em relação à melhoria da qualidade da arte nacional (ANDRADE, 1941, p. 38). Além disso, o musicólogo indicava as diversas modalidades artísticas que, na sua opinião, deveriam receber apoio e financiamento oficial:

> "...Nos faltam os conjuntos nacionais dirigidos por artistas autênticos, executando compreensivamente numerosa música nacional, para que esta acuse os autores de suas falhas

---

[5] O texto original da citação é o que segue: "Prácticamente, los organismos que realizan la más penetrante labor de cultura musical, de difusión, de educación de los públicos, academias donde los jóvenes músicos encuentran las obras cuya audición les es indispensable [...] son las orquestas. Las orquestas de conciertos son los ojos por donde mira al mundo nuestra alma musical.". Cf. SALAZAR, Adolfo. "Folletones de 'El Sol': Hacia un mejor futuro: El estado de la música en España al terminar el primer año de la República". Em El Sol. Madri, 2 de janeiro de 1932.

[6] O texto original da citação é o que segue: "[...] un sistema de extensión de la cultura en las masas populares a tono con las ideas modernas no se ha intentado hasta ahora. En este sentido, la creación de las Misiones pedagógicas es un hecho tan trascendente como la de la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, y veo claro cómo ambas entidades pueden ir del brazo en muchos casos.". Cf. SALAZAR, Adolfo. "Folletones de 'El Sol': Hacia un mejor futuro: El estado de la música en España al terminar el primer año de la República". Em El Sol. Madri, 2 de janeiro de 1932.

[7] O nome de Carlos Gomes não foi incluído nesta lista por tratar-se de um compositor quase que exclusivamente de óperas e que acabou realizando a sua carreira artística quase que totalmente no exterior.

[8] A família Guinle atuou como mecenas de grande número de artistas, muitos deles vinculados ao grupo paulista dos modernistas. Ao mecenato dos Guinle, Heitor Villa-Lobos deve a sua segunda e mais longa permanência na Europa. Conferir, por exemplo, PEPPERCORN, Lisa. *Villa-Lobos. Biografia ilustrada do mais importante compositor brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2000, p. 78.

[9] CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Livre-Docente em História. São Paulo, 1988, vol. 1, parte II, p. 233.

> e culpas. Mas pra isso a proteção dos governos é indispensável, pois a situação econômica do país não provoca a útil concorrência estrangeira nem estimula as forças nacionais. E é o Governo que ainda deverá subvencionar os festivais cênicos de música brasileira, os concursos, os congressos, as pesquisas. E mais os professores estrangeiros que venham pôr abertamente em cheque a fraqueza didática de nosso professorado." [10]

Na análise do trecho acima, não devemos deixar passar em branco a clara similitude que podemos constatar entre o discurso marioandradino e o discurso salazariano, especialmente no que se refere à necessidade de se proporcionar a escuta reiterativa de suas próprias obras musicais aos jovens compositores nacionais, a fim de que estes sejam capazes de vislumbrar seus erros e retificá-los no futuro.

Miceli, estudioso do campo da cultura, ao problematizar a questão do relacionamento entre a intelectualidade e a classe dirigente brasileira durante a primeira metade do século XX, destacou que o regime presidido por Vargas " [...] se diferencia sobretudo porque define e constitui o domínio da cultura como um 'negócio oficial', implicando um orçamento próprio, a criação de uma 'intelligentzia' e a intervenção em todos os setores de produção, difusão e conservação do trabalho intelectual e artístico."[11] (MICELI, 1979, p. 131). Além disso, ao tornar-se funcionário público, o intelectual obteve condições materiais para concretizar seus projetos, uma vez que o próprio Estado ocupava-se da difusão e da consagração das obras produzidas sob essas circunstâncias.

Vários artistas e intelectuais interessados no desenvolvimento da música brasileira se dispuseram a escrever projetos endereçados diretamente ao governo federal. Esses projetos visavam, fundamentalmente, o fortalecimento da moderna música erudita através de novas bases para a educação musical. Esse tipo de composição estava sendo cada vez menos solicitada pelo público, que sempre se mostrara mais apegado à tradição clássico-romântica, fechando-se às novidades estéticas introduzidas na música pelos modernistas[12].

Do debate sobre o lugar político-pedagógico a ser ocupado pela música começam a surgir manifestações de incentivo a um programa de educação musical nacional cujo carro-chefe seria o canto coletivo. Villa-Lobos teve uma atuação destacada neste projeto. Também preocupado com a formação de um público potencialmente receptor de suas obras e, consequentemente, com a formação de novas platéias, o compositor também apresentou um plano de educação musical ao governo[13]. Neste plano, o compositor sugeria ao Estado que reduzisse (no mínimo) à metade a entrada de música estrangeira ao país, embora reconhecesse raízes européias na música brasileira. Segundo o compositor, em primeiro lugar, deveriam ser estudados os compositores brasileiros, para depois serem apresentados aos alunos os compositores clássicos e românticos. Propunha a divisão do ensino musical e explicava a necessidade do estabelecimento de uma instituição para a formação de professores e de outra para a propagação de conhecimentos básicos a um público mais numeroso. Uma vez incorporado ao governo, ocupando o cargo de Superintendente de Educação Musical e Artística da Prefeitura do Distrito Federal e, posteriormente o cargo de Diretor do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, Villa-Lobos pôs em prática seu plano de expansão do nacionalismo musical organizando grandes concentrações orfeônicas e implementando um plano massivo de educação musical-artística[14].

Fundamento de inspiração: as fontes folclóricas e históricas

Segundo os teóricos do nacionalismo musical, o folclore representava a manifestação mais pura da cultura de um povo e, por isso, a mais original e a única que poderia ser distintiva de sua identidade cultural nacional.

No Brasil, nas primeiras décadas do século XX, musicólogos como Mário de Andrade, contrapunham a pureza e identidade da música folclórica (relacionada ao campo) à contaminação da música urbana[15] e à

---

[10] ANDRADE, Mário de. *Música do Brasil*. Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro: Ed. Guaíra Limitada, 1941, p. 38.

[11] MICELI, Sérgio. *Intelectuais e classe dirigente no Brasil (1920-1945)*. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel/Difusão Editorial S. A., 1979, p. 131.

[12] CONTIER, A. D. Ob. cit., pp. 68-111.

[13] Neste caso, o documento fora apresentado à Secretaria de Educação do Estado de São Paulo. Villa-Lobos tivera oportunidade de levar seu plano ao conhecimento dos governantes deste Estado em duas ocasiões: em 1925 ao Presidente paulista Júlio Prestes e em 1931 ao Interventor Estadual João Alberto. Os contatos teriam sido feitos através de algumas figuras importantes do mecenato paulista e carioca, como Olívia Guedes Penteado e Laurinda Santos Lobo. Cf. MAZZEU, Renato Brasil. *Heitor Villa-Lobos: questão nacional e culutra brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada ao Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP, 2002, p. 101.

[14] Villa-Lobos dirigiu inúmeras ações neste sentido. Para uma análise mais aprofundada sobre este assunto conferir CHERÑAVSKY, Analía. *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação de mestrado defendida no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP. Campinas, SP: [s.n.], 2003.

[15] Pois na cidade, a música original se mistura à música de outras culturas, como a negra, e à música de mercado, veiculada pela rádio e pela indústria do disco.

falta de identidade da música estrangeira. Praticamente ao mesmo tempo, do outro lado do Atlântico, os representantes do nacionalismo musical espanhol tinham, em relação à necessidade do uso das fontes folclóricas, preocupações semelhantes às marioandradinas. A necessidade, e quase "obrigatoriedade", do uso das fontes folclóricas ou históricas (pertencentes a um passado recente) como meio de inspiração para a criação da *boa* música nacional era fundamental para dar sustentabilidade ao movimento. Dessa forma, muitas das obras mais conhecidas e representativas dos compositores do nacionalismo musical – sejam os famosos noturnos *Noches en los Jardines de España* de Manuel de Falla, ou a série dos *Choros* de Villa-Lobos – estavam francamente inspiradas na música popular de seus respectivos países.

No final do século XIX inúmeros estudiosos, no Brasil, chamados folcloristas, empreenderam uma grande cruzada por todo o país, visando à coleta, organização e preservação de qualquer material considerado folclórico. A música de diferentes regiões do país foi coletada em diversos cancioneiros e outras obras recopilatórias. Estas obras serviram de base "inspiradora" para diversos compositores brasileiros, como Villa-Lobos, Luciano Gallet, Camargo Guarnieri e Francisco Mignone, entre outros.

No caso da obra villalobiana, a sua relação com o folclore foi tão evidente e evidenciada pelos teóricos do nacionalismo que acabou se transformando em um dos elementos mais importantes do próprio discurso deste compositor. O processo de "introjeção do folclore" teria sido exemplar em Villa-Lobos, o que lhe garantira o título de compositor "autenticamente brasileiro". Essa marca de "brasilidade", que estaria presente já em suas primeiras composições, demonstraria a sua ligação visceral com a essência musical do povo brasileiro, dado reiterado por todos os biógrafos deste compositor. Maria Augusta Machado da Silva, indo ainda mais longe, relaciona o contato de Villa-Lobos com a cultura do povo – "os violeiros, os cantadores" – ao contato com os sons da natureza brasileira, dos animais, das matas, das noites...[16](DA SILVA, 1988). Sons que, segundo esta autora, não estariam presentes apenas em suas composições, senão que constituiriam um dos traços mais característicos de toda a sua obra[17].

O principal legado da obra villalobiana para a os teóricos do nacionalismo musical brasileiro, como Mário de Andrade, teria sido a criação de uma nova identidade musical de características profundamente nacionais, fruto da fusão e posterior remodelação de diversas tendências estéticas originais e particulares. Villa-Lobos era um compositor dotado de uma inalienável ligação com o *espírito* brasileiro, e fundia, em sua obra, o campo e a cidade, o sertão e o litoral, o índio e o mulato tocador de choro.

Em quase cem anos de história a bibliografia foi construindo e reconstruindo a memória de um Villa-Lobos original e autenticamente brasileiro, símbolo da arte e da cultura de um povo, de uma nação. É interessante notar nessa bibliografia a freqüente associação entre a "autenticidade racial" e o "caráter nacional" assumido pela música de Villa-Lobos. No debate a respeito da construção da nação e da nacionalidade brasileiras, travado entre as últimas décadas do século XIX e a primeira metade do século XX, a questão mais importante centrava-se na definição da "raça" que deveria representar o povo brasileiro. A "autenticidade racial" que confere o indubitável "caráter nacional" à obra villalobiana provém da mistura de elementos culturais das "três raças formadoras do povo brasileiro". Por não ser nem negra, nem branca, nem indígena, a sua música seria mestiça, ou "tropical", como preferiu caracterizá-la Arnaldo Estrela. (ESTRELA, 1946, pp. 263-4). Este renomado músico e crítico musical, afirma que:

> "[...] A raça coada através da sensibilidade de Villa-Lobos é grandiosa nas suas realizações, turbulenta, imaginosa até ao fabuloso, exuberante, sensual, sonhadora, perdida de lirismo, impetuosa, de uma riqueza de facetas que atinge aos mais extremos contrastes. Se alguma palavra pudesse definir Villa-Lobos, talvez essa palavra fosse - tropical. Os trópicos que acenderam na terra as chamas verdes da floresta amazônica fizeram-no 'à sua imagem e semelhança' [...]"[18].

Discurso semelhante aplicou a bibliografía à obra e à figura de Manuel de Falla, considerando-o como uma espécie de tradutor do caráter mais puro e íntimo da autêntica raça hispana. Alfredo Romeo, ao escrever um comentário crítico sobre o "Festival Falla" organizado em 1927 em Barcelona, declarava que:

> "A obra de Falla no fundo é a 'verdadeira história', porque foi tirada da alma da terra, porque é a alma, ou melhor, da terra, enriquecida na sua expressão com todos os elementos

[16] SILVA, Maria Augusta Machado Da. "Um homem chamado Villa-Lobos". Em *Revista do Brasil*. Rio Arte-Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/Secretaria Municipal de Cultura, ano 4, n. 1, 1988.

[17] A constatação da precoce identificação de Villa-Lobos com a música popular urbana – os chorões – , assim como ocorrera com a música popular folclórica, é outro dado que ajuda a compor a imagem deste compositor. Tal imagem combina a pureza e a brasilidade do sertanejo, natural da terra, com a erudição e inteligência do homem da cidade, do cosmopolita. Cf. SILVA, Francisco Pereira Da. *Villa-Lobos*. São Paulo: Editora Três, 1974, pp. 52-3.

[18] ESTRELA, Arnaldo. "Música de câmara no Brasil". Em *Boletim Latino Americano de Música*, VI/6, abril de 1946, pp. 263-4.

> técnicos modernos e despertado seu interesse com as delícias de um estilo finíssimo e de feições originais."[19]

No entanto, para os pensadores do nacionalismo musical espanhol, o folclore não representava o único reduto onde havia sido preservada a autenticidade da "raça hispana". Documentos de caráter histórico, como a música de Victoria, as cantigas do rei Afonso X, o Sábio, os poemas de Luís de Góngora ou o próprio Dom Quixote de Cervantes eram considerados fontes riquíssimas à disposição de compositores que se sentissem suficientemente inspirados e que possuíssem os meios artísticos necessários para recuperar essas obras primas do "glorioso passado espanhol" utilizando-as como fonte inspiradora para suas moderníssimas composições. Isso não quer dizer que fontes populares ou folclóricas não fossem valorizadas pelos nacionalistas espanhóis. Felipe Pedrell, um dos fundadores da escola nacionalista de composição da Espanha e mestre de importantes nomes da música espanhola como Manuel de Falla e Joaquín Turina, afirmava que a peculiar inspiração de uma arte própria deveria procurar-se no canto popular, personalizado e "traduzido em formas cultas". Para Pedrell o canto popular representa a *voz dos povos,* a inspiração primitiva do "grande cantor anônimo". Este estudioso defendia a necessidade da criação de uma linguagem musical essencialmente espanhola cujo sistema fosse construído sobre a base do canto nacional.

Manuel de Falla, fiel discípulo de Pedrell, utilizou o canto popular como base da sua inspiração. Sob sua influência compôs belíssimas obras, como *El pan de Ronda que sabe a verdad*, as *Siete Canciones Populares Españolas* e *Tus ojillos negros, canción andaluza*. Mas também se dedicou, e muito, às fontes históricas, especialmente às cantigas de Afonso X[20], que conhecera pelas mãos do próprio Pedrell, e a algumas obras literárias, como *El sombrero de tres picos*[21], de Pedro Antonio de Alarcón e o *Don Quijote*[22], de Cervantes.

Além de utilizar os cantos populares como fonte de inspiração, Manuel de Falla empenhou-se na realização de um evento que focalizava a recuperação de antigos cantos populares andaluzes que começavam a desaparecer. O Concurso de Cante Jondo, realizado em 1922 na cidade de Granada, pode também ser entendido como uma manifestação concreta do nacionalismo musical, realizada mediante um apelo direto à participação das massas populares. Este evento, de grande alcance popular, foi idealizado com uma intenção educativa e acabou servindo à propagação dos ideais estéticos nacionalistas.

Em 1962, Molina Fajardo publicou a obra mais importante – até os nossos dias – sobre este afamado concurso[23]. A idéia fundadora do evento teria ocorrido em costumeiras reuniões realizadas entre as figuras que compunham o círculo de relações granadinas de Manuel de Falla. Os temas que giravam em torno ao conhecimento das origens do "cante jondo" ou da "raíz obscura e profundíssima da arte andaluza" eram temas da predileção do maestro. Há alguns anos Manuel de Falla se impressionava com a profundeza desses cantos primitivos e tentava incorporá-los, de alguma maneira, a suas composições.

A necessidade da preservação viva desses cantos passou a ser, segundo a historiografia, uma das principais preocupações do compositor naqueles primeiros meses da década de 1920. Buscava-se alguma forma de impedir o desaparecimento do cante, processo que se acelerara nos últimos anos com a crescente comercialização do flamenco, produto degradado e corrompido fundamentado inicialmente no cante jondo. O Concurso de Cante Jondo foi idealizado com o intuito de reavivar a prática desse tipo de expressão vocal, trazendo aos palcos os já escassos detentores do conhecimento desse "puro canto andaluz" para que, com a ajuda do festejo e da homenagem, com sua arte e sua experiência, estimulassem a propagação dessa antiga tradição.

---

[19] O texto original da citação é o que segue: "La obra de Falla en su fondo es la 'verdadera historia', porque está sacada del alma de la tierra, porque es el alma, mejor dicho, de la tierra, enriquecida en su expresión con todos los elementos técnicos modernos y avivado su interés con las exquisiteces de un estilo finísimo y de original factura." Cf. ROMEO, Alfredo. "Gran teatro del Liceo: El Festival Falla". Em *Noticiero Universal*. Barcelona, 18/04/1927.

[20] As cantigas estão presentes, em distintas versões, em diversos trechos da obra *El Retablo de Maese Pedro* e em várias páginas de *Atlântida*, além de aparecer em diversas obras incidentais compostas para as adaptações das peças *El mistério de los reyes Magos*, *El Gran Teatro del Mundo* e *La vuelta de Egipto*. Cf. TORRES CLEMENTE, Elena. *Manuel de Falla y las* Cantigas *de Alfonso X El Sabio: estudio de una relación continua y plural*. Granada: Editorial Universidad de Granada, 2002, pp. 25.

[21] *El sombrero de tres picos*, do andaluz Pedro Antonio de Alarcón, teve sua primeira edição em 1874 em forma de folhetim. Manuel de Falla inspirou-se neste conto para compor sua pantomima *El corregidor y la molinera* e seu famoso ballet homônimo *El sombrero de tres picos*.

[22] *El retablo de Maese Pedro*, de Manuel de Falla consiste em uma versão musical e cênica de um episódio da obra *El ingenioso cavallero Don Quixote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. Cf. o site oficial do Archivo Manuel de Falla, www.manueldefalla.com.

[23] FAJARDO, Eduardo Molina. *Manuel de Falla y el 'Cante Jondo'*. Granada: Editorial de la Universidad de Granada, 1962. Cátedra 'Manuel de Falla'.

Ponto final: do nacionalismo ao universalismo

> "Música popular, pois, é uma expressão psicológica de um povo. Música folclórica é a sua expressão biológica. A arte da música (que pode ser folclórica e popular ou nem uma coisa nem outra) representa a mais alta expressão criadora de um povo. A grande música, a mais alta, é a que, originando-se de uma dessas três fontes, alcança uma expressão humana universal."[24]

Outra questão de grande importância para o movimento do nacionalismo musical, que corre paralela à necessidade da inspiração folclórica, é a clara distinção, feita pelos estudiosos do movimento, entre a música que apenas "reproduz" elementos folclóricos visando a sua legitimação como música nacional – mas que na verdade acaba não passando de música "regional" – e a música composta "sob a inspiração" do folclore de seu país, na qual os elementos nacionais são absorvidos e manipulados de tal forma pelas mãos do gênio músico, que o próprio nacionalismo transcende, transformando-se em universalismo. E a música, de nacional, passa a universal, como seu compositor. Os nomes do nacionalismo musical buscavam a trascendência de suas criações, tendo sempre em mente grandes exemplos desse "universalismo", como Bach, cuja obra não se considera mais pertencente à cultura do povo alemão, e sim à cultura musical universal.

Manuel de Falla e Heitor Villa-Lobos são dois exemplos de compositores cuja obra, segundo a bibliografia, teria logrado transcender a sua nacionalidade, tornando-se universal. Nada mais sugestivo do que a primeira frase do livro de Luiz Paulo Horta: "Villa-Lobos está para a música brasileira como Bach está para a música alemã: tudo parece começar com ele"[25].

O próprio Villa-Lobos se questionava em relação à preferência entre a composição erudita de caráter nacional e a de caráter universal. A primeira se referiria à composição "só compreendida e apreciada pelos brasileiros que vivem eternamente em seu país", resultando em uma "prova intransigente de nacionalismo". À segunda corresponderia à criação de "[...] uma arte original, recalcada em todos os elementos materiais, físicos, psíquicos e fisiológicos existentes em nossa terra para ser justamente universalizada [...]", compreendida e apreciada pelo estrangeiro[26]. Respondendo a essa pergunta, Villa-lobos explica que

> "[...] se argumentarmos, então, pelo segundo ponto, creio eu que andaremos mais perto e depressa da necessária permuta dos conhecimentos dos costumes humanos, por conseguinte, dando-se um grande passo para o progresso, que é a razão de ser da claridade e da vida da inteligência do homem."[27]

Recorro uma vez mais a Villa-Lobos para esclarecer de que forma os representantes do nacionalismo musical acreditavam que se processava a passagem da música nacional ou nacionalista para a música de caráter universal, "compreendida e apreciada pelo extrangeiro". Segundo este compositor,

> "O criador original [compositor universal] é aquele que, embora demonstrando na sua obra o reconhecimento exato da diversidade de estilo da Música, empregando de uma maneira elevada motivos folclóricos do país onde tem vivido e formado sua mentalidade, deixa transparecer nas suas composições as tendências naturais da sua predestinação e influência étnica de seu feitio, formando, assim, o traço característico de sua personalidade e do país onde nasceu, cuja terra marcará um ponto distante entre todas as nações do Universo."[28]

A descrição do "criador original" como agente do universalismo musical que serve a Villa-Lobos, também pode ser aplicada ao caso de Manuel de Falla. De acordo com Adolfo Salazar, este compositor era o único que sabia expressar, com uma linguagem popriamente hispana, a alma universal. Este pensador afirma que com o surgimento do movimento nacionalista tornou-se fundamental a compreensão do processo através do qual os artistas "elevam seu pensamento às regiões mais altas [...] sem perder o contato com a sálvia vivificadora da terra natal"[29] (SALAZAR, 1924). A renovação da arte européia, que tem seu ponto de partida justamente no movimento nacionalista, pode ser definida, segundo Salazar, como "o esforço para elevar [a arte e o artista] à universalidade por meio de um processo de aprofundamento nas características raciais" de cada povo.

Uma das preocupações mais importantes dos agentes do nacionalismo musical, como foi dito anteriormente, era distingüir a *boa* música nacional – composição nacionalista fundamentada nos cantos

---

[24] VILLA-LOBOS, Heitor. "Sobreviverá a música?". Em *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/Fundação Nacional Pró-Memória, vol. 2, p. 100, 1982.
[25] HORTA, Luiz Paulo. *Villa-Lobos: uma introdução*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1987, p. 7.
[26] VILLA-LOBOS, Heitor. "Dois problemas da arte brasileira – Dois pontos de vista". Em *Presença de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/Fundação Nacional Pró-Memória, 1982, v. 2, p. 89
[27] Idem. Ibidem, p. 89.
[28] VILLA-LOBOS, Heitor. "Apologia da arte". Apud MACHADO, Maria Célia. *Heitor Villa-Lobos: tradição e renovação na música brasileira*. Rio de Janeiro: Francisco Alves Editora/Editora UFRJ, 1987, p. 63.
[29] SALAZAR, Adolfo. "La vida musical: La creación de organismos regionales – Nacionalismo y universalismo". Em *El Sol*. Madrid, 19/06/1924.

populares da terra pátria e com tendências à universalização – da música regional e da música composta sob a inspiração de "estrangeirismos", como é o conhecido caso da *zarzuela*.

Nacional, mas não universal: o caso da zarzuela

Na Espanha, nas primeiras décadas do século XX, o caminho da *zarzuela* ainda se apresentava como um dos mais certos para garantir a segurança financeira de compositores e músicos em geral, embora os tempos de maior prosperidade deste gênero já tivessem terminado. As estréias eram frequentes e, as orquestas de *zarzuela*, numerosas, principalmente na capital espanhola. Buscando sanar a precária situação econômica enfrentada por sua família, Manuel de Falla – que depois se tornaria o maior símbolo do nacionalismo musical espanhol – também teria realizado uma pequena incursão por este gênero. De não ser por esse motivo, asseguram seus biógrafos, Manuel de Falla nunca teria ingressado nesse mundo e nunca teria, na lista de suas primeiras composições, ao menos seis títulos de *zarzuelas*[30].

A consensual visão negativa a respeito da experiência zarzuelera de Falla, deve-se à opinião, difundida principalmente pelas vanguardas nacionalistas da música durante as três primeiras décadas do século XX, de que as composições deste gênero possuíam escasso valor artístico e não cumpriam nenhum papel na construção da verdadeira música nacional de alcance universal. O compositor Jaime Pahissa, por exemplo, descreve a situação que afrontara Manuel de Falla em seus primeiros anos em Madri e a sua "inconseqüente" passagem pelo mundo da zarzuela da seguinte maneira:

> "Nessa época, fins do século XIX, o renascimento musical espanhol estava apenas começando. Albéniz e Gramados ainda não havia composto as obras que lhes deram status e fama; e o clamor aceso e constante de Pedrell, tanto a favor do reconhecimento da alta tradição musical dos polifonistas espanhóis do seiscentos y sua ligação com uma escola de música nacional à altura do grande movimento musical europeu, como em pró das mais nobres expressões da música, o drama lírico, as grandes formas sinfônicas, ainda não tivera repercussão entre os músicos da Espanha. Podemos dizer que na Espanha, a produção musical, em suas manifestações mais cultas e elevadas, não existia. [...] Somente na zarzuela existiam possibilidades de triunfo em todos seus aspectos: renome popular e benefício econômico. Era o único caminho possível ao compositor. Ainda que de modo algum pudesse satisfazer o ideal de um artista [...] "[31].

Pahissa segue à risca os preceitos impostos pela historiografia a respeito do renascimento musical español processado na virada do século XIX ao XX, apontando o profeta do processo – Pedrell – , os precursores – Albéniz e Granados – e o redentor – Manuel de Falla. O mundo zarzuelístico é um mundo que corre à parte, paralelo ao mundo onde se desenvolve o renascimento musical español. É por isso que, para estes autores, o contato de Falla com a zarzuela é apenas eventual, forçado por uma situação especial. O seu verdadeiro caminho já havia sido traçado por seu destino. E, alguns desses autores, até agradecem a pouca sorte vivida por Falla com essas experiências[32], e explicam o seu fracasso no mundo zarzuelístico, como o faz Pahissa, através do que ele chama de "incompatibilidade da baixeza desse mundo" com os "altos ideais artísticos" desse compositor.

Seja como for, mesmo que Falla não tivesse escrito essas obras "de manera espontânea para satisfazer uma necessidade interior de criação artística", e tendo que "empequenecer" as suas ansias "para acomodá-las a um meio inferior no qual, sem dúvida, não poderiam encontrar cabida", razão pela qual,

---

[30] Da "Nomina Completa de las obras de Manuel de Falla", recolhida por Jaime Pahissa em sua obra biográfica escrita sobre este compositor consta o título de cinco zarzuelas, todas compostas entre os anos de 1897 e 1904: *Limosna de amor*, *El corneta de órdenes*, *La cruz de Malta*, *La casa de Tócame Roque* e *Los amores de la Inés*, a única que chegou a subir aos palcos. Cf. PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi Americana, 1956, p. 219.

[31] O texto original da citação é o que segue: "...Por este tiempo, fines del siglo XIX, el renacimiento musical español estaba apenas iniciado. Albéniz y Granados no habían compuesto aún las obras que les dieron jerarquía y fama; y el clamor encendido y constante de Pedrell, tanto en favor del reconocimiento de la alta tradición musical de los polifonistas españoles del seiscientos y su enlace con una escuela de música nacional a la altura del gran movimiento musical europeo, como en pro de las más nobles expresiones de la música, el drama lírico, las grandes formas sinfónicas, no había tenido eco, aún, entre los músicos de España. Puede decirse que en España, la producción musical, en sus manifestaciones más cultas y elevadas, no existía. […] Sólo en la zarzuela había ancho campo para el triunfo en todos sus aspectos: renombre popular y beneficio económico. Era el único camino que se ofrecía al compositor. Aunque de ninguna manera podía satisfacer al ideal de un artista. […]". Cf. PAHISSA, J. Ob. cit. , p. 31-32.

[32] Sabemos que, apesar de seu esforço, Falla realmente não obteve grandes sucesos com as suas zarzuelas. A única que chegou a estrear-se foi, com texto do Sr. Derqui, *Los amores de la Inés*. Embora pouco fosse o sucesso da estréia e parquíssima a sua repercussão na imprensa madrileña, o *Diario de Cádiz*, fiel seguidor dos passos do promissor filho da terra, publicou uma nota sobre o assunto poucos dias após a estréia, que verificou-se em 12 de abril de 1902 no Teatro Cómico de Madri. Segundo o artículo, que envia as suas "felicitações ao Sr. Falla": "El éxito [del estreno] es calificado de extraordinario. Los autores fueron llamados á escena muchas veces. La música de nuestro paisano ha gustado sobremanera, llamando particularmente la atención, unas 'carceleras' muy sentidas é inspiradas...". Cf. *Diario de Cádiz*. Cadiz, 17/04/1902.

as suas obras zarzueleras não obtiveram, nem poderiam haver obtido nenhum êxito, como explica Pahissa[33], o certo é que o próprio Manuel de Falla pronunciou-se, algumas vezes, em defesa desse gênero. Em seu artigo *Nuestra Música*[34], publicado em 1917 quando já gozava de uma certa reputação no meio musical español, o maestro se referia à zarzuela como um gênero ultrapassado e totalmente baseado em padrões italianos de composição, e, por conseguinte, livre de qualquer intenção nacional:

> "[...] os modelos que esses acusadores [a crítica retrógrada] nos convidam a acatar como intangíveis são, salvo raríssimas exceções, produto da imitação estrangeira mais palpável que podemos encontrar em toda a história da arte européia. Me refiro, ou melhor, se referem a nossa chamada zarzuela *grande*, que, como qualquer pessoa pode comprovar com pouquíssimo trabalho, não é mais que uma cópia da ópera italiana em voga durante a época em que essas obras foram produzidas. E é até natural que assim fosse, uma vez que os assuntos dramáticos que serviam para fazer as óperas cômicas ou as zarzuelas deveria carecer necessariamente de caráter nacional, sendo com eram na sua maioria, simples adaptações de obras extrangeiras." [35]

Porém, no mesmo texto, e após referir-se às tentativas nacionalizantes iniciadas por Barbieri e aos procedimentos de composição, finalmente nacionais, ensinados por Pedrell, Falla volta novamente ao assunto da zarzuela e do seu papel central dentro da história da música espanhola:

> "[...] sou daqueles que sempre declararam a sua admiração para não poucoas obras do gênero chamado zarzuela, *grande* ou *chica*, que durante tanto tempo ocupou a nossa atividade musical.
>
> Muitas dessas obras irão perdurar como gloriosos sinos da arte espanhola, e sua graça melódica será dificilmente alcançada por nossos compositores do presente e do futuro. Mas daí a declarar que o condimento – o denominaremos assim – com o qual se temperaram essas obras é puramente nacional... existe um abismo..."[36].

É certo que, quando escreveu este texto, Falla procurava remontar a história da música que fora produzida na Espanha nas décadas anteriores, com a principal intenção de separar o "não nacional", a zarzuela, do "nacional", distinguido, especialmente, pelo trabalho de Pedrell e sua "escola"; em outras palavras: com a intenção de separar o joio do trigo. Sim; porque no momento em que é publicado este artigo, no ano de 1917, poder-se-ía dizer que a música na Espanha estava praticamente no auge do momento que a crítica iria considerar como o seu renascimento[37].

A discussão trazida por Falla às páginas da revista *Música* estava totalmente na ordem do dia. E, adotar uma definição para o "nacional" em música foi um dos primeiros passos que foram dados pelo movimento do nacionalismo musical. Este procedimento verificou-se quase que simultaneamente em praticamente todo os países do Ocidente, incluindo o Brasil.

Na caracterização da produção dos representantes do renascimento musical espanhol também era importante destacar a diferença entre o que era "nacional" e "não nacional", porque, nesse momento, o "nacional" também era o "moderno" e o "não nacional", como a zarzuela, por exemplo, representava o "ultrapassado".

Conrado del Campo, em um longo texto publicado em 1914 na *Revista Musical* de Bilbao[38], alguns anos antes da publicação do texto de Falla, ao tratar da situção da música espanhola naquele momento, também se remonta ao recente passado zarzuelero da música nesse país. No entanto, neste texto, Del Campo deixa claro que para ele a zarzuela teria representado um primeiro passo na recuperação da

---

[33] PAHISSA, J. Ob. cit., p. 34.

[34] FALLA, Manuel de. "Dice el maestro Falla. Nuestra Música". Em *Música. Album-Revista Musical*. Ano I, n. 11, 01/06/1917.

[35] "[...] los modelos que esos acusadores [a crítica retrógrada] nos invitan a acatar como intangíbles son, salvo rarísimas excepciones, producto de la imitación extranjera más palpable que podemos encontrar en toda la historia del arte europeo. Me refiero, o, mejor dicho, se refieren a nuestra llamada zarzuela *grande*, la que, como cualquiera puede comprobar con poquísimo trabajo, no es más que un calco de la ópera italiana en boga durante la época en que esas obras se produjeron. Y es en cierto modo natural que así fuera, puesto que los asuntos dramáticos que servían para hacer óperas cómicas o zarzuelas tenían que carecer necesariamente de carácter nacional, siendo como eran en su mayor parte, simples adaptaciones de obras extranjeras." (Os grifos são originais).

[36] O texto original da citação é o que segue: "[...] soy de los que siempre han declarado su admiración para no pocas obras del género llamado zarzuela, *grande* o *chica*, que por tanto tiempo ha ocupado nuestra actividad musical.
Muchas de esas obras perdurarán como timbres gloriosos del arte español, y su gracia melódica será difícilmente sobrepujada por nuestros compositores del presente y del porvenir. Pero de esto a declarar que el condimento – llamémosle así – con que se aderezaron esas obras es puramente nacional... hay un abismo...". Os grifos são originais.

[37] De fato, a historiografia da música vai considerar que o ponto auge dessa fase é vivido no momento da composição do *Retablo de Maese Pedro* e especialmente do *Concerto* de Manuel de Falla. Mas, marcar uma "evolução da música", com seus "retrocessos" ou "avanços" composicionais, apenas a partir da análise de uma sucessão de obras ordenadas cronologicamente pela sua estréia não é de, absolutamente, nenhum interesse para este trabalho.

[38] DEL CAMPO, Conrado. "Sobre la situación actual de la música española". Em *Revista Musical*. Ano VI. Bilbao, 1914.

música espanhola, que havia vivido o seu auge na escola religiosa do Renascimento, e cuya produção há décadas vinha sendo totalmente nula devido à saturação provocada no ambiente pela dominadora música italiana:

> "[...] Não é muito glorioso, certamente, o processo histórico da música na Espanha, durante a primeira metade do século XIX, na qual vemos enraizar-se cada vez mais entre nós o culto único, indiscutivel, supremo da Arte italiana, enquanto nos demais países, lentamente, [...] vão proclamando a sua independência artística e construindo um edifício estético al calor da língua, em primeiro lugar, e da poesia popular, em segundo, ambas fontes de onde nacia fecundo e sagrado o manantial da tradição, da unidade histórica, a idéia sublime de Pátria. Mas, durante a segunda metade do século passado, um espetáculo belo, consolador, nos é oferecido. A criação e o trunfo da Zarzuela e, com ela, um princípio, um indício de uma possível ressurreição do espírito nacional na música, a curto prazo."[39]

Segundo este compositor, a zarzuela era desprezada pela elite por tratar-se de um espetáculo de caráter eminentemente popular. O lugar da zarzuela é o lugar do "povo", afirma Del Campo, e, portanto, não pode e nem deve ser o lugar da elite, que continua preferindo cultuar os divos italianos ou italianizados.

De todos modos, o autor deste artigo reconhece a influência italiana na zarzuela. Considera-a nociva, porém inevitável. Mas, diferentemente de Falla, aponta que esta influência é apenas externa, podendo ser observada em sua estrutura, sua organização. O seu interior, o seu coração, segundo Del Campo, mantem-se puramente espanhol.

Porém, Del Campo também afirmava em seu texto que o periodo de glória da zarzuela, "juvenil e irreflexivo" já havia terminado. Assim como Manuel de Falla, este compositor também acreditava que a zarzuela era um gênero musical ultrapassado e que, à luz das novidades que os ares musicais traziam do resto da Europa, a Espanha deveria e estava construindo a sua nova música, moderna e nacional.

Falla nunca negou o seu apreço pela obra zarzuelera, apesar de não haver sido tão efusivo na defesa desse gênero quanto Conrado del Campo. Talvez não conseguisse considerar a zarzuela como o primeiro passo da retomada do nacional em música. Porque, mesmo Barbieri, segundo Manuel de Falla, embora se empenhasse em nacionalizar a música que se produzia na Espanha, dotando as suas composições de certo "caráter nacional", não chegou em nenhum momento a questionar os procedimentos que utilizava para compôr. O primeiro a chamar a atenção para este problema e pautar o caminho para a real nacionalização da música espanhola, através da *nacionalização dos processos composicionais*, foi, segundo Falla, o seu querido mestre Felipe Pedrell.

Falla não considerava a zarzuela como uma produção totalmente nacional, tão nacional ao ponto de ser "ao mesmo tempo espanhola e universal", como diria Adolfo Salazar[40]. Ao mesmo tempo, não negava as suas tentativas composicionais dentro desse gênero e tinha clareza de sua péssima experiência, declarando que considerava um desastre as suas próprias zarzuelas, apesar de gostar um pouco da peça *La casa de Tócame Roque*. Pahissa, na biografia que escreveu sobre este compositor, destacou que esta zarzuela fora retocada pelo autor uma vez "orientado no caminho da música nacional" pelo seu maestro Pedrell. Isso reforça a idéia apresentada anteriormente de que, para Falla, o principal problema da zarzuela era a sua "carência de nacionalidade", pois, ao que tudo indica, ele somente passou a apreciar a sua obra quando pôde considerá-la – ou transformá-la em – nacional. Segundo a historiografia, o encontro entre Manuel de Falla e Felipe Pedrell marca o início de uma nova era para a música espanhola em todos os seus aspectos[41].

---

[39] O texto original da citação é o que segue: "[...] No es muy glorioso, ciertamente, el proceso histórico de la música en España, durante la primera mitad del siglo XIX, en que vemos más y más arraigarse entre nosotros el culto único, indiscutible, supremo del Arte italiano, en tanto los demás países, lentamente, […] van proclamando su independencia artística y construyendo un edificio estético al calor del idioma, primero, y de la poesía popular, después, fuentes ambas de donde nacía fecundo y sagrado el manantial de la tradición, de la unidad histórica, la idea sublime de la Patria. Pero, durante la segunda mitad del pasado siglo, un espectáculo bello, consolador se nos ofrece. La creación y el triunfo de la Zarzuela, y, con ella, un conato, un indicio de una posible resurrección del espíritu nacional en la música, en plazo no lejano."

[40] Cf. SALAZAR, Adolfo. "La vida musical: 'El retablo de Maese Pedro' y las opiniones extranjeras". Em *El Sol*. Madri, 10/04/1924; e SALAZAR, Adolfo. "La vida musical: La creación de organismos regionales. Nacionalismo y universalismo". Em *El Sol*. Madri, 19/06/1924. Conste que, para Salazar, universal significa europeu.

[41] Segundo Jaime Pahissa, "[…] el mismo Falla considera que la música de sus zarzuelas era malísima; cuando las compuso no había recibido aún lecciones de Pedrell, y apenas sabía instrumentar. Estudiando ya con este maestro, y orientado en el camino, que ya había presentido y buscado, de la música nacional, retocó mucho, Falla, la primera, *La casa de Tócame Roque*, de tal modo que esta zarzuela, aunque no llegara a ver la luz de la escena, es la mejor de las que escribió. Tanto es así que no se avergonzaría de que se diera hoy, y hasta dice que si tuviera tiempo algún día (cosa que conceptúa difícil), probaría de rehacer de memoria el preludio y lo haría ejecutar. Otra prueba de la que tenía en consideración a esta música es el que utilizara una parte para la danza del Corregidor de *El sombrero de tres picos*.". Cf. PAHISSA, Jaime. Ob. cit., p. 33. Os grifos são originais.

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Renato. *Vivência e Projeção do Folclore*. Rio de Janeiro: Livraria Agir Editora/Instituto Nacional do Livro, 1971.

_____. *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguiet, 1926.

ANDRADE, Mário de. *Ensaio sobre a Música Brasileira*. São Paulo: Martins/Brasília: INL, 1972.

_____. *Pequena história da música*. São Paulo: Martins, 1951.

BAL Y GAY, Jesús. "El nacionalismo y la música mexicana de hoy". *Nuestra Música. Revista Bimensual Editada en México*. México D. F., n. 14, ano IV, abril/1949.

BARABTO JUNIOR, R. L. de A. *Mário de Andrade: nacionalidade e tradição modernista*. Dissertação. de Mestrado apresentada ao Depto. de Sociologia do IFCH da UNICAMP, 1996.

BARTOK, Béla. "Música Popular y Culta en Hungría. (Artículo Póstumo)". *Nuestra Música. Revista Bimensual Editada en México*. México D. F., n. 1, ano I, março/1946.

BERNARD, Robert. "Nationalisme et Internationalisme artistiques (à propos des programmes des concerts) ". *La Revue Musicale*. Paris, n. 198, ano 22, fev-mar/1921.

CHÁVEZ, Carlos. "El arte popular y el no-popular". *Musicalia*. La Habana, n. 7, jul-ago/1929.

CONTIER, Arnaldo Daraya. *Brasil Novo. Música, Nação e Modernidade: os anos 20 e 30*. Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Livre Docente em História. São Paulo, 1988.

GONZÁLEZ CASADO, Pedro. "La Nana y las Siete Canciones Populares Españolas de Manuel de Falla: un doble paradigma". *Revista de Musicología*. Madri: Sociedad Española de Musicología, vol. XXV, n. 2, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. *Nações e nacionalismos desde 1780: programa, mito e realidade*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.

ITIBERÊ, Brasílio. "A obra de Villa-Lobos e o problema folclórico". *Revista Música Viva*. Rio de Janeiro, n. 7/8, ano I, jan-fev/1941.

KIEFER, Bruno. *Villa-Lobos e o modernismo na música brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LABAJO VALDÉS, Joaquina. "Política y usos del foklore en el siglo XX español". *Revista de Musicología*. Madri: Sociedad Española de Musicología, vol. XVI, n. 4, 1993, Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones'.

MARIZ, Vasco. *Heitor Villa-Lobos: compositor brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

_____. *Três musicólogos brasileiros: Mário de Andrade, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1983.

MARTÍNEZ DEL FRESNO, Beatriz. "Nacionalismo e internacionalismo en la música española de la primera mitad del siglo XX". *Revista de Musicología*. Madri: Sociedad Española de Musicología, vol. XVI, n. 1, 1993, Actas del XV Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología: 'Culturas musicales del Mediterráneo y sus ramificaciones'.

MAZZEU, Renato Brasil. *Heitor Villa-Lobos: questão nacional e cultura brasileira*. Dissertação de Mestrado apresentada ao IFCH da Universidade Estadual de Campinas. Campinas, SP: [s.n.], 2002.

MUÑIZ, Antonio Gil. "Educación Musical: La educación musical y la escuela". *Boletín Musical*. Publicação mensal. Córdoba, n. 24, ano III, mar/1930.

ORTIZ, Renato. *Cultura Brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Ed. Brasiliense S. A, 1985.

PAHISSA, Jaime. *Vida y obra de Manuel de Falla*. Buenos Aires: Ricordi, 1956.

PEDRELL, Felipe. *Por nuestra música: algunas observaciones sobre la magna cuestión de una Escuela Lírico Nacional motivadas por la trilogía (tres cuadros y un prólogo) Los Pirineos poema de D. Víctor Balaguer, música del que suscribe y expuestas por Felipe Pedrell*. Barcelona: Imprenta de Henrich y Ca. en comandita Sucesores de N. Ramirez y Ca., 1891.

PELINSKI, Ramón. "Convergencia y unión entre etnomusicología y folclor". *Revista de Musicología*. Madri: Sociedad Española de Musicología, vol. XX, n. 2., 1997, Actas del IV Congreso de la Sociedad Española de Musicología 'La investigación musical en España: estado de la cuestión y aportaciones'.

_____. "El nacionalismo como eje de la política musical del primer gobierno regular de Franco (30 de enero de 1938-8 de agosto de 1939)". *Revista de Musicología*. Madri: Sociedad Española de Musicología, vol. XXVIII, n. 1, 2005, Actas del VI Congreso de la Sociedad Española de Musicología (Oviedo, 17-20 de noviembre de 2004).

SALAZAR, Adolfo. "Limites y contenido del folklore". *Nuestra Música. Revista Bimensual Editada en México*. México D. F., n. 10, ano III, abril/1948.

SIERRA, José. "'Sobre la base del canto nacional debería construir cada pueblo su sistema' (P. Antonio Exímeno)". *Revista de Musicología*. Madri: Sociedad Española de Musicología, vol. X, n. 2, 1987. Symposuim internacional 'La Música para Teatro en España' – Cuenca – 30 out-2 nov /1986.

SUBIRÁ, José. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Barcelona /Madrid: Salvat Editores S. A., 1953.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Modernismo e música brasileira*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2000.

VILLA-LOBOS, Heitor. *O ensino popular da música no Brasil*. Rio de Janeiro: Oficina Gráfica da Secretaria Geral de Educação e Cultura/Dep. de Educação do Distrito Federal, 1937.

_____. *Guia Prático – Prefácio*. Museu Villa-Lobos, Pasta 72, HVL 04.08.02.

_____. *Canto Orfeônico – 1º volume*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Ed., 1940.

_____. *Canto Orfeônico – 2º volume*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Ed., 1951.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários: a música em torno da Semana de 22*. São Paulo: Duas Cidades/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1977.

_____. "Getúlio da Paixão Cearense". Em SQUEFF, Ênio e WISNIK, José Miguel. *Música*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

ZAPKE, Susana (ed.). *Falla y Lorca. Entre la tradición y la vanguardia*. Kassel: Fundación Federico García Lorca/Fundación Archivo Manuel de Falla/Édition Reichenberger, 1999.

Anália Cherñavsky: Cursando o Doutorado em Música – Instituto de Artes da UNICAMP – Ingresso em 03/2004. Participação no PDEE da CAPES – Arquivo Manuel de Falla – Granada/Espanha – De 11/2005 a 10/2006. Graduação em Música Popular – Instituto de Artes da UNICAMP – 03/2000–12/2003. Graduação (Bacharelado e Licenciatura) em História – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da UNICAMP – 03/1996–12/1999. Trabalhos acadêmicos: *Um maestro no gabinete: música e política no tempo de Villa-Lobos*. Dissertação de Mestrado defendida no IFCH da UNICAMP, sob a orientação da Profa. Dra. Maria Clementina Pereira Cunha. Campinas, Julho de 2003; *Martins Pena e a "Semana Lyrica"*. Monografia defendida no IFCH da UNICAMP, sob a orientação do Prof. Dr. Sidney Chalhoub. Campinas, Dez/1999.

La composición argentina en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella: análisis comparativo de tres obras fundamentales

Andrés Duarte Loza (UNLP)

Resumo: O trabalho apresentado desenvolve a análise e o estudo comparativo das obras: *Cuarteto IV* de Alcides Lanza (Rosario, 1929), *Entropías* de Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943) *e magma I* de Graciela Paraskevaídis (Buenos Aires, 1940) compostas no marco do *Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales* do Instituto Di Tella. A relevância das obras aqui estudadas tem seu fundamento nos aportes técnicos e estéticos para a composição argentina da segunda metade do século XX.

Palavras-chave: composição; Argentina; Di Tella; século XX.

Abstract: This work develops an analytic and comparative study of the following pieces: Cuarteto IV by Alcides Lanza (Rosario, 1929), Entropías by Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943) and magma I by Graciela Paraskevaídis (Buenos Aires, 1940) composed in the Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. The relevance of this works stays in its technicals and esthetics contributions for the argentinian composition during the second half of the twentieth century.

Keywords: composition; Argentina; Di Tella; twentieth century.

A partir de la década del sesenta surge una generación de jóvenes compositores argentinos nucleados -algunos de ellos- en Buenos Aires por una experiencia compartida en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Di Tella. Esta generación sería la encargada de formular una histórica revisión de las concepciones técnicas, ideológicas y estéticas de la música de vanguardia en la Argentina. Dicha revisión contempló -a futuro- diversas posiciones con distintas orientaciones ideológicas, entre las que se contarían la que tenían la intención de generar un contra-modelo con respecto a Europa, así como también, la de los que concientes de ser creadores de estéticas musicales que reflejaban la singularidad de su entorno cultural, albergaron la posibilidad de establecer vínculos con la tradición europea y la música norteamericana desde una perspectiva crítica. En este contexto surgen tres compositores destacados, becarios del CLAEM, que a posteriori serían figuras fundamentales dentro del ámbito de la composición argentina: Alcides Lanza (Rosario, 1929) Becario del primer grupo entre 1963-1964. Mariano Etkin (Buenos Aires, 1943) Becario del segundo grupo entre 1965-1966. Graciela Paraskevaídis (Buenos Aires, 1940) También becaria del segundo grupo. El presente trabajo propone el análisis y estudio comparativo de tres obras de los compositores mencionados que fueron compuestas en el marco del CLAEM, que se consideran sumamente relevantes en tanto que han generado líneas de continuidad dentro de la propia obra de los compositores estudiados y han sido de suma importancia por sus aportes técnicos y estéticos para la composición argentina del siglo XX.

Las composiciones analizadas son:

Cuarteto IV (1963) de Alcides Lanza, Entropías (1965) de Mariano Etkin y magma I (1966/67) de Graciela Paraskevaídis.

Cuarteto IV (1964) de Alcides Lanza

Consideraciones generales

Escrita en 1964 mientras el compositor se desempeñaba como estudiante-becario en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella en Buenos Aires. La Pieza fue escrita para, y dedicada al cuarteto de trompas Wagner, cuyo director era Guelfo Nalli. El estreno se realizó en diciembre de 1964.

Notación

La pieza a sido escrita, en su gran mayoría con notación convencional (ver graf. 1), con algunas secciones escritas en notación de grafía analógica para secciones más aleatorias (ver graf. 2).

Gráfico 1. Notación convencional en el Cuarteto IV de Alcides Lanza

Gráfico 2. Notación analógica en el Cuarteto IV de Alcides Lanza

Instrumentación

4 Cornos

La obra despliega un concepto de grupo instrumental concebido como una unidad orgánica, un único instrumento con innumerables variantes y posibilidades, obtenida en la obra por el equilibrio en cuanto a roles y funciones de cada línea instrumental. En este sentido el compositor comenta: "Cuarteto IV fue concebido como un "múltiple" de un instrumento, e indica un temprano interés... por "más de los mismo". Esta idea fue tomada nuevamente en trabajos más recientes como hip'nes I (a y b), sensors I, II y IV." (Lanza, 1983). La idea expresada en el concepto de múltiple de un instrumento, nos propone elevarlo y su influencia en la producción compositiva posterior del compositor no lleva a colocarlo en un lugar de consideración, para establecer líneas de continuidad de ese concepto, tanto en sus obras, como en la de otros colegas argentinos.

Tiempo y ritmo

Se trata de una obra de gran complejidad desde el punto de vista interpretativo. Considerando la agilidad de un instrumento como el corno, la técnica instrumental requerida por la obra es muy alta. Este factor se evidencia, muy especialmente, en el tratamiento desde la composición del ritmo y la concepción temporal de la obra. Sobre este respecto comenta el compositor:

> "El cuarteto está escrito en un estilo virtuosístico, en donde los cuatro cornos tienen esencialmente el mismo nivel de dificultad. En ese momento, estaba muy interesado en la "atomización" de las duraciones de ritmo y tiempo, tratando, prácticamente de eliminar la sensación de acentuación métrica, favoreciendo una distribución "gaussiana" de la distribución de las partículas temporales". (Lanza, 1983).

Es llamativa la relación que establece el compositor de la concepción temporal de la obra con el concepto de distribución "gaussiana"[1]. Es evidente que Lanza no era ajeno a la marcada vinculación que existía en la época, sobre todo después del cincuenta, entre la música contemporánea y los conceptos científicos, sobre todos los relacionados con la física y la matemática. Eran numerosas las obras que poseían títulos relacionados con conceptos de este tipo. De un modo u otro, gran cantidad músicos contemporáneos creían que la definición de la vanguardia artística estaba necesariamente ligada al progreso de las ciencias y la tecnología. Compartían el sentimiento de progreso, que en lo científico y tecnológico había desplegado una gran eclosión luego de finalizada la segunda guerra mundial. En este sentido la gran mayoría había encontrado un nuevo camino dentro de la composición en la música electroacústica. La música generada por medios electrónicos era la representante dentro del campo de la música del progreso tecnológico generalizado. Dentro del CLAEM los becarios tuvieron la posibilidad de hacer su experiencia dentro de este campo, tal fue el caso de Alcides Lanza. En muchos casos, cuando un compositor tiene experiencias, tanto en el ámbito de la composición instrumental como en el de la electroacústica, la terminología utilizada para el análisis de obras instrumentales proviene de terminologías más vinculadas con los medios electroacústicos. Obsérvese esta cuestión en el siguiente comentario sobre la obra que hace el compositor:

> "Un aspecto importante de esta composición es el tratamiento de lentos clusters envolventes. Efectos como modulación de la amplitud, por momentos modificados, por vibratos y glissandi. Todas los cambios dinámicos son cuidadosamente controlados debido a que juegan un rol vital para la percepción de estos efectos". (Lanza, 1983)

Registro y Timbre

En esta obra Lanza crea un amplio ámbito registral, pidiendo notas extremas en el registro grave (sonidos pedales) y en el extremo agudo, obteniendo una importante expansión en el registro tradicional del instrumento."...Esto [refiriéndose al tratamiento del registro] es para ser considerado una modulación tímbrica, debido a que las ondas sonoras producidas, particularmente en el registro grave, están cerca de ser percibidas como una pulsación" (Lanza, 1983). De esta aseveración se desprende una fuerte relación entre el tratamiento registral y sus implicancias compositivas para la obtención de una resultante tímbrica determinada.

Entropías (1965) de Mariano Etkin

Consideraciones generales

La obra fue escrita en 1965 mientras el compositor se desempeñaba como becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) del Instituto Di Tella en Buenos Aires. Se trata de una pieza esencial en el catálogo del compositor ya que, si bien contaba con sólo 21 años al momento de su composición, comenzaba a desplegar claras evidencias de la construcción de una estética compositiva de características propias, en donde pueden rastrearse rasgos compositivos y originales recursos que permanecerían como un sello personal en el transcurso de toda su producción creativa.

Notación

La partitura está escrita mayoritariamente en notación convencional (ver gráf. 3) y en menor grado con notación analógica (ver gráf. 4) Así mismo, la medición del tiempo queda establecida, en su mayoría, por indicación de tempos metronómicos y, en menor medida, por indicaciones de tiempo cronométrico.

Instrumentación

Trompeta (en Si b)

2 Cornos (en Fa)

2 Trombones

Tuba

Suman un total de 6 instrumentos de la familia de los metales, determinando un orgánico muy homogéneo. Este factor, sumado a un fuerte equilibrio de las partes en cuanto a su participación en la conformación de la textura general y cantidad de recursos instrumentales, demuestra la intención de generar un único gran instrumento orgánico.

---

[1] En referencia a la "distribución normal" también llamada "distribución de Gauss", elaborada por el físico-matemático alemán Johann Carl Friedrich Gauss (1777-1855).

Gráfico 3. notación convencional en Entropías de Mariano Etkin

Gráfico 4. notación aleatoria en Entropías de Mariano Etkin

Ritmo

El término Entropía, en sentido amplio, es la tendencia natural de la pérdida del orden. En mecánica es la medida de desorden de un sistema. En la teoría de la información es el grado de incertidumbre que existe sobre un conjunto de datos. Relacionando la naturaleza rítmica de la pieza con el concepto de entropía, podemos vislumbrar la clara voluntad de generar una rítmica totalmente irregular e imprevisible, con el propósito de obtener la supresión de toda percepción de pulso o metro. En este sentido, se observa que la rítmica presenta un diseño de gran complejidad, caracterizada por la variación permanente. Dentro del repertorio de figuraciones rítmicas encontramos una gran cantidad de valores irregulares, los cuales en varias oportunidades se encuentran superpuestos con otros de distinta medida en cuanto a su irregularidad lo que genera una resultante muy compleja. El nivel de dificultad rítmica de las líneas instrumentales es similar, con la excepción de la primera gran sección formal comprendida entre los compases 1 y 37, durante los cuales, las apariciones de la tuba son notoriamente menores las del resto de las líneas. Posiblemente, esta relativa ausencia, se deba a su menor capacidad para la ejecución de figuraciones tan rápidas, pero por sobre todas las cosas, el mayor inconveniente para que la tuba tenga más participación en esta sección, es el registro. Todas las líneas instrumentales -con excepción de la trompeta- se encuentran tocando en un registro que va del agudo al sobreagudo. Como se ha dicho, la partitura combina la notación convencional y la notación analógica. Cabe destacar que la grafía convencional despliega una complejidad extrema. Con lo cual se pasa de una

determinación rítmica-temporal de máxima minuciosidad, es decir, ultra determinada, a un alto grado de indeterminación en el aspecto rítmico-temporal. Especialmente en los sucesos ubicados en el compás 37. En este aspecto es indudable la coexistencia de dos tipos de pensamiento musical paradigmáticos y opuestos de la época, la determinación absoluta y la indeterminación de lo aleatorio, que en esta obra encuentran una posibilidad estética que las combina con suma originalidad.

Tempo

En el análisis de la obra de Mariano Etkin el tempo amerita un apartado propio. En esta temprana obra del compositor ya puede observarse un minucioso cuidado en el equilibro buscado en la determinación y elección de los tempi. Cada cambio de sección formal está enmarcado por un cambio de tempo. En este sentido-dentro de las variables compositivas- macro forma y tempo conforman un binomio conceptual fundamental en la obra. Vemos que el equilibrio formal logrado en la obra se sustenta estructuralmente en un exhaustivo trabajo con los tempi. Ya sean metronómicos, es decir, con indicación explícita de cambio de tempo metronómico o aquellos que son obtenidos por la notación rítmica, con el cambio de figuración. Las únicas secciones que se escapan a este minucioso control y determinación del tiempo son las secciones de notación analógica, en donde gran parte de la responsabilidad en la determinación temporal queda en manos del intérprete. Como se verá el recurso de la notación analógica o proporcional no tendrá-considerando el total de la producción compositiva de Etkin- un gran desarrollo posterior. Demostrando de esta manera un fuerte interés por no dejar librado al azar o a la pericia de los ejecutantes-entre otros aspectos- la buena resolución del equilibrio de la forma musical.

Interválica

La obra comienza con un diseño interválico remitido a una concepción armónica de cluster cromático, debido a la naturaleza cromática de los intervalos armónicos y la delimitación registral dentro de un ámbito muy estrecho. Sin embargo, paralelamente el diseño melódico de las 4 líneas instrumentales superiores, se equilibra mediante la alternancia de movimientos por grado conjunto con saltos interválicos de diversa índole. Por su parte el trombón II que realiza, con excepción del comienzo en el que realiza un glissando, un pedal sobre Mi b y la tuba ataca con un par de sonidos breves a distancia de 2ª m. De alguna manera este comportamiento diferenciado en las líneas intrumentales parece anticipar una futura estratificación de la textura. Si bien el tratamiento interválico es variable esto no impide la percepción de una única textura muy bien amalgamada pero con gran movimiento interno. Curiosamente, la variación permanente de la que hablamos anteriormente en la descripción de los aspectos rítmicos de la pieza, también es aplicada a la construcción interválica. Posteriormente la paulatina ampliación del ámbito registral- producida de manera no lineal- determinará la ampliación de los intervalos armónicos.

Timbre

En el inicio de la pieza, la fusión tímbrica garantizada por el tratamiento de la textura -dentro de un ámbito estrecho- en un registro bien demarcado, sólo se ve sutilmente contradicha por ataques en sff que generan relieves levemente diferenciados pero muy integrados por su repetición. La modulación tímbrica dentro de esta fusión tímbrica es obtenida mediante cambios en el modo de ejecución de manera constante en cada línea instrumental. Como ya se ha dicho la obra plantea la expansión del registro tradicional de los instrumentos, pero este factor es todavía más interesante desde el punto de vista tímbrico por la utilización de los instrumentos sin responder a los roles registrales convencionales. De esta manera se producen numerosos permutaciones de registros o "cruces de voces", generando una gran riqueza de posibilidades tímbricas. La mencionada fusión tímbrica dentro de un ámbito acotado es un recurso compositivo muy frecuente en la obra del compositor, privilegiando muy especialmente los registros extremo graves, como ocurre a partir del compás 39 en dónde se produce una armonía de cluster microtonal. Luego a través de un procedimiento de cambio de registro de los tres instrumentos superiores se observa la estratificación en dos partes de una textura caracterizada por sonidos largos con primacía de movimientos por grado conjunto, otro procedimiento característico del compositor en su etapa madura.

Magma I (1966/67) de Graciela Paraskevaídis

Consideraciones generales

Esta obra fue compuesta en Buenos Aires entre agosto de 1966 y febrero de 1967. Lo que implica que comenzó a ser compuesta durante el período en que fue becaria del CLAEM. A pesar de no ser el op. 1 cronológico de la compositora, lo es oficialmente, ya que para ella marca el verdadero comienzo de su trabajo compositivo. Originalmente se llamó magma, y recibió una distinción en el concurso de composición organizado por la Academia de Artes de Berlín occidental en 1970. Luego pasaría a llamarse magma I siendo la primera de una serie de siete composiciones homónimas. Las obras integrantes de las

serie poseen características comunes con esta primera pieza, que según los comentarios sobre la obra vertidos por la propia compositora son: la presencia de instrumentos de soplo, el tipo de material elegido, su manera de utilizar la energía sonora, su marco estructural y su manejo interválico-tímbrico. Estas consideraciones enunciadas por la compositora- en cuanto a conceptos y variables estructurales de la pieza- nos otorgan un marco de análisis musical inicial bien delimitado. Alentando también la posibilidad de establecer dentro de su producción compositiva una idea de continuidad y desarrollo de una línea estética-compositiva determinada. En esta obra Graciela Paraskevaídis propone el comienzo de una línea estética bastante demarcada, que gira en torno a una noción compositiva basada en la utilización de materiales extremos- desde una visión parametral del sonido- y en el marco de una búsqueda original de desarrollo de sus posibilidades expresivas.

Notación

La pieza está escrita íntegramente en notación proporcional. La medición temporal está determinada por indicaciones de tiempo cronométrico. La representación gráfica proporcional de los segundos se determina a través de barras de compás que se corresponden a un segundo (1"). La prolongación de los sonidos es determinada por una línea horizontal desde la cabeza de la nota hasta el lugar de su extinción.

Instrumentación

Trompeta en Do

Trompeta en Sib

4 Cornos en Fa-Sib

2 Trombones tenor-bajo en Sib

Tuba contrabajo en Do-Sib

Suman un total de 9 instrumentos de la familia de los metales. El concepto de orgánico instrumental homogéneo de instrumentos de metal aparece nuevamente, esta vez en una expresión de mayores dimensiones que las obras precedentes. El grupo es tiene por un lado semejanza con el orgánico de Entropías de Mariano Etkin, con la ampliación en 1 del número de trompetas y 2 en el número de cornos. Por el otro lado también se vincula con Cuarteto IV de Alcides Lanza en cuanto a que incluye un cuarteto de cornos, que de hecho posee dentro de la pieza de Paraskevaídis una sección propia entre los compases 90 y 129. La idea de "múltiple" instrumental esbozada anteriormente en la cita de Lanza, también aparece nuevamente.

Textura

En rasgos generales la obra transcurre mediante el desenvolvimiento de tres tipos de texturas principales. La primera -presentada en la primera sección- compuesta por la superposición de sonidos largos que sufren leves y graduales modificaciones como resultado de la variación en el modo de ejecución instrumental o emisión, y el mínimo movimiento de la altura. Por otro lado a los sonidos largos se le contraponen unas pocas apariciones de ataques muy breves (ver gráf. 5). La segunda, cuya aparición produce una notoria articulación formal, está determinada por un material de sonidos cortos y rítmicamente ágiles (ver gráf. 6). Finalmente la tercera que se caracteriza por la superposición y combinación de elementos de la primera textura y la segunda (ver gráf. 7).. Un aspecto fundamental es la oscilación en la densidad instrumental, es decir, la cantidad de instrumentos que intervienen en cada momento determinado de la textura general. Por otro lado la densidad sonora oscila, además, por las variaciones de intensidad y los diferentes modos de ejecución producidos por los instrumentos.

Gráfico 5. textura I en magma I de Graciela Paraskevaídis

Gráfico 6. textura II en magma I de Graciel Paraskevaídis

Gráfico 7. combinación de texturas en Magma I de Graciela Paraskevaídis

Intensidad

Es notoria la amplia extensión del rango dinámico de las intensidades relativas a cada instrumento así como la oscilación en la intensidad del grupo.

La escala de intensidades determinada es: ppp-pp-p-mp-mf-f-ff-fff

Esta escala no solo es aplicada por línea instrumental, sino que dentro del nivel macro-formal se observa un recorrido de la marea sonora por toda la gama de intensidades planteadas en la escala. La pieza comienza con un unísono producido por un tutti instrumental con la indicación de intensidad más sonora de la escala planteada fff sempre. El tutti inicial combina parámetros en sus acepciones más extremas dentro de la obra:

Densidad instrumental máxima: 9

Intensidad máxima: fff

Distancia interválica mínima: unísono

La intensidad pedida fff con la indicación sempre plantea una situación de inmutabilidad de este parámetro. Por lo que en términos de procedimiento compositivo relativo a la intensidad, se observa, que en esta primera sección (compases o segundos 1 a 80) que las variaciones de intensidad son el resultado de la variación en la densidad instrumental de la textura general, la variación registral y la modificación de los modos de ejecución de los intrumentos. Es por ello que el cambio de intensidad y de textura producidos luego del silencio del compás 81 determinan en gran medida la articulación hacia la otra segunda gran sección formal. Es interesante observar que, en la primera sección de la obra, dentro de las tres variables- que en el comienzo fueron puestas en su expresión más extrema- la intensidad es la única que otorga una situación de estatismo dentro del transcurso de cada línea instrumental. Otorgándole, en el comienzo de la sección una sostenida cuota de tensión que luego va paulatinamente mermando, este fenómeno de índole psico-acústico se debe al acostumbramiento a la intensidad fff que se produce con el transcurso de los segundos. La aplicación del procedimiento de variación encuentra su cauce en la interválica y en la densidad instrumental.

Intervalos-timbre

En los comentarios vertidos por la compositora en la enumeración de algunos aspectos esenciales de la composición observamos la asociación de los términos interválico y tímbrico. Este binomio conceptual nos induce a pensar en la posibilidad de establecer relaciones más o menos estables entre ambas variables. Consideraremos entonces la posibilidad de determinar una línea de análisis que vincule estos dos aspectos o variables del sonido. De esta manera lograremos comprender en qué medida y de qué

manera la interválica planteada en la pieza construye paralelamente resultantes tímbricas, constituyendo una relación cuasi dialéctica entre ambos términos.

Interválica

Como hemos mencionado la interválica describe un camino de variación. El unísono es rápidamente abandonado con un movimiento gradual por grado conjunto de varios instrumentos generando un breve pasaje por una situación de acorde tipo cluster cromático, para luego con la pronta aparición de sonidos graves en la tuba, especialmente, iniciar una zona de construcción de armonías variables. En su relación con las resultantes tímbricas, queda manifestado que el unísono de partida es el punto de mayor fusión tímbrica de la sección.

Timbre

En geología el magma es una masa ígnea en fusión existente en el interior de la Tierra. Podríamos decir, estableciendo una relación con esta acepción, que la pieza está delimitada por una idea de masa sonora con mayor o menor fusión tímbrica. Esta masa sonora queda constituida básicamente por la elección de 9 instrumentos de la misma familia instrumental, generando un grupo de gran homogeneidad en el aspecto tímbrico. Dicha homogeneidad es reforzada en el comienzo por la utilización del unísono. A lo largo de la pieza puede hacerse un recorrido de la oscilación y la variación con respecto a esta homogeneidad original que, en rigor, nunca es abandonada totalmente.

Registro

El ámbito registral iniciado en su mínima expresión en el unísono inicial es paulatinamente ampliado en el trascurso de la primera sección de la pieza. Se despliega un procedimiento irregular-no lineal- pero bien definido, hacia la apertura del ámbito y la expansión del registro. Toda la pieza transcurre en un oscilante vaivén registral. Dentro de la expansión registral, el extremo grave del registro describe un amplio desarrollo, estableciéndose como la sonoridad más característica de la pieza. En cambio el registro agudo no presenta un desarrollo comparable.

Conclusiones extraídas de las tres obras analizadas

A través del análisis realizado de las obras se han encontrado una gran cantidad de similitudes entre ellas. No sólo similitudes en cuanto a cuestiones evidentes como son las coincidencias en la elección de grupos de instrumentos de metal, sino que se encontraron coincidencias estructurales en las concepciones estéticas así como, coincidencias ideológicas que devienen de estas últimas.

Coincidencias establecidas

Si bien las obras analizadas son verdaderamente únicas en cuanto a su singularidad estética y conceptual; además de las evidencias que se arrojan en la escucha donde las características de las resultantes sonoras de las obras son realmente diferentes. Podemos sin embargo establecer fuertes coincidencias en algunos conceptos bien delimitados en el análisis. A saber:

La notación “no convencional”

En este sentido existe una gran similitud entre Lanza y Etkin, en ambas obras existe la primacía de la escritura convencional, con pocas secciones formales con grafía analógica o proporcional. En menor medida, pero ciertamente existe el vínculo con magma I de Paraskevaídis, ya que en su caso la obra está en su mayoría escrita en grafía proporcional.

La idea de equilibrar el orgánico instrumental para logra “un solo gran instrumento”

La concepción de generar desde un orgánico instrumental homogéneo, junto con el tratamiento equilibrado de las líneas instrumentales una idea de instrumento único. En el caso de Lanza habla de “múltiple” de un instrumento, ya que utiliza 4 cornos, o lo que es lo mismo: la multiplicación de un mismo instrumento. De esa forma garantiza aún más la homogeneidad tímbrica. Sin embargo el criterio es aplicable a las otras 2 obras, que si bien el orgánico se conforma por distintos instrumentos de una misma familia, lo que realmente las hace afines a este concepto es que a través del dominio del manejo tímbrico y la búsqueda de equilibrio entre las líneas instrumentales logran “fusionar” los sonidos, generando la ilusión de escuchar un único gran instrumento.

La coexistencia en una misma obra de lo determinado absoluto con lo indeterminado-aleatorio

En las piezas son claras la coexistencia de secciones formales y texturas ultra determinadas en cuanto al tempo, a las alturas, a las puntillistas figuraciones rítmicas, a la determinación de intervalos, con

secciones y texturas que plantea la indeterminación especialmente en el parámetro de las duraciones y en menor medida de la altura. Esta última obtenida a través de glissandi y la utilización de ¼ de tonos de manera melódica y armónica. En este sentido es clara la vinculación de lo determinado con la notación convencional y lo indeterminado con la notación analógica o proporcional.

La vinculación existente entre las terminologías y conceptos científicos con los conceptos, materiales y procedimientos musicales

Las tres obras contienen en distintos aspectos alguna reminiscencia de cuestiones científicas. En principio Lanza que define su concepción temporal comparándola con una teoría matemática. Por otro lado Etkin con el título "Entropías", que hace referencia al concepto de entropía de la física y la química. Y por último Paraskevaídis también con el título "magma I" asociado al concepto geológico de magma. Cabe destacar que todos los conceptos científicos elegidos de una u otra manera se vinculan con concepciones relacionadas con la idea de un orden caótico o indeterminado, sobre todo aprovechables en los aspectos espacio-temporales. Esta coincidencia nos habla del vínculo de los compositores estudiados con el "espíritu de epoca", de ese entonces.

Lo "no lineal", lo "no disvursivo" y "lo imprevisible"

La búsqueda de lo "no lineal" en la aplicación de los procedimientos compositivos y la "no discurso" en el desenvolvimiento de la macro-forma. Los eventos sonoros no son anunciados ni "delatados", solo parecen suceder por un devenir natural, libre de toda retórica. Además, los procesos constructivos, tienden a evitar la direccionalidad, estableciéndose una concepción no lineal y no cronológica del tiempo. En cuanto a lo "no discursivo" podemos alegar que puede ser uno de los factores más distintivos de la música contemporánea latinoamericana. Refiriéndose a ciertos rasgos de la música latinoamericana Coriún Aharonián escribe: "Podemos comprobar un elevado porcentaje de obras que se instalan en una sintaxis no discursiva en la que el encadenamiento en devenir permanente de células sonoras -propio de la tradición europea occidental- es sustituido por una estructura de zonas expresivas". (Aharonián, 1993). La compositora Graciela Paraskevaídis escribe en este sentido:

> "Junto con un oficio sólido, se generó una música que se apoyaba en estructuras breves y austeras, silencios cargados de expresividad, reiteraciones no mecánicas y bloques sonoros de gran riqueza, y se alejaba así de lo discursivo. [...] Hay que señalar que sigue existiendo una aversión de muchos compositores hacia lo especulativo y lo teórico como punto de partida de la composición. Tal como sucedió anteriormente con la utilización más o menos estricta del dodecafonismo, los compositores evitan hoy - con pocas excepciones - colocar en primer plano formulaciones y explicaciones que pudieran perjudicar o distraer la percepción misma de la música. No se trata de que todo sea lindo e ingenuo, Más bien rehuyen anteponer una justificación puramente teórico-especulativa, porque se otorga más valor a una síntesis más abarcadora, que intenta organizar los procesos del pensamiento musical de otras maneras más polifacéticas y de más significados, hacerlos audibles y perceptibles en forma más directa, dejando de lado minuciosos análisis." (Paraskevaídis, 1996).

Lo no programático y lo auto-referencial

Las obras no intentan explicarse desde un programa que encauce la composición, nada extra-musical parece organizar las composiciones. La auto-referencialidad de la propia música prima por sobre todo, como si pudiera decir: "La mejor explicación de la música es la música misma".

La ampliación de los registros convencionales de los instrumentos

Los tres compositores tienen en común la utilización de los registros extremos de los instrumentos, sobre todo en el registro grave, en el que se encuentra una gran afición por escribir los sonidos pedales de los instrumentos de metal.

La utilización de micro-tonos

En las tres obras se utilizan alturas micro-tonales medidas en ¼ de tonos.

Estas últimas 2 coincidencias son muestra de la confluencia existente en la composición argentina de muchos de los recursos utilizados que estaban "en boga" dentro del ámbito de la música contemporánea europea y norteamericana de la época.

Conclusiones

A través del análisis realizado de las obras se han encontrado una notable cantidad

de afinidades en lo referido a cuestiones estructurales de sus lineamientos estéticos y coincidencias ideológicas derivadas de estos últimos. Cabe destacar que las coincidencias halladas no responden

únicamente a la interrelación que existió entre los compositores estudiados, en cuanto a su vinculación personal, profesional e institucional, sino que se debe también a un fenómeno que podríamos denominar " de época", que refleja la vinculación de los creadores con su tiempo histórico-social específico.

Las composiciones estudiadas hasta el momento dan muestra fehaciente de que la composición argentina para la década de 1960 encontraba en el hacer creativo de una joven generación de compositores un camino alternativo y diferenciado con respecto a la producción de obras que había primado en la primera mitad del siglo XX, más que nada vinculada a las estéticas del llamado "nacionalismo musical".

Se observa la utilización de recursos, procedimientos y materiales compositivos provenientes de las últimas tendencias de las vanguardias compositivas de Europa y Estados Unidos. Se han observado estas influencias en la notación musical, en algunos materiales armónicos como ser la utilización de armónica de clusters cromáticos o micro-tonales. Sin duda el contacto con los más eminentes compositores del mundo occidental proveía a los becarios del Di Tella una solvente paleta de materiales compositivos de diversa índole.

Si bien los compositores analizados demuestran estar fuertemente influenciados por las nuevas tendencias de la música occidental, no podría decirse bajo ningún concepto que cualquiera de las obras es similar a alguna de cualquier compositor europeo o norteamericano, evidenciando una temprana vocación por descubrir una "voz propia" en el ámbito de la composición contemporánea.

Particularmente en la obra de Graciela Paraskevaídis "magma I" se puede determinar una fuerte intención de evitar la emulación de los modelos principalmente europeos de la época, construyendo la obra desde el más extremo concepto de síntesis sonora, basada en el uso de materiales tan contundentes como simples y austeros. Promoviendo quizá una propuesta de reacción contra la complejidad pregonada por representantes de la composición, especialmente europea. Como por ejemplo la corriente denominada "Nueva Complejidad".

Las coincidencias entre las obras estudiadas, promueven la consolidación de una corriente compositiva, no declarada, pero indudablemente argentina y latinoamericana por prolongación, delimitado, por sobre todas las cosas, por una nueva concepción temporal y formal que no puede ser comparada con ninguna otra corriente. Podríamos, en todo caso decir que su concepción temporal está más relacionada con el pensamiento de John Cage, que con la de cualquier otro representante Europeo. Si bien, años antes tanto Etkin como Lanza estuvieron fuertemente influenciado por la música de Pierre Boulez, y sus nociones texturales puntillistas. De los tres Lanza es el que todavía hoy conserva un viso de esa concepción.

Una tendencia que se observa, frecuentemente, en el compositor centroeuropeo, es la pretensión de abarcar la mayor cantidad de recursos y posibilidades operacionales para la transformación de materiales y procedimientos compositivos. Esto redunda -en muchos casos- en la necesidad de extender la duración total de la obra. En cambio en el caso de las obras analizadas contrariamente puede considerarse a la concentración temporal como una constante en la música. Este quizás sea uno de los factores que determinan, de manera más evidente, la notoria tendencia de los compositores latinoamericanos a la composición de obras más breves si se las compara -en cuanto a su duración total- con las de los compositores europeos.

Una de las apreciaciones más recurrentes a la que se acude al describir ciertas diferencias entre la composición musical de Europa y Latinoamérica, es la que radica en la mayor o menor complejidad de sus estéticas compositivas. Suele argumentarse que la música europea ostenta un grado mayor de complejidad del que se encuentra en la de Latinoamérica. El concepto de complejidad abordado por director y teórico René Leibowitz, sitúa su acepción en términos evolutivos. La música desde Bach a Schoenberg la analiza como un proceso histórico que va, desde lo simple a lo complejo, en forma acumulativa. Esta concepción está fuertemente arraigada en el contexto europeo, posiblemente tan arraigada como la idea de progreso, delimitada por el material musical y la expansión y sofisticación de los medios y formas de producción sonora. En la actualidad de la música culta tanto latinoamericana, la noción de material, puesto en perspectiva histórica como portador del progreso en arte –según lo planteaba Theodor Adorno- se ha vuelto insostenible. En Latinoamérica no existe material ni procedimiento compositivo que pueda proclamarse como portador del progreso en música como fuera, en su momento, el caso de la serie y la técnica dodecafónica con su posterior proyección en el serialismo integral, o la pretensión de la música electroacústica de antaño, que ostentaba el reemplazo de los viejos instrumentos convencionales acústicos.

Las obras, son hoy, las que contextualizan históricamente al material. De esta manera, carece de sentido pretender que exista un progreso en los términos de una complejidad creciente, ya que en la actualidad, no es posible analizar los materiales sonoros sólo en términos de ampliación y expansión histórica, tal como se ha estudiado, tradicionalmente, el desarrollo del sistema tonal. En este sentido quizá pueda decirse que los materiales utilizados en las obras estudiadas tengan origen o parentesco con los materiales y recursos instrumentales que eran de uso común en el ámbito de la composición europea

o norteamericana, sin embargo la el concepto de originalidad está sustentado desde el "como" se utilizan los materiales y no que materiales son utilizados, o si se es el primer compositor en utilizar tal o cual material.

Simultáneamente en el Río de la Plata algunos de los compositores más representativos han preferido explorar los márgenes del absoluto despojamiento. La complejidad en esta región no prioriza artificios instrumentales ni intrincadas escrituras, más bien intenta proponer una concepción basada en la sutileza sonora, la riqueza que el sonido puede encontrar en un aliento. Arriesgan hasta el punto de sólo preservar lo esencial, logrando, de esta manera, una síntesis de elementos de diversa singularidad.

El nivel de relevancia que se le otorgue a la tradición de la música culta europea en el acto compositivo; ya sea para reivindicarla, discutirla, o generar contra modelos. La conciencia de una propia identidad cultural, o la omisión de ella en pos de una declarada intención de universalismo, influyen sustancialmente en la producción musical de un compositor en términos estéticos compositivos. Una prueba de esto es la de considerar -o no- al imaginario sonoro popular de Latinoamérica como fuente de materiales musicales susceptibles de ser utilizados en una composición musical culta.

La concepción de complejidad promovida desde Europa central no parece haber tenido gran aceptación en el medio musical argentino. La noción de complejidad que se observa en cada medio cultural, propone la relativización del término al contexto musical del que se trate. Ya que un factor de complejidad en un medio musical particular puede carecer de esta interpretación en otro medio. Finalmente, esta relativa noción de complejidad, no permite -en todo caso- la distinción entre lo más o lo menos complejo en una obra musical como factor para la diferenciación de la producción musical de ambas regiones, sino que propone un acercamiento al concepto desde sus aspectos cualitativos, atendiendo a la singularidad que describe en cada medio cultural.

Referencias Bibliográficas

Aharonián, Coriún. "Factores de identidad musical latinoamericana tras cinco siglos de conquista, dominación y mestizaje", en *VI Encontro Nacional da ANPPOM* (Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música): Anais. Rio de Janeiro, 1993. En Revista de Música Latino Americana, vol. 15 N° 2, Austin, 1994.

Aharonián, Coriún: *Conversaciones sobre Música, Cultura e Identidad*. Ed. Tacuabé. Montevideo, 2000.

Aharonián, Coriún: *Introducción a la música*. Ed. Tacuabé, Montevideo, 1981 (2ª edición corregida y aumentada, 2002).

Aharonián, Coriún: *Educación, Arte, Música. Ediciones* Tacuabé, Montevideo, 2004.

Aharonián, Coriún. "La música de los compositores latinoamericanos jóvenes", en *Pauta*, N° 46, México, IV/VI-1993. En ("La música 'culta' latinoamericana joven"): Brecha, 1-X-1993.

Corrado, Omar (1998): "Del pudor y otros recatos", *Revista Punto de vista*, Buenos Aires, Nº 60, abril, 27-31.

Duarte Loza, Andrés: 'Dualiteter', Autograf. *Tidsskrift for ny kunstmusik* 1+2:13. pp. 23-30, Aarhus (Danmark), 12/2004.

Graciela Paraskevaídis. "Unerwünschter Bastard. Komponieren in Lateinamerika: ein allzu weites Feld?", en el programa del festival NovAntiqua de marzo de 1996. (Traducción realizada por la autora del original en alemán).

King, John, *El Di Tella y el Desarrollo Cultural Argentino en la Década del Sesenta*. Ediciones de Arte Gaglianone. Buenos Aires, 1985.

Lanza, Alcides. *Prólogo de la obra Cuarteto IV*. Editions Shelan publicaions. Montreal, 1983. (Traducción del inglés de Andrés Duarte Loza).

Paz, Juan Carlos. *Introducción a la música de nuestro tiempo*, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1997.

Andrés Duarte Loza: Compositor. Licenciado en Composición (UNLP). Profesor Nacional de Música (IUNA). Se desempeña como docente de la cátedra de Composición de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Becario de Investigación de Ciencia y Técnica de la UNLP con el proyecto: La composición musical en la argentina durante la segunda mitad del siglo XX: estética e ideología. Es Director Artístico y fundador del Ensamble de Música Contemporánea de la Facultad de Bellas Artes (UNLP). Es miembro del grupo Magma música de concierto y organizador del Festival ViVa*Música* en concierto! de la ciudad de La Plata, Argentina.

Le Tombeau de Couperin: considerações analíticas e musicológicas

Danieli Verônica Longo Benedetti (USP); Antenor Ferreira Corrêa (USP)

Resumo: Neste artigo, aspectos formais, estruturais e harmônicos de algumas danças da suite Le Tombeau de Couperin são analisados e comparados de modo a apontar as correspondências, digressões ou transformações realizadas por Ravel nas formas do século XVIII. Fruto de um momento histórico peculiar em que as pesquisas de novas linguagens musicais combinavam-se com o nacionalismo extremista, a xenofobia e o engajamento dos compositores franceses na defesa da música de seu país, essa obra sintetiza passado e presente integrando a música francesa do século XVIII aos procedimentos composicionais do início do século XX. Os apontamentos aqui efetuados permitem entender a fusão realizada por Ravel e aprofundam o conhecimento da linguagem musical usada nos períodos em questão.

Palavras-chave: Maurice Ravel, Le Tombeau de Couperin, análise musical, François Couperin.

Abstract: This paper is concerned to historical, formal, harmonic, and structural issues found at Le Tombeau de Couperin. Those aspects are approached by means of analytical and comparative procedures, claiming to point out analogies, digressions, and transformations accomplished by Ravel into the eightieth century formal models. Le Tombeau grew out in a period marked by extreme nationalism and xenophobia, where French composers engaged their self in defense the music of their own country. In this sense, Le Tombeau synthesizes past and present, once bring together French music of eightieth century and renewed musical language from the beginning of twentieth century. The propositions pointed out here allow understand the fusion accomplished by Ravel and also deepen the knowledge of musical language used in those periods.

Keywords: Maurice Ravel, Le Tombeau de Couperin, musical analysis, François Couperin.

Introdução: antecedentes históricos

Para entender a criação da obra musical *Le Tombeau de Couperin*, escrita durante os anos da Primeira Guerra Mundial pelo compositor francês Maurice Ravel, é necessário compreender todo um contexto histórico não limitado apenas aos anos de 1914–1917 (período em que essa suíte para piano solo foi escrita), mas quando e porque teve início esse conflito que culminou na Primeira Guerra Mundial. Todos os acontecimentos precedentes foram relevantes e conduziram Maurice Ravel ao processo de criação deste documento histórico intitulado *Le Tombeau de Couperin*.

O longo processo para a unificação alemã teve o seu desfecho nos anos de 1870 e 1871, marcados pela vitória das tropas prussianas sobre o exército francês na "Batalha de Sedan". Os desacertos da política interna francesa, somados a esse fracasso externo, incentivaram os republicanos franceses a desencadearem um golpe de Estado a 4 de setembro de 1870. Esse golpe decretou o fim do Segundo Império, permitindo à burguesia assumir diretamente o poder e proclamar a Terceira República na França.

No plano externo, a França, atacada e derrotada, foi ainda condenada no "Tratado de Frankfurt" a pagar uma pesada indenização, além de ter de passar para o Império Alemão as ricas províncias da Alsácia-Lorena. O governo alemão ciente de que eram cada vez mais amplos os setores que se movimentavam no sentido do revanchismo, decidiu isolar política e diplomaticamente sua rival, contraindo acordos com todos os eventuais aliados da França. Apesar de isolada no continente, a Terceira República Francesa conseguiu um desenvolvimento equilibrado da agricultura e da indústria, modernizou seus exércitos e buscou algumas parcerias. Em 1894 assinou a "Dupla Aliança" com a Rússia, união que permitiu importante intercâmbio cultural entre os dois países, e a "Tríplice Entente", em 1907, com a Inglaterra e a Rússia.

Logo, a Terceira República deu mostras de recuperação do desastre de 1871, mas antes de sua consolidação, acontecida somente por volta de 1900, teve inúmeros obstáculos a superar. Durante esse processo, a sociedade francesa foi abalada por uma série de crises, destacando-se o Caso *Dreyfus* que, no decorrer de toda a última década do século XIX, envolveu intelectuais e artistas, como Ravel, Debussy e o escritor Emile Zola[1] em um debate no qual o nacionalismo, a xenofobia e o anti-semitismo

[1] Zola escreveu um importante artigo em defesa do capitão Alfred Dreyfus. Essa famosa matéria, dirigida ao presidente da República, intitulado *J´Accuse...!* foi publicada em vários jornais cotidianos da época. Em razão disso, Zola foi processado e condenado, partindo para um exílio em Londres.

foram o tema principal. O sentimento de medo e insegurança deixado pelo conflito de 1871 ainda estava presente.

O historiador Luiz César Rodrigues, em seu estudo sobre a Primeira Guerra Mundial, escreve a respeito desse período:

> Agravando ainda mais a situação do regime republicano, os franceses, apaixonados pelo debate político-ideológico, estavam divididos no tocante a quase todas as questões que afetavam o destino e os interesses nacionais: corajosos dreyfusards ou virulentos anti-semitas; monarquistas ou republicanos; radicais ou conservadores; socialistas ou burgueses; ateus ou católicos; todos tomavam posições extremistas e marcadas pelo passionalismo, contribuindo para a permanente instabilidade das instituições. (RODRIGUES, 1985, p. 18).

Oriunda da beligerância franco-alemã, a tensão entre os dois países, geradora de ódios e resistências, dominou todo o cenário musical durante a primeira metade do século XX. Nesse sentido, desde a guerra franco-prussiana de 1871, toda a nação francesa cultivou forte sentimento de vingança em relação aos alemães, e o revanchismo influenciaria todo o universo político e cultural até a declaração da Primeira Guerra Mundial. Rodrigues acrescenta:

> Dentre todas as paixões francesas, uma era ampla e absolutamente difundida entre todos os segmentos sociais: o revanchismo antigermânico, o desejo de apagar a humilhação sofrida na "Batalha de Sedan" e de recuperar as províncias da Alsácia-Lorena, compulsoriamente cedidas ao odiado *boche*. Inicialmente prostrados pela derrota, os franceses, pouco a pouco, recuperaram a confiança e o brio nacionais. Convencido de sua força renovada, o Exército francês esperava com ansiedade pelo momento da revanche. (RODRIGUES, 1985, p. 18).

A gravidade dessa situação era tal que o sentimento de revanchismo já era cultivado nas escolas. Nos livros de educação infantil é possível verificar a que ponto este assunto foi levado a sério pelos franceses. Jean Vézère, no seu *Cantos de Guerra das Crianças da França* (1915), livro em pequeno formato idealizado durante os anos de 1914 e 1915, exemplifica essa questão. O autor seleciona cantigas de roda e canções infantis tradicionais francesas e substitui os textos originais por textos de índole nacionalista. No prefácio deste documento tem-se nas palavras de Vézère reflexões de um cidadão francês educado pela geração revanchista preocupado em perpetuar os mesmos sentimentos. Esse fato certamente refletiu na educação das crianças da geração de Ravel, Debussy e tantos outros artistas. A historiadora francesa Josette François descreve essa questão:

> Depois da humilhação de 1871, as crianças francesas passaram a ser educadas para um único fim: a vingança necessária. Todas as canções que se escutavam nas festas familiares falavam da Alsácia-Lorena. A escola primária ensinava a obrigação absoluta do jovem francês de aceitar o sacrifício pelo seu país, até mesmo o sacrifício de sua própria vida. Assim, a escola francesa cumpria sua função quando fazia do jovem um patriota, no sentido da revolução. Ou seja, um homem inteligente e consciente que mesmo sendo soldado, não se esqueceria de que antes de tudo é um cidadão. E assim sendo, quer no regimento, quer no campo de batalha, esse homem não se deixaria ultrapassar por ninguém em fidelidade, disciplina, heroísmo. Porém, fazendo a guerra, quando necessário, ao regressar ao lar, reivindicaria o direito de maldizê-la, lutando com todas as forças para fazer desaparecer esta atroz sobrevivência da barbárie. (FRANÇOIS, 1980, p. 8).

Assim sendo, todo cidadão francês nascido e crescido dentro desse contexto histórico sentiu-se envolvido ideologicamente em defender a pátria do país inimigo. Cada um, dentro do seu domínio, buscaria uma forma de lutar por esse ideal. Uma das maneiras encontradas pelos compositores dessa época para exaltar a música de seu país foi reviver um período no qual vicejou uma geração de músicos franceses que marcaram a história da música com uma escola nacional, a do século XVIII. Foi no início desse século que a escola francesa conheceu o seu apogeu, sobretudo, com François Couperin e Jean Philippe Rameau. Com a voga do sentimento nacionalista esses mestres franceses do século XVIII serviram de inspiração para os compositores da geração revanchista. Desta inspiração é que Ravel escreveria, durante os anos da Primeira Guerra Mundial, a suíte para piano *Le Tombeau de Couperin*, valendo-se também do instrumento para o qual esses compositores do passado deixaram sua obra mais significativa: o cravo.

Os eventos políticos, econômicos e culturais que caracterizam os anos de 1914 a 1918 provocaram graves limitações no trabalho e no pensamento dos artistas do início do século XX. Em relação às artes em geral o período antecedente à Primeira Guerra Mundial pode ser considerado como um momento de novas experiências e descobertas. Na música, os gêneros em moda eram o jazz, o café concerto e o folclore, ao lado do ressurgimento dos grandes mestres franceses do século XVIII. Vários artistas participaram ativamente da guerra, experiência que resultou em profundas mudanças nos trabalhos realizados a partir de então. O sentimento de nacionalismo extremo em prol da defesa da pátria levou Ravel a alistar-se e o engajamento neste contexto sócio-político conturbado limitou sua produção artística. *Le Tombeau de Couperin* foi a única obra escrita durante esse período, além de concluir sua obra para piano.

No lugar de quaisquer intenções descritivas ou programáticas, *Le Tombeau de Couperin* é uma suíte escrita segundo a forma do século XVIII e paga tributo a toda a música francesa deste período, além de homenagear François Couperin e, também, prestar um adeus aos amigos mortos na guerra, pois cada número da suíte é dedicado a um deles. Todavia, mesmo com o sentimento nacionalista exaltado e com olhos para o século XVIII, *Le Tombeau* foi escrito no século XX, época em que a tonalidade era abandonada pelos compositores que pesquisavam novas maneiras de expressão. Em vista disso, um paralelo com as formas consagradas do século XVIII faz-se mister de modo a compreender de que maneira Ravel usufruiu e afastou-se desses paradigmas. Esses aspectos são considerados a seguir.

Aspectos formais e harmônicos

Uma análise superficial já mostra que a obra não comporta intenção alguma de pastiche, paródia ou exagero, mas possui a clareza e a estrutura do estilo das danças que compõem a suíte barroca. É construída com extremo rigor formal, o que suscita a filiação intrínseca de Ravel a esse período, inclusive já prenunciado no *Menuet antique* (1895). Ravel combina a linguagem barroca com a modernidade ímpar do seu idioma.

A suíte barroca, como regra, caracterizava-se por reunir alguns números de dança tendo como traço unificador o fato de serem compostos na mesma armadura de clave. Não havia padronização sobre quais tipos de dança comporiam a suíte. Alguns dos gêneros mais encontrados são *Courante*, *Sarabande*, *Gigue*, *Bourrée*, *Gavotte* e *Menuet*, entre outros. Na Alemanha a suíte recebia o nome de *partita*, na Inglaterra *lesson* e na França era chamada de *ordre*[2]. Juntamente com a Suíte tem-se um outro gênero musical resgatado do século XVIII: o *Tombeau*. Ilustrado por compositores franceses do século XVIII como Louis Couperin[3], o próprio François Couperin[4] e Marin Marais[5], este gênero constituía um lamento pela morte de um grande personagem. O *Tombeau* escrito por Ravel vem prestar uma homenagem aos amigos que como ele lutaram nos campos de batalha e, também, como teria declarado em seu esboço autobiográfico, homenagear não só François Couperin, mas toda a música francesa do século XVIII.[6] As seis peças que formam a suíte *Le Tombeau* possuem a estrutura das danças componentes da suíte barroca, assim organizadas:

1. *Prélude*[7]- dedicada ao amigo e colaborador Coronel Jacques Charlot.

2. *Fugue*[8]- dedicada ao amigo Tenente Jean Crouppi.

3. *Forlane*[9]- dedicada ao amigo Coronel Gabriel Deluc.

4. *Rigaudon*[10]- dedicada aos irmãos e amigos Pierre e Pascal Gaudin.

5. *Menuet*[11]- dedicada ao amigo Jean Dreyfus.

6. *Toccata*[12]- dedicada ao amigo Capitão Joseph de Marliave.

De modo geral, quatro formas musicais são usadas na suíte barroca: a forma rondó, que faz alternar um refrão literal com *couplets* diferentes (ABACA); a forma, baseada no baixo ostinato, do tipo *chaconne* ou *passacaille*; a forma binária, que compreende duas partes repetidas (AABB), na qual a seção *B* contrasta com *A*, sendo para essa forma adotada uma organização harmônica precisa: a primeira seção parte da tônica para a dominante e a segunda da dominante retornando à tônica; a forma com trio, esquematizada AABB (minueto) CCDD (trio) AB (volta do minueto). Com isso, a conformação básica do Minueto passou a ser designada como *A-B-A*, onde *A* era o próprio Minueto e *B* o Trio. Como a parte *A* era repetida após o Trio, o resultado era a forma ternária, porém, cada uma dessas partes se consideradas em separado mantinha a estrutura binária.

---

[2] François Couperin deixou 252 obras para cravo divididas em quatro Livros e organizados em 27 *ordres*, pois, ao contrário de seus predecessores ou contemporâneos, ele não utilizou a palavra suíte, preferiu reunir suas peças em *ordres*, termo jamais explicado por ele (cf: Tranchefort, 1987, p. 264).
[3] *Tombeau de Blancrocher* para cravo (1656), em homenagem ao *luthiste* Charles de Blancrocher.
[4] *L´Apothéose de Lulli* (1725), concerto instrumental em homenagem ao compositor Monseigneur de Lully.
[5] *Tombeau de Mr. Ste. Colombe* (1701) para viola da gamba, em homenagem ao professor Sainte Colombe.
[6] Cf: ORENSTEIN, 1989, p. 46.
[7] Peça escrita como introdução de uma obra. O gênero se desenvolveu a partir do século XV e no século XVIII era peça obrigatória na abertura de uma suíte ou antes de uma fuga.
[8] Composição em que três ou mais vozes entram em imitação uma após a outra, cada qual seguindo a precedente.
[9] Dança italiana do século XVI que obteve grande sucesso nas composições do século XVIII.
[10] Dança francesa em dois tempos dos séculos XVII e XVIII. Este estilo de composição também se encontra na obra de Couperin.
[11] Dança majestosa de ritmo ternário que fez sua aparição em 1660, como dança de salão na corte francesa. Vários *menuets* compõem a obra de François Couperin.
[12] Peça de estilo livre e idiomático em que elementos de virtuosismo são destinados a valorizar o toque e colocar à prova o instrumentista. O século XVIII conheceu inúmeras composições do gênero.

Couperin dá à maioria de suas peças a estrutura binária simples com duas reprises ou repetições (AABB), incluem-se nessa estrutura seus seis minuetos. Em geral, nos minuetos em tonalidade maior, a primeira seção parte da tônica para a dominante ou para a relativa e a segunda seção parte da dominante ou da relativa e retorna à tônica. Quase sempre na segunda seção surgem modificações passageiras de ritmo e melodia que desaparecem com a volta da tônica. Um procedimento é notado na conclusão das peças: a última frase é geralmente repetida (em eco) num registro diferente, podendo ser uma oitava abaixo ou acima, com uma ornamentação mais rica, ou ainda uma alteração do ritmo. Para esse procedimento o compositor pode indicar a expressão *petite reprise*. Couperin parece não fazer uso de temas para a estrutura binária simples, mas de uma frase inicial que serve de ponto de partida para duas partes distintas. Pode acontecer que o início da segunda parte seja a inversão das notas desta frase inicial (procedimento também adotado em seus rondós entre o refrão e os *couplets*), porém o procedimento mais usado é iniciar a segunda parte com material melódico da primeira.

No Minueto do *Tombeau* Ravel mantém a forma ternária ligeiramente modificada para *A - B - A'* e no lugar do Trio emprega na parte B a *Musette*, tipo de dança francesa em cujos bailes se dançava ao som da gaita de fole e, posteriormente, do acordeão. Cada uma dessas partes também está dividida em duas seções (*a – b*), com a ressalva de que na repetição do Minueto Ravel adiciona uma coda de 24 compassos, relativamente longa se comparada aos 8 compassos da seção *a* ou aos 24 compassos da seção *b* do Minueto. Porém, as semelhanças terminam por ai e, tendo em vista os modelos clássicos, é possível notar o quanto Ravel afastou-se dos procedimentos harmônicos típicos do século XVIII.

O Minueto inicia-se na tonalidade de *Sol*. A seção *a* está dividida em duas frases de quatro compassos. A primeira frase é tética, começa e termina na tônica realizando um movimento descendente da linha de baixo progredindo até a cadência autêntica perfeita II – V – I, cujo acorde de dominante apresenta as dissonâncias de sétima e nona (*Ré7/9*). A segunda frase é anacrúsica e começa na dominante, equilibrando a frase anterior por meio de uma sucessão ascendente nos baixos. Essa progressão é direcionada para o V grau, porém, por meio de uma cadência de engano, o acorde atingido é o de *Si* (maior), que a principio poderia ser entendido como III grau alterado ou D/Tr de *Sol*. Contudo, uma observação mais atenta revela um recurso freqüentemente usado por Ravel nesta obra: acordes substitutos. Considerando o Minueto clássico nota-se que geralmente para as tonalidades maiores a seção *a* está escrita na tonalidade da tônica e a seção *b* na região da dominante. Nas tonalidades menores isso também é válido, no entanto, muitas vezes a dominante é substituída pela tônica relativa. Esses procedimentos resultam nas seguintes configurações (Fig. 1):

Figura 1: configurações para formas binárias partindo de tonalidades maiores e menores.

O Exemplo 1 mostra essa configuração em um Minueto de Couperin. Note-se que este se inicia na tonalidade de *Rém* atingindo a região da tônica relativa *Fá*. A seção *b* parte dessa tônica relativa e retorna ao ponto de partida em *Rém*.

Ravel segue esse esquema; entretanto, no lugar do acorde do V grau usa um acorde substituto, realizando também, uma espécie de cadência de engano (Fig. 2):

Figura 2: *Le Tombeau de Couperin*, esquema formal do Minueto.

A substituição do acorde de dominante (*Ré*), que seria a "tônica" da seção *b*, é feita por um outro acorde que também comporta função de tônica, porém, relativa (*Si menor*, Tr de *Ré* ou Ta de *Sol*). A seqüência de acordes a partir do compasso anterior ao fechamento da seção *a* é esclarecedora (vide Ex. 2): uma progressão direcionada para a dominante, contudo o acorde de dominante é substituído por seu correspondente funcional *Si* dominante da Tr em *Sol*, em uma espécie de cadência deceptiva .

Exemplo 1: François Couperin, *Second Ordre*, *Menuet*.

A seção *b* (ver Exemplo 3) prossegue sem definir contundentemente sua tonalidade. Seria possível considerá-la na região de *Sim* (região da mediante menor – em *Sol*)[13]. Essa região não é afirmada por movimento cadencial, porém, a ocorrência do pedal na nota *B* por sete compassos (15-21) contribui para afirmá-la. O primeiro movimento cadencial forte ocorrerá apenas no compasso 24, progressão IV/V – V/V – V direcionada para *Ré*. Note-se que a ambigüidade tonal é reforçada pelo tipo de acompanhamento usado. Esse motivo de acompanhamento apresenta primeiro algumas notas superiores do acorde gerando uma indefinição harmônica que é resolvida só a *posteriori* com a colocação do baixo do acorde. Os 8 compassos finais da seção *b* remetem diretamente ao material temático da seção *a*, sugerindo uma seção a´, daí a forma resultante ser binária cíclica. Outrossim, mais significativo da intenção de mascaramento da região tonal é a utilização do relacionamento acórdico[14] que conecta harmonias sem relações tonais explícitas. A sucessão de acordes *Sim - Lám - Rém - Sim - Fá#m - Lám - Rém* (compassos 9 – 14) não permite ser classificada em algum campo harmônico específico, devendo ser entendida dentro de empréstimo modal (v grau menor em Sol para o acorde de *Rém*) ou como não possuidora de relação tonal. Neste segundo caso, o encadeamento entre acordes é feito sem levar em conta a funcionalidade para com algum centro tônico em particular. Todavia, nos compassos 23 e 24 há uma clara tonicização do V grau (*Ré*), voltando a valer o relacionamento funcional nos acordes que compõem essa cadência. A partir daí, nova ambigüidade harmônica até os quatro últimos compassos (V7/IV – IV – V – I) que tonicizam o acorde de *Sol* que encerra essa seção *b* e serve como ligação para a parte B (Musette).

[13] As regiões tonais aqui consideradas referem-se à tabela das regiões apresentadas por Schoenberg. Cf: *Structural Functions of Harmony*, 1954, p.20 (tonalidades maiores) e 30 (tonalidades menores). Na versão em português (ver referências no final): p. 38 (tonalidades maiores) e p. 49 (tonalidades menores).

[14] Sobre relacionamentos acórdico e funcional e harmonia sem relações tonais cf: Corrêa, 2006.

Exemplo 2: *Le Tombeau de Couperin*, Minueto, compassos 1–12. *Acorde substituto funcional.

Em síntese, a parte A do Minueto está configurada na forma binária contínua cíclica. Um possível esquema da configuração da parte A desse Minueto seria (Fig. 3):

Figura 3: *Le Tombeau de Couperin,* configuração da parte A do Minueto.

A Musette, sob o ponto de vista harmônico, desde o início aponta para o afastamento de Ravel dos estereótipos clássicos, pois o centro tonal desta parte é *Rém*, não usual para um Minueto em *Sol*. Menos usual é o fato desta começar na região de *Sib* e só depois progredir para *Rém*. E, talvez o mais significativo, simultaneamente há o uso de pedal (nota *Ré*) semelhante ao *bourdon* usados pelos alaudistas do século XVIII inserido em um discurso modal, pois a seção *a* se dá no modo eólio em *Ré*. Couperin em algumas de suas peças faz uso deste *bourdon*, procedimento característico dos músicos populares de sua época. O *bourdon* consistia de um baixo imutável (espécie de pedal) sobre o qual a melodia evolui de forma independente, resultando em sutis e refinadas dissonâncias. *Muséte de Choisi* e *Muséte de Taverni*, da *15ª Ordre*, além dos *Les Viéleux, et les Gueux* (*Second acte* da *Les fastes de la grande et ancienne Menestrandise*) da *11ª Ordre*, são alguns dos títulos nos quais encontra-se a presença do *bourdon* empregado por François Couperin. O Exemplo 4 mostra o *bourdon* dos primeiros compassos de *Les Viéleux, et les Gueux*, tirado do *Second acte* da *Les fastes de la grande et ancienne Menestrandise*, peça que integra a *11ª Ordre*:

Exemplo 3: *Le Tombeau de Couperin*, Minueto, compassos 13 – 32.

Exemplo 4: François Couperin, *Les Viéleux, et les Gueux*, compassos 1-12. Exemplo de *bourdon*.

A Musette também possui forma binária cíclica *a – b – a'*, em que *a'* representa uma abreviação do primeiro *a*. O discurso absolutamente diatônico da seção *a* é contrastado pelo cromatismo empregado na seção *b*. Nesta segunda seção há novamente a indefinição de centro tonal e vigora a harmonia sem relações tonais e o relacionamento acórdico unidos por um pedal em *Sol* que perpassa os 16 primeiros compassos da seção *b*. Similar à segunda seção do Minueto, essa seção *b* contém cinco frases. As duas primeiras frases são direcionadas para um ponto culminante em *Réb* (compasso 57) que a partir daí arrefece em intensidade até o resgate do material temático da seção *a*. É possível compreender a seção *b* como ao menos iniciando na região de *Fám*. Porém, como dito, não há afirmação contundente de nenhuma região tonal. Um possível esquema para a Musette seria (Fig 4):

Figura 4: *Le Tombeau de Couperin*, configuração da Musette, parte B do Minueto.

Na reprise do Minueto, Ravel mais uma vez mostra toda sua maestria em usufruir uma forma estabelecida, contudo, de uma maneira totalmente renovada. Os oito primeiros compassos reapresentam a melodia da seção *a* do Minueto transposta em uma oitava sugerindo a volta da região de *Sol*. Simultaneamente, as vozes externas do acompanhamento executam a melodia da seção *a* da Musette transposta para *Sim*. Há então uma sobreposição dos materiais melódicos já apresentados nas respectivas seções *a*. Essa simultaneidade fará com que na cadência final dessas frases (compassos 79-80) ocorram também dois eventos: cadência de engano na voz superior e picardia na inferior; porém, ambos resultantes de um só acorde *Si*.

A seção *b* desta reapresentação do Minueto também é modificada, já que está transposta uma terça acima, ou seja, para *Ré#m*. Com isso há o uso do pedal de Ré# e, curiosamente, uma progressão cadencial para Fá# (compasso 96) que faz com que retrospectivamente venhamos a entender a seção *a* como pertencente à região de *Bm*. Esse acorde de *F#* antecede a seção *a'* que transita pela região da Sr (*Lám*) e da D (*Ré*) da tonalidade de *Sol* até cadenciar no próprio acorde da tônica principal (*Sol*) encerrando essa seção e dando início à coda (compassos 105-128). Tal ambigüidade tonal justifica, agora, plenamente a existência dessa coda extensa. Um possível esquema da parte A' seria (Fig. 5):

Figura 5: *Le Tombeau de Couperin*,configuração do Minueto, parte A'.

Não obstante a variedade de recursos empregados por Ravel, uma análise mais profunda (a que Dahlhaus chamaria de *segunda ordem*) revelará um componente estrutural de suma importância: as relações por terças, também chamadas de relações mediânticas. Examinando as regiões harmônicas usadas por Ravel neste Minueto tem-se o seguinte esquema (Fig. 6):

Figura 6: *Le Tombeau de Couperin*, relações mediânticas do Minueto.

O esquema (Fig. 6) mostra regiões tonais ou pontos harmônicos significativos nas três partes do Minueto. As chaves indicam as partes e seções e os colchetes apontam locais onde ocorrem relações por terças ou mediânticas. Transferindo-se esse esquema para a tabela de regiões de Schoenberg obter-se-ia (Fig. 7):

Figura 7: *Le Tombeau de Couperin*, regiões harmônicas do Minueto.

Regiões entre parênteses indicam que foram usadas apenas de passagem, sem serem estabelecidas ou confirmadas cadencialmente.

Observando a esquematização para as regiões utilizadas, nota-se o vasto uso das relações por terças, o chamado caminho das mediantes, disseminado, sobretudo, com Schubert e tido por alguns teóricos como um dos responsáveis desagregadores do sistema tonal. Vale ressaltar que a transposição realizada por Ravel na seção *b* da parte *A'* também se vale do intervalo de terça (*Sim* para *Ré#m*).

O Rigaudon, quarto número da Suíte, também está estruturado formalmente em três partes (A-B-A). As partes A e B contrastam fortemente em razão da mudança de caráter provocada principalmente pela variação de andamento e de tonalidade (*Dó* parte A e *Dóm* parte B). Nesta dança Ravel faz vasto uso dos acordes de sétima e de nona de maneira não meramente ornamental. Outro elemento estrutural importante é o contraste existente entre as seções *a* e *b* dessas partes. Na parte A uma seção *a* diatônica é contrastada com uma seção *b* cromática. Em ambas as partes a tonalidade é estendida pelo uso de regiões afastadas das respectivas tonalidades de partida. A seção *a* possui função expositiva e a seção *b* é desenvolvimental. Ao final da seção *b* há uma passagem transitiva e novamente diatônica baseada em sétimas de acordes menores (*Fá#m7* – *Mim7+* - *Mim7* – *Rém7+* - *Rém7* – *Dó7+*) conduzindo para *Dó*. Um esquema sumário das regiões usadas nas partes A e B seria (Figura 8):

Figura 8: *Le Tombeau de Couperin*: regiões das partes A e B do Rigaudon.

As regiões entre parênteses na Figura 8 não são estabelecidas por movimento cadencial, servem apenas como passagem para outras regiões harmônicas. Embora na parte A do Rigaudon Ravel use motivos rítmicos da seção *a* na seção *b*, esta se configura como uma grande digressão harmônica ao encontro do restabelecimento da tônica inicial. No final da seção *b* há uma movimentação descendente dos baixos direcionada para *Dó* e o discurso mais cromático volta a ser diatônico.

O uso de progressões cromáticas nos baixos, sobretudo descendentes, reconduzindo à tônica, é outra característica encontrada em algumas das peças para cravo de François Couperin[15]. No Exemplo 5 esse procedimento é ilustrado no refrão do rondó *La Muse-Plantine* da *Dix-neuviéme ordre*. Nota-se, também, as dissonâncias criadas através do uso da *suspention* contínua e dos *tremblements*.

[15] *Muse Plantine*, *Ombres errantes*, *La Mysterieurse* e a *Passacaille* são exemplos de peças nas quais encontra-se o uso evidente deste procedimento.

Exemplo 5: F. Couperin, *La Muse-Plantine*, comp. 1-9. Movimentação cromática dos baixos.

Esse tipo de movimentação cromática é constante no *Le Tombeau* e em geral é empregado em passagens transitivas e em seções de desenvolvimento onde Ravel estende o discurso tonal. O Exemplo 6 mostra esse procedimento em uma passagem do Prelúdio dessa Suíte. Nesta, a tonalidade principal é *Mim* e o recurso da movimentação cromática é usado para atingir a região da subdominante (*Lám*).

Exemplo 6: *Le Tombeau de Couperin*: Prelúdio, comp. 14-17.

Por meio desses artifícios o discurso tonal é estendido por regiões distantes da tonalidade inicial dos respectivos números de danças. Uma comparação entre as regiões utilizadas por Ravel no Minueto e no Rigaudon (vide figuras 7 e 8) forneceria o seguinte grau de distanciamento ou proximidade entre as respectivas regiões integrantes das partes desses números:

Minueto (regiões consideradas em relação à *Sol*):

parte A, seções *a* e *b*: regiões diretas e próximas;

parte B, seção *a*: região indireta, porém próxima. Seção *b*, regiões: indireta, irreconhecidamente remota e indireta, porém próxima;

Parte A', seção *a*: direta e próxima e indireta, mas próxima. Seção *b*: indireta, distante, indireta e remota e direta e próxima.

Rigaudon (regiões consideradas em relação à *Dó*):

parte A, seção *a*: região direta e próxima. Seção *b*: indireta, porém próxima, indireta e remota, indireta;

parte B, seção *a*: regiões indiretas, porém próximas. Seção *b*: regiões não reconhecidas, isto é, não classificáveis na proposição de Schoenberg.

Estendendo-se a comparação das regiões usadas por Ravel para a relação tonal que essas respectivas danças, Minueto e Rigaudon, mantém para a tonalidade principal da Suíte (*Mim*) o resultado seria:

Parte A			**Parte B**		
Tonalidade	Região	Relação	Tonalidade	Região	Relação
Sol	M	indireta	*Rém*	?	Irreconhecivelmente remota
Dó	SM	Indireta, mas próxima	*Dom*	sm	indireta

Tabela 1: comparação entre as regiões tonais usadas no Minueto e no Rigaudon para com a tonalidade principal da Suíte (Mim).

A tabela 1 compara as regiões tonais usadas no Minueto e no Rigaudon em relação à tonalidade principal da Suíte (*Mim* = t). Observa-se o grau de afastamento da região de partida pelo uso de regiões não relacionadas diretamente com a tonalidade principal. Do mesmo modo, é possível traçar esse paralelo com as regiões usadas no interior dos próprios movimentos, como citado anteriormente. Esse modelo de "afastamento" e de extensão da tonalidade também é válido para os outros números da Suíte e configura-se como a principal transformação dos paradigmas clássicos realizada por Ravel.

Considerações finais

Os eventos políticos, econômicos e culturais que caracterizam os anos de 1914 a 1918 provocaram graves limitações no trabalho e no pensamento dos artistas no final da segunda década do século XX. Stravinsky, por exemplo, em decorrência das dificuldades econômicas surgidas após o término da I Guerra Mundial, viu-se obrigado a substituir o grande contingente com o qual estava acostumado a trabalhar na companhia Ballet Russes por um número reduzido de artistas, tendo como um dos "produtos" dessa crise A História do Soldado (1918), composta para um grupo itinerante reduzido de músicos e atores. A beligerância franco-alemã vai contribuir para uma grande diversidade de estilos. Geradora de ódios e resistências, a tensão entre os dois países dominará todo o cenário musical durante a primeira metade do século XX. Vários artistas também participaram ativamente da guerra, entre eles, Maurice Ravel, experiência que resultou em profundas mudanças nos trabalhos artísticos realizados por ele a partir de então.

Após o século conhecido como o *des Lumières* (século XVIII) a tradição musical francesa entrou em decadência e grandes compositores como François Couperin e Jean-Philippe Rameau foram esquecidos. Travou-se na França, no período antecedente à deflagração da guerra em 1914, uma luta pela liberdade artística e durante o período de guerra essa luta desencadeou uma ação extremamente chauvinista. Foram proibidas as apresentações de compositores pertencentes a países inimigos. Todas a edições alemãs foram retiradas do mercado e o editor Jacques Durand, com a colaboração de Saint-Saëns, Fauré, Dukas, Debussy e Ravel, iniciou um trabalho de revisão dessas partituras, para que não houvesse em uso na França nenhum material de edição germânica.

A maneira encontrada por compositores como Ravel e Debussy para defender a música de seu país foi reviver um período no qual vicejou uma geração de músicos franceses que marcaram a história da música com sua escola nacional. Assim, imbuído desse sentimento nacionalista, Ravel inspirou-se nos mestres franceses do século XVIII e compôs em 1917 a Suíte Le Tombeau de Couperin.

Le Tombeau de Couperin é uma suíte escrita segundo a forma do século XVIII e paga tributo a toda a música francesa deste período, além de homenagear François Couperin e, também, prestar um adeus aos amigos mortos na guerra. O sentimento de nacionalismo extremo em prol da defesa da pátria levou Ravel a alistar-se e o engajamento neste contexto sócio-político conturbado limitou sua produção artística. *Le Tombeau de Couperin* foi a única obra escrita durante esse período e concluiu sua obra para piano. Motivado pelo sentimento nacionalista do início do século XX, Ravel lutou pela autenticidade da música de seu país, buscando no significativo passado francês do século XVIII fundamentos e pilares para a criação de uma música com uma identidade e características nacionais. Na composição dessa obra, Ravel volta no tempo resgatando o estilo de um mestre esquecido. Presta seu respeito e suas homenagens a um grande compositor, sem, entretanto, esquecer que escreve para o piano moderno, pois mesmo com o sentimento nacionalista exaltado e com olhos para o século XVIII, *Le Tombeau* foi escrito em uma época em que a tonalidade era abandonada pelos compositores que pesquisavam novas maneiras de expressão. Dentro dessa modernidade, o discurso musical de Ravel extravasa em renovação e elaboração, sobretudo, por expandir e estender a tonalidade por regiões harmônicas que, inclusive, desafiam catalogação na proposição classificatória de regiões tonais de Schoenberg.

Os apontamentos analíticos aqui realizados, embora permanecendo atentos aos movimentos Minueto e Rigaudon, permitem ser transferidos para os demais números da Suíte, pois configuram-se como exemplos do que acontece em sua íntegra. Entre outros aspectos, podem ser elencados como transformadores dos padrões clássicos: trânsito por regiões tonais indiretas e remotas, uso de harmonia sem relações tonais, emprego de relações mediânticas, utilização de relacionamento acórdico, uso de acordes substitutos funcionais, emprego de acordes invertidos ou sem fundamental, vasto uso de sucessões cromáticas, tonalidade estendida, entre outros. Não obstante, esses artifícios que mascaram a tonalidade são utilizados em estruturas formais bem definidas, revelando o a maestria de Ravel em usufruir dos procedimentos clássicos, porém transformados e adaptados em razão das suas pesquisas no âmbito da pós-tonalidade.

Referências Bibliográficas

BENEDETTI, Danieli. A produção pianística de Claude Debussy durante a Primeira Guerra Mundial. 2002. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo.

CORRÊA, Antenor Ferreira. *Estruturações harmônicas pós - tonais*. São Paulo: Editora UNESP, 2006.

DAHLHAUS, Carl. *Analysis and Value Judgment*. Tradução Siegmund Levarie. New York: Pendragon Press, 1983.

FAURE, Michel. *Musique et Societé du second empire aux années vingt*. France: Flammarion, 1985.

FRANÇOIS, Josette. *Histoire* 3e. Paris: Editions Fernand Nathan, 1980.

GREEN, Douglass M. *Form in Tonal Music*. New York: Holt, Rinehart and Winston Inc., 1965.

ORENSTEIN, Arbie. *Ravel, man and musician*. New York: Columbia Universiy Press, 1968.

_____. *Lettres et entretiens - Maurice Ravel*. Paris: Flammarion, 1989.

RODRIGUES, Luiz César. *A Primeira Guerra Mundial*. Campinas: Ed. da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), 1985.

SCHOENBERG, Arnold. *Funções Estruturais da Harmonia*. Tradução Eduardo Seincman. São Paulo: Via Lettera, 2006.

TRANCHEFORT, François René. *Guide de la Musique de piano et clavecin*. Paris: Fayard, 1987.

VÉZÈRE, Jean. *Chants de Guerre des enfants de France. Cantiques, rondes et chansons*. Paris: Imprimerie – P. Feron – Vrau, 1915.

Danieli Verônica Longo Benedetti: Bacharel em Música, habilitação em instrumento, piano, pela UNESP. Especialista no ensino do piano pela *École Normale de Musique de Paris*, França e em interpretação pianística pelo *Conservatório Nacional de Sratsbourg*, França. Mestre em Musicologia pela ECA-USP-FAPESP, onde atualmente desenvolve sua pesquisa de Doutorado, financiada pela FAPESP.

Antenor Ferreira Corrêa: Bacharel em Composição e Regência pela UNESP. Mestre em musicologia pela UNESP. Formado em percussão pela Escola Municipal de Música de São Paulo. Percussionista, chefe de naipe, da Orquestra Sinfônica de Santos. Autor do livro *Estruturações Harmônicas Pós-tonais* (Edunesp, 2006). Doutorando em musicologia pela ECA-USP com apoio da CAPES.

O Mimby, tradição e atualização na sociabilidade Mbyá Guarani

Ary Giordani (UFPR)

Resumo: A presente comunicação procura estabelecer diferenciações entre os subgrupos étnicos Mbyá, Nhandeva e Kaiowá, a partir de dados etnomusicológicos, especificamente vinculados à confecção e ao uso do *Mimby*, aerófono contido no inventario instrumental destas populações. Partindo-se dos aspectos organológicos, procura-se entender a sociabilidade Guarani, como uma rede social em que se traficam não apenas bens, mas signos continuamente reinterpretados, em constante atualização.

Palavras-chave: Mbyá Guarani, mimby, etnomusicologia, sociabilidade.

Abstract: The present comunication looks to establish differentiations between the ethnic sub-groups Mbya, Nhandeva and Kaiowá, from ethnomusicologie data, specifically tied with the confection and the use of the Mimby, blow instruments contained in it inventory instrument of these populations. To leave itself of the organology aspects, it is looked to understand the Guarani sociability, as a social net where if they traffic good not only, but signs continuously reinterpretados, in constant update.

Keywords: Mbyá Guarani, mimby, ethnomusicology, sociability.

Introdução

O interesse nas áreas da saúde e da música, e o intuito de localizar entre o grupo etnico Mbya Guarani, um instrumento aerófono que julgava ter estreitas relações com a flauta utilizada pelos Nhandeva Guarani, levaram-me em meados de 2003, a visitar a comunidade Mbya Guarani de Karuguá, localizada no municipio de Piraquara, região metropolitana de Curitiba. Minhas breves incursões, indicaram-me que tal instrumento, o *mimby,* não era utilizado pela comunidade, assim como era desconhecido de meus principais interlocutores, inclusive os de mais idade, que mesmo relatando recordar de tal artefato, não dominavam sua confecção, tão pouco a maneira como toca-lo. Inicialmente inviabilizando vincular o instrumento a sistemas organicos de afinação e a uma rede de correlações organológicas de ordem fisiológica[1] entre os Mbya Guarani, relações instituidas concretamente no caso dos Nhandeva, segundo as observações do Maestro João José. (PEREIRA, 1994)

Tendo em vista os inumeros trabalhos etnograficos realizados nas últimas decadas sobre os grupos Guarani[2] (LADEIRA, 1989, 1990, 1991, 1992, 1996, 1997; LITAIFF, 1996; GARLET, 1997, 2004; ANDRADE, 1999; BONAMIGO, 2006; BRIGHENT, 2001; CHAMORRO, 1995, 1998 e BRAND, 1997 entre outros), os textos clássicos sobre estes grupos (CADOGAN, 1946, 1949, 1950, 1953, 1959, 1960; MONTOYA, 1993, 1997, 2002; NIMUENDAJU, 1987; CLASTRES, 1978; SHADEN, 1954, 1963, 1965, 1974 e MÉLIA, 1981) e referenciando ainda aqueles especificamente vinculados a questões etnomusicológicas, (SETTI, 1988; DALLANHOL, 2002; PEREIRA, 1994 e MONTARDO, 1996, 1998, 2002 por exemplo), busco levantar alguns questionamentos, que apesar do volume de textos supracitados, carece ainda de abordagem especifica. A coleta de dados em campo e uma analise bibliográfica preliminar, demonstram potêncial rendimento, tanto aos aspectos musicológicos quanto aos de interesse para a etnologia. A enfase ao subgrupo Mbyá Guarani, evidencia-se devido a execução de atividades de cunho indigenista realizadas junto às comunidades localizadas nos municípios de Paranaguá, Piraquara e São José dos Pinhais, (Pindoty - Ilha

---

[1] Cabe salientar que em período embrionário, o foco da investigação esteve direcionado a pratica clínica, envolvendo aspectos psicológicos, cognitivos, fisiológicos e neurológicos, a partir de eventos sonoro-musicais, posteriormente a pesquisa encaminhou-se ao campo da etnomusicologia.

[2] Segundo Garlet e Assis (2004, p. 37), entre os três grupos Guarani mais estudados e citados – **Kaiowá** (Paï-Tavyterã, Kayová ou Kaiová), **Ñandeva** (Chiripá ou Xiripá, Ava Katu Ete, Avá, Avá-Chiripá) e **Mbyá** (Mbyá-Guarani, Guarani Mbyá) – pode-se concluir que embora a maior parte dos autores refira-se a essa distinção, ela é pouco explicitada, havendo, com freqüência, um tratamento analítico indiferenciado a indivíduos e famílias de dois grupos distintos. "Percebe-se que o critério lingüístico é o mais utilizado, entretanto sabe-se que ele é insuficiente para uma análise etnológica mais consistente. Pressupondo-se obviamente que todos são Guarani, a partir disso não se possui clareza se é pertinente apontar Kaiowá, Ñandeva e Mbyá como subgrupos Guarani, ou parcialidades, ou etnias etc." Garlet também referencia Bartolomé Melià apontando a existência de vários grupos que compõem os Guarani contemporâneos. Além dos três já mencionados, são referidos também os Chiriguano, Tapieté e Izoceño presentes na Bolívia. Atentando ainda sobre dúvidas quanto à filiação dos Xetá e Aché-Guayaki a esta família lingüística. (MELIÀ, SAUL e MURARO 1987, pp. 18-19)·

da Cotinga, Karuguá e Cambuí, respectivamente), além de rápidas visitas a outras comunidades[3] Guarani - Mbyá na região sul brasileira e no leste paraguaio.

Alinhado ao argumento de Ivori Garlet, que insiste em favor da configuração de especificidades para cada grupo no intuito de que tais peculiaridades não sejam decorrentes apenas de diferenças inerentes às características culturais essencialistas, visando evidenciar os modos pelos quais a estrutura cultural de cada grupo tem reagido aos processos históricos pelos quais foram atravessadas. (GARLET e ASSIS, 2004, p.53) Procuro afirmar este enunciado valendo-se do inventario instrumental utilizado pelos distintos grupos[4], especificamente quanto à presença de aerófonos e suas peculiaridades organológicas, propondo um esboço comparativo a partir de dados coletados em campo e dos trabalhos realizados por Pereira (1994) e Montardo (2002), frisando as particularidades que permeiam a confecção e a utilização destes artefatos, no intuito de que se enumerem aspectos de diferenciação quanto à forma, ao uso e as demais subjetividades intrínsecas a estes objetos, sejam eles utilizados para fins ritualísticos ou recreativos.

Religião e atualização

Da argumentação proposta por Carlos Fausto (2005, p.10), extraio um de seus questionamentos inspirado em Ricouer (2000): "Por que é preciso negar a transformação para afirmar a identidade de uma cultura e, portanto, sua distintividade? Por que é preciso fundir o problema da individuação com o problema do mesmo, do idêntico? E, enfim, o que significa permanecer o mesmo ao longo do tempo?"

No artigo citado, Fausto utiliza como hipótese de trabalho o fato de que os contatos com o cristianismo missionário e a experiência colonial conduziram a uma crescente negação do canibalismo como fundamento do poder xamânico e da reprodução social, processo por ele denominado de "desjaguarificação". Inicialmente, o autor traça um delineamento histórico apontando práticas colonialistas de "redução e amansamento dos selvagens", tecendo comentários sobre a invasão luso espanhola, o genocídio e o trabalho de catequização, onde os Guarani aparecem, como que aceitando "docilmente" a catequese, graças à virtude dos padres ou a uma espécie de pré-adaptação de sua cultura ao cristianismo. Emprega-se este relativo sucesso ao fato de que na religião tradicional destes grupos já se contemplava o entendimento de um "paraíso" fora da terra, termo consagrado por Nimuendaju como *Yvy Marãey* (terra sem mal), termo largamente utilizado nos trabalhos etnográficos que se seguiram, incluso os de Egon Schaden, que sugere que "toda a vida mental do Guarani converge para o Além". (1954, p.248). Fausto, propõe que a antropologia, não fez dessa inclinação para o Além um motivo de conversão, mas de resistência, tradição e memória.

Embora não monolítica, a imagem dos Guarani no século XX construída pela antropologia supunha tal continuidade em matéria de religião, questão apontada pelas cosmologias contemporâneas quase como uma sobrevivência proto-histórica intocada pelo processo colonial. De um lado, o milagre da conversão, de outro, a persistente resistência da crença como fundamento de uma identidade impermeável à mudança e à alteridade. Entre estas duas perspectivas opostas, apresentadas por Fausto como descontinuidade e continuidade, existe um terreno de dúvida e de inquietude, mais produtivo do que o das imagens extremas e pacificadas. Reavaliando os "mitos" sobre as reduções jesuíticas[5], pode-se clarificar em parte, a complexidade destes fenômenos.

Shaden preocupou-se em mapear os traços não-tradicionais presentes na vida indígena, insistindo que a religião Guarani sofrera profundas influências cristãs, mas que a assimilação de novos elementos não teria obliterado e sim acentuado "ao extremo certos valores centrais da própria doutrina tribal primitiva, reinterpretando ensinamentos do Cristianismo segundo o espírito desta" (1964, p.105), já Cadogan, apresenta os Mbyá do Guairá, como uma população isolada, que teria mantido suas tradições na "original pureza", sem modificação por influência cristã, seja no tempo das missões jesuíticas, seja em períodos mais recentes (1959 p.05). Predominando em ambos os casos noções de preservação e identidade.

Nos embates entre missionários e indígenas, o que estava em jogo não era um conflito entre duas "religiões", mas sim uma rede social em que se traficavam não apenas bens, mas signos continuamente reinterpretados. Os missionários não podiam controlar os significados produzidos na relação com os índios; suas idéias, uma vez postas em circulação, ganhavam autonomia em relação à origem. Para Fausto, o problema central para os índios não induzia o retorno a uma identidade perdida, mas sim como se apropriar dos poderes extraordinários que os europeus, e em particular os padres, pareciam possuir. Torna-se evidente que a apropriação do imaginário e do poder dos missionários raramente

---

[3] **Paraná:** Ilha da Cotinga, Karuguá, Pinhal, Sambaqui, Ocoy e Cerco Grande; em **Santa Catarina:** Imarui, Mbiguaçu e Morro Alto**; Rio Grande do Sul**: Kaité; e em **Kaguassu – PY:** Akary-mi, Quirito Pindo, Punta Pora e Nueva Esperanza.

[4] Nhandeva, Kaiowá e Mbyá. Abarcar as demais parcialidades extrapolaria substancialmente o volume do trabalho aqui proposto, um esboço preliminar de tais peculiaridades.

[5] Ver (HAUBERT,1990)

passou pela devoração literal, que era um dos procedimentos classicamente utilizado entre os Tupi-Guarani para a captura de identidades e subjetividades (FAUSTO, 2005, p. 09).

Diários de campo

Retornando a questão musical propriamente dita, fazendo uso da palavra "música" como uma noção analítica (tal como "parentesco", "poder", "linguagem" etc.) que aponta para os discursos e linguagens do universo sonoro vocal-instrumental, pode-se entender, que o universo musical, não deve ser percebido como autônomo e de que as músicas, devem ser estudadas de forma integrada aos outros domínios da cultura. Essa abordagem holista[6] é defendida também para o caso interno, propondo que a música não pode ser vista como uma conseqüência da estrutura social, mas, sim, como um importante meio - tipicamente de comunicação - para constituir e organizar a sociedade (MENEZES BASTOS e PIEDADE, 1999, p.03-14). Tendo-se em vista as dificuldades metodológicas encontradas no trabalho de campo assim como suas implicações de ordem social e antropológica[7], a etnomusicologia, surge com bases na musicologia comparada instituída na Alemanha por profissionais ligados a várias áreas, mas tendo como carro-chefe a psicologia. O projeto dos fundadores[8] da musicologia comparada constituiu-se na procura dos sentidos transculturais, indagações acerca dos significados de determinados intervalos musicais nesta ou naquela cultura, se eram universais os sentimentos relacionados a uns e a outros e assim por diante. Cabe ressaltar que paralelamente a formação da antropologia e do trabalho de campo, surge o registro fonográfico, possibilitando relevantes avanços a esta área do conhecimento. (MENEZES BASTOS, 1995a, p.21-23)

O insucesso de minha primeira incursão a campo, aliado a relativa falta de subsídio bibliográfico, especificamente sobre o tema, impulsionaram minhas investigações. Realizei, então, uma nova incursão, rumo à ilha da Cotinga, município de Paranaguá. Nesta ocasião, no verão de 2003, já no fim de tarde, a bordo de um barco de pequeno porte, aportei na ilha, encontrando uma familia de indígenas que seguia a Ilha de Valadares, localidade vizinha distante cerca de um kilometro, a fim de assistir a um culto evangélico, Dinarte, dona Maria e as crianças, filhos e sobrinhos. A falta de óleo no carter, paralizou a pequena baleieira que os levaria a Valadares. Naquela noite pude auxiliar no deslocamento da família, carona que veio a converter-se em frutifera amizade. Na manhã seguinte, após um breve questionamento sobre meus interesses, fui conduzido pelo cacique, Sr Nilo Rodrigues, a casa de Dionisio Rodrigues, seu irmão mais novo, que demonstrou grande interesse nas linhas gerais da pesquisa, comentando estar frequentando o curso de magistério diferencial, onde seu projeto de estudos direcina-se à música e a educação, declarando também ser um dos professores bilingue da aldeia, discorrendo das dificuldades na manutenção de usos e costumes, e da sua intenção em realizar trabalhos de registro sobre as tradições de seu povo. Depois de consultar seu pai[9], convidou-me a visitar a casa do Sr Albino Benites, ancião paraguaio que já há muitos anos vem se deslocando em território brasileiro. Nas primeiras visitas, o Sr Albino demonstrou resistência na interlocução, onde os dialogos em guarani eram mediados pelo professor Dionisio Rodrigues. Pelos comentários do Sr. Albino, pude constatar apontamentos positivos quanto a utilização destas flautas pelos Mbya Guarani, fazendo menção a sua avó materna, disse recordar:

> "Não é brincadeira, flauta sagrada, que os antepassados tinham como instrumento sagrado. Eles tocavam de noite, de dia na casa de reza, se comunicavam com os Deuses. A flauta também era usada para dança de artes marciais, desenvolver a postura dos guerreiros, pra ter coragem, pra caçar.
>
> Essa flauta[10] é tocada só por meninas, feitas pelas mais velhas para as crianças fazerem exercícios, pela dificuldade de afinação. Para a afinação, a taquara tem que estar um pouco seca e pôr em ordem da menor para a maior sete taquaras. Toca-se em duas pessoas, uma

---

[6] Na ótica de Menezes Bastos, as investigações etnomusicológicas apresentam-se apenas como uma das possibilidades de trabalho, entre muitas outras (por exemplo: grafismo, dança, rituais e festas, movimentos populares e relações de poder, cosmologia, educação, arquitetura, história, poesia). Por outro lado, elas, mesmo enquanto pesquisas etnomusicológicas, partilham de um dos pressupostos básicos da antropologia, o holismo. "Quer dizer, a música, como qualquer universo cultural, por princípio aqui é sempre tomada como congenitamente ligada à corrente infinita de domínios da sociabilidade, isolá-la sendo uma delicada tarefa de abstração, temerária caso realizada sem as devidas cautelas." (1995b, p.7)

[7] Seeger propõe a concepção de antropologia musical, encarando, mais do que em uma antropologia da música, a atividade musical como um elemento fundamental do processo de construção do mundo social e conceitual, e não como um mero epifenômeno ou reflexo deste, de modo que "Mais do que estudar a música na cultura, como proposto por Merrian (1960), uma antropologia musical estuda a vida social como uma performance" (SEEGER, 2004, p.xiii).

[8] Ver (LORTAT-JACOB, 2004) e (STUMPF, 1883).

[9] Sr Cristino da Silva, liderança religiosa do grupo, patriarca que atuou ativamente nos procedimentos de regularização fundiaria da área, um dos primeiros indigenas a estabelecerem-se na ilha. Para maiores detalhes sobre ocupação e mapas genealógicos ver (DANTAS, 1991), (BONAMIGO , 2006) e (LADEIRA, 1990).

[10] Onde os pequenos *taquas* são colocados lado a lado, estrutura similar aos *sicuris* andinos e as flautas de pã.

> toca as quatro primeiras e outra as três, pra dar a afinação certa. Aqui parece que não tem, ninguém sabe, na Argentina tem mais, é difícil para o Guarani tocar, é bem difícil.
>
> Flautas com buracos[11] são usadas por meninos, para acompanhar os cantos com as crianças, essa eu sei fazer, mas não toco, da família, quase todos tocam (as mulheres), mas tem vergonha. Quando os mais velhos estão tocando, as crianças escutam e aprendem." [12]

Partindo-se das questões apontadas pelo Senhor Benites, e da utilização de tal artefato entre os Mbyá Guarani, percebe-se que aspectos de gênero apontam a existência de dois instrumentos distintos.[13]

Nas visitas que se seguiram, a interlocução tornou-se gradativamente mais fluida. Neste mesmo ano, passei a integrar a equipe do projeto Cotinga, atividade de extensão rural voltada à implantação de sistemas agroflorestais e revitalização de praticas tradicionais de manufatura na comunidade Mbyá Guarani da Ilha da Cotinga, iniciativa financiada pelo Ministério do Desenvolvimento Agrário, pelo Programa Nacional de Agricultura Familiar. Inicialmente minhas atribuições estiveram vinculadas à elaboração de ações voltadas ao fomento de práticas culturais ligadas à música e ao artesanato, ações, que oportunizaram inúmeros momentos de dialogo junto à comunidade, assim como o intercâmbio com outras aldeias Guarani. Das atividades desenvolvidas pelo projeto, as oficinas de artesanato e as viagens de intercâmbio, representaram dois momentos de suma importância ao trabalho aqui proposto.

As atividades de intercâmbio visavam: a) a coleta de sementes e mudas tradicionais para plantio na comunidade; b) o diálogo com lideranças indígenas nos locais visitados (a equipe contava com dois técnicos, e três indígenas, cujas relações de parentesco foram os delineadores dos roteiros a serem percorridos); e c) o ajuntamento de informações diagnósticas voltadas a outras atividades do projeto, como as oficinas de artesanato e a formação de agentes indígenas de etnodesenvolvimento. A informação de maior interesse vincula-se ao Sr. Mario Guimarães, morador da aldeia de Imarui, na região litorânea de Santa Catarina. Além de excelente Luthier, confeccionando os mais variados instrumentos, como *ravés*[14], *popyguas*[15], *mbaraká-mirins*[16] *e mimbys*, tocava-os com grande habilidade. O primeiro contato com o Sr. Mario foi efêmero, mas produtivo o suficiente para convidá-lo a visitar a comunidade da Ilha da Cotinga, a fim de ministrar uma oficina sobre a confecção e a maneira de tocar o *mimby* (atividade direcionada aos indígenas). Durante a visita à aldeia de Imarui, tive a oportunidade de adquirir uma destas flautas.

Pontuando brevemente algumas de suas características organológicas - único tubo de bambu, deslocamento da coluna de ar a partir de cera de *jatey* em seu interior e de execução masculina – torna-se possível dialogar com Nimuendaju, que comenta ter visto uma única vez "um índio de pé, na ala dos homens, acompanhar o canto numa flauta de bambu, cujo núcleo era formado de cera e estranhamente engrossado na parte externa. Antigamente o uso desta flauta, chamada *mimbý*, parece ter sido mais freqüente" (1987, p.81), o comentário desta experiência junto aos Apapocuva Guarani, é demasiado sintético, sendo esta a única alusão realizada sobre instrumentos de sopro no inventario instrumental por ele proposto.

M. Haubert (1990 p.27), também comenta brevemente a utilização de flautas pelos Guarani, ao mencionar, entre as atividades cotidianas deste grupo no séc XVII, a fabricação de pontas de flechas e flautas com os ossos dos inimigos. Outras atividades descritas mencionam o desmate dos campos, a construção de habitações, a fabricação de pirogas e armas, a caça, a pesca e com muita freqüência a guerra.

Quanto à bibliografia disponível, em semelhança aos dois exemplos acima citados, fazem-se parcas as referencias ao uso de aerófonos entre os Guarani, mesmo nos trabalhos de cunho etnomusiclógico. Montardo, em sua tese de doutorado, de maneira sucinta, discorre sobre a utilização de flautas pelos Kaiowá Guarani, descrevendo o *mimby apyka*, flauta globular, confeccionada com a raiz do araçá (*Psidiun guajava*), instrumento com apenas três orifícios. A autora comenta que sua interlocutora, a Srª. Odulia mostrou-lhe seis instrumentos diferentes, denominados *mimby apyka guasu* (flauta-banco

---

[11] Instrumento constituído de uma única peça de *taqua*, aberta em ambas as extremidades, com 8 orifícios, sendo 7 deles utilizados para digitação e o oitavo, destinado a circulação da coluna de ar, desviada por uma pequena quantidade de cera de *jatey* cuidadosamente inserida em seu interior.

[12] Caderno de campo novembro de 2003.

[13] Sobre gênero, podem-se citar de modo comparativo os trabalhos etnomusicológicos realizados junto aos Kamayurá (MENEZES BASTOS, 1978), aos Tucano (PIEDADE, 1997) e aos Wauja, (MELLO, 1999), grupos étnicos que também apresentam instrumentos com representações masculinas e femininas específicas, fatores que engendram peculiaridades quanto à interlocução, coleta de dados e acesso às manifestações musicais propriamente ditas, permeando temas chave relativos ao uso, fabricação e organologia destes instrumentos. Segundo (VAN VELTHEM, 1995,p.71), as flautas de pã, utilizadas pelos Wayana podem apresentar relações como de parentes próximos, pai, mão filho, podendo inclusive, refletir relações de parentesco afim e não consangüíneo. Neste caso, a sexualidade não fica restrita aos humanos, podendo ser atestada igualmente sobre os objetos.

[14] Cordofone, também denominado Rabeca, largamente utilizado pelas populações caiçara.

[15] Idiófono, que consiste em dois pequenos bastões percutidos em uma única mão.

[16] Idiofono, chocalho globular.

grande), *mimby apyka'i* (flauta-banco pequena), *mimby apyka pu'ã* (flauta-banco erguida), *mimby apyka ñamói ou mimby chiru* (flauta-banco-velho ou vovô), *mimby anguá* (flauta pilão) *e mimby mundo* (flauta mundo), fazendo ainda menção a outras duas flautas, o *mimby yvyra'i* (flauta vara pequena) *e o mimby apyka rendy* (flauta-banco chamejante), que não estavam em sua residência. Segundo Odulia, *o mimby apyka* é executado quando se escuta o som dos trovões, ou quando se iniciará o *jeroky*. A partir de um desenho do filho da Srª. Odúlia e sua exegese, ela discorre sobre a utilização da flauta pelos Humanos, e que seu som chega ao ouvido dos deuses como canto. "Com o *mimby*, eles avisam o *Pa'i Kuara* (sol) onde estão, como nós na cidade, avisamos pelo telefone". (MONTARDO 2002, p.183-184)

João José frisa que o *mimby*, entre os Nhandeva, é tido como um instrumento pessoal, apresentado de duas formas, sem bico[17] e com bico[18], sendo o último afinado de maneira pentatônica, composto por cinco notas básicas e mais oito secundárias, perfazendo um total de 13 notas, voltadas à execução de canções do repertório tradicional, apresentando uma afinação determinada. Já o *mimby* sem bico é um instrumento pessoal, confeccionado a partir de orientações ritualísticas e utilizado em situações peculiares, determinadas estações do ano, determinadas fases lunares entre outras situações especificas. (PEREIRA, 1994)

Os comentários acima descritos proporcionam distinções pertinentes quanto à utilização do artefato pelos Mbyá. A transcrição e a tradução de registros fonográficos coletados por ocasião da oficina sobre técnicas de confecção e toques de *mimby*, ministrada pelo Sr. Mario Guimarães na Ilha da Cotinga, sugerem pontos de interesse. As atividades foram iniciadas com uma longa fala, sua movimentação ininterrupta e as respostas em coro de seus ouvintes, remetem a uma exposição de "inspiração", como as falas costumeiramente proferidas na *Opy* (casa de reza), exposição da qual extraio fragmento inicial:

> "Eu vim sem saber de nada, vocês estão vendo que eu tenho cabelos brancos. Agora eu vou lembrar pra vocês que estão aqui, este é meu cunhado[19]. Então crianças estamos assim em toda parte temos os nossos lideres, nossos pais, os religiosos, ainda em algum lugar, não é como antigamente meus netos, não se faz mais nada. Nós mais velhos também em toda parte não estamos fazendo mais nada, por isso que vocês crianças não ficaram sabendo, antigamente nossos avôs e avós não eram assim como hoje, quando lembro de antigamente...
>
> Não era como hoje, na chegada de uma aldeia para a outra, a gente tinha o *raka'e tukumbó*[20], eles tinham *raka'e tukumbó*, aqueles eram tocados na chegada, ai os que estavam nas aldeias ficavam em linha esperando, daí tinha o *mimby puku* e o *mimby reta*[21] esses eram as mulheres que usavam. Então crianças, vocês podem ser meus parentes porque somos da mesma geração, então podem ser meus parentes.
>
> Assim hoje os brancos já sabiam como era nosso costume, mas hoje nós deixamos este costume, mas não vocês crianças, nós mais velhos que deixamos, por isso que vocês não aprenderam como é o nosso costume, assim que a gente fazia na casa de reza, era assim, não falamos mais isto.
>
> Hoje o *Nhemongarai* vocês não sabem o que é, o *mba'e nheyxiro'i* também não se realiza, não mostramos mais a casa de reza verdadeira, o que seria o nosso costume se perdeu, mas para nós, meus netos, que somos Mbyá deus deixou a terra e com ela a sabedoria, isso que eu estou contando para vocês meus netos. Quando criou o mundo não nos deixou em pedaço de caderno como os brancos, eles falam e sabem através da escrita. Os brancos já tem o conhecimento através da escrita por isso que eles sabem e não se perde, porque esta registrado no papel, esse era o poder deles, a sabedoria deles era essa.
>
> Para nós não era assim, meus netos, mas para nós jovens e moças, os que estão em todas as partes praticam nossa cultura, para si, tem a sabedoria como um só, os mais velhos se lembram de deus e por onde vamos levamos a palavra sagrada, como era o jeito de ser do nosso pai verdadeiro, assim que soubemos, desde a criação da terra, vocês ficaram sabendo através dos mais velhos.
>
> Na casa sagrada os religiosos são como um só que fazem oração para Deus, é por isso que não é como esses que estão colocando a folha no chão, não era assim[22]. Nosso ensinamento era diferente meus netinhos, só isso que eu estou dizendo mas é a verdade, como o nosso Deus Primeiro criou o mundo, o nosso espírito fala como vamos tratar os nossos parentes através das palavras, a generosidade é muito importante mostrar para o próximo, não importa se é o nosso parente de sangue, esse jeito de ser que é importante para nosso Pai Verdadeiro, só isso que eu estou falando para vocês meus netinhos seria importante que vocês guardassem para sua vida.

---

[17] Embocadura similar à flauta quena, utilizada nos altiplanos andinos.
[18] Embocadura similar à flauta doce onde a coluna de ar é deslocada por um pequeno pedaço de madeira.
[19] O Cacique Nilo Rodrigues
[20] Chicote confeccionado a partir de palhas de milho.
[21] Flauta "comprida" e a flauta "alinhada".
[22] Em menção ao material didático, papeis A3, lápis de cor e giz de cera, destinado a atividades de desenho com as crianças.

> Hoje em dia crianças que nem estão pensando em vir para a terra, porem vocês que estão aqui devem imaginar alguma coisa. Algumas vem do leste de onde vem o sol, algumas vem do centro onde esta o Senhor, filhos de Jakaira e algumas ainda filhas de Tupã, Deus do Trovão. Assim que é o nosso Deus." [23]

Considerações

Distinções entre os Kaiowá, Nhandeva e Mbyá, não só se mantêm, como se atualizaram também sob a forma de regionalismos. Para I. Garlet, os contextos contemporâneos práticos vivenciados por essas populações, evidenciam a inequívoca importância das implicações que para elas tem a relação com a sociedade englobante[24]. As questões envolvendo a garantia de espaços adequados para a manutenção e reprodução dos grupos Guarani tem sido o principal ponto de preocupação e mobilização nativa, já que este dado é a base para se pensar em seus demais aspectos práticos (2004, p. 36). A distribuição geográfica ampla, na qual atualmente estão dispersos estes grupos Guarani, enumeram diferenças significativas, não só de um grupo para outro (Kaiowá, Nhandeva e Mbyá), mas inclusive de um mesmo grupo em regiões diferentes[25]. No caso da utilização do mimby entre os Mbyá, podem-se indicar localidades onde houveram relatos sobre a utilização do instrumento, e outras onde os indígenas demonstraram desconhecer o aparato por completo, sendo ainda incipientes conclusões sobre a transmissão destes conhecimentos.

Além do atual contexto no qual inserem-se estas parcelas minoritárias da sociedade nacional, a revisão de documentos disponíveis sobre o cotidiano pretérito destes grupos pode auxiliar relevantemente as analises propostas, como exemplo, o caso dos relatórios expedidos pelo Tenente Coronel Afonso Botelho, por ocasião da "descoberta" dos campos de Guarapuava em 1771, onde cita que os "gentios" costumeiramente aproximavam-se das barracas "tocando suas gaitas de tacoáras", (MACEDO, 1951, p.91), além de apontar a coabitação de parcialidades Gê e Guarani (*Camés, Votorões e Pai*) no terceiro planalto paranaense, o texto sugere a utilização do instrumento como forma de precaver os anfitriões da chegada de "visitantes", situação que pode ser confrontada com os relatos do Sr Mario Guimarães, que pontua a utilização do *mimby* e do *raka'e tukumbó*, em situações similares.

A inter-relação entre grupos étnicos, a apropriação de subjetividades e a atualização da sociabilidade de grupos humanos, apresenta inesgotáveis variações temáticas, não sendo diferente em relação a estes grupos Guarani, que mesmo tendo sido vastamente referenciados, neste caso, encontram na etnomusicologia, campo em franca expansão, aspectos relevantes a serem abordados em estudos futuros.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, José Roberto de. Alma, valor, pinga e enunciação: abordagem semiótica do discurso guarani. Dissertação de mestrado. USP: São Paulo: 1999

BRIGHENT, Clovis Antonio. Integração e desintegração: analise do tratamento dispensado pelo Estado aos povos indígenas – Santa Catarina e Missiones no caso Guarani. Dissertação de Mestrado. USP, São Paulo. 2001

BONAMIGO, Zélia Maria. A Economia Dos Mbya-Guaranis:Trocas Entre Homens E Entre Deuses E Homens Na Ilha Da Cotinga Em Paranaguá-Pr. Dissertação (Mestrado): Universidade Federal Do Paraná. 2006.

BRAND, Antonio. O Impacto da perda da terra sobre a tradição Kaiová/Guarani: os difíceis caminhos da palavra. Tese de doutorado. PUC, Porto Alegre:1997.

CADOGAN, León. Las Tradiciones Religiosas de Los Mbya-Guarani del Guairá. *Revista de la Sociedade Científica del Paraguay* VI-1. Asunción, 1946.

_____. *La Lengua Mbya-Guarani*. *Boletin de Filologia*. Montevidéu, n. 5, 1949.

_____. El culto al árbol y a los animales sagrados en el folklore y las tradiciones Guaraníes. *América Indígena* X (4): 1950a.

_____. Contos de Los Jeguakáva (Mbya-Guarani), Del Guairá, Paraguay. *Centro de Estúdios Antropológicos de la Faculdad Nacional de Filosofia del Paraguay*, Asunción. VII Série de Publicaciones - Doc. 8, 1950b.

_____. Ayvu-Rapyta (Fundamentos da Linguagem Humana). *Revista do Museu Antropológico*.São Paulo. v. 1 e 2, 1953.

_____. Avyu Rapta: Textos Míticos de los Mbyá Guarani del Guairá. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia , Ciências e Letras, Boletim nº227, *Antropologia* nº5. 1959

---

[23] O trabalho de transcrição e tradução (MD 01 fonograma coletado em 24/01/2007), foi realizado pelo colega Dionísio Rodrigues, com meu auxilio na digitalização do material.

[24] Termo proposto por Dumont (1992), em referência às sociedades nacionais (no caso, Brasil, Argentina, Paraguai e Uruguai), caracterizadas pela hegemonia da ideologia ocidental.

[25] Sobre processos de diferenciação, ver (FAUSTO, 2001) no caso dos Parakanãs (Ocidentais e Orientais) e (GORDON, 2006), no caso dos Xikrin (Cateté e Bracaja).

_____. En torno a la Aculturación de los Mbya-Guarani del Guairá. *América Indígena*. México. v. XX, 1960.

CHAMORRO, Graciela. *Kurusu Ñe'ëngatu: palavras que la historia no podría olvidar*. São Leopoldo: IEPG/COMIN. 1995.

_____. *A espiritualidade guarani: uma teologia ameríndia da palavra*. São Leopoldo: Sinodal. 1998.

CLASTRES, Helene. *Terra Sem Mal: o profetismo Tupi-Guarani*. São Paulo: Editora Brasiliense. 1978

DANTAS, Fernando Antonio de Carvalho. Terra Indígena Guarani - Mbyá Ilha da Cotinga, (Relatório de Identificação). FUNAI. Curitiba 1991

DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus: O Sistema das Castas e Suas Implicações*. São Paulo, EDUSP, 1992.

FAUSTO, Carlos. *Inimigos fiéis: história, guerra e xamanismo na Amazônia*. São Paulo: Edusp. 2001.

_____. Se Deus fosse jaguar: canibalismo e cristianismo entre os Guarani (séculos XVI-XX). *Mana* vol.11 no.2 Rio de Janeiro Oct. 2005

GARLET, Ivori. Mobilidade Mbyá: história e significação.Dissertação de mestrado. Pós-graduação em História, PUC, Porto Alegre: 1997.

_____ e ASSIS, Valéria. Análise Sobre As Populações Guarani Contemporâneas: Demografia, Espacialidade E Questões Fundiárias. In: *Revista de Índias*, vol. LXIV, núm. 230. 2004.

GORDON, César. *Economia Selvagem: Ritual e Mercadoria entre os Índios Xikrin-Mebêngôkre*. São Paulo: Editora UNESP: Rio de Janeiro: NUTI, 2006. il.

HAUBERT, Máxime. *Índios e Jesuítas no Tempo das Missões*. São Paulo: Companhia das Letras: Circulo do Livro, 1990.

LADEIRA, Maria Inês. *Mbyá Tekoá, o nosso lugar*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *YY PAU ou YVA PAU "Espaço Mbyá entre as águas ou o caminho aos céus" Os Índios Guarani E As Ilhas Do Paraná*. São Paulo: Centro de Trabalho Indigenista. 1990

_____. *Aldeias Guarani do litoral de Santa Catarina*. São Paulo: CTI, 1991.

_____. "O Caminhar Sob a Luz" - O território Mbyá a beira do oceano. São Paulo, 199p. Dissertação (MS) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 1992.

_____.Os Guarani na Mata Atlântica. In: *Povos Indígenas no Brasil 1991/1995*. São Paulo: ISA, 1996.

_____. Necessidade de Novas Políticas para o Reconhecimento do Território Guarani. Simpósio Políticas Publicas e Territórios Étnicos 49º Congresso internacional de Americanistas. Quito 1997

LITAIFF, Aldo. *As Divinas Palavras: identidade étnica dos Guarani Mbyá* Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

LORTAT-JACOB, Bernard e ROVSING OLSEN, Miriam. Musique, anthropologie : la conjonction nécessaire. in : *L'Homme*, 171-172, Musique et anthropologie, 2004.

MACEDO, Francisco Ribeiro Azevedo. *A Conquista Pacifica de Guarapuava. Grupo Editor Renascimento do Paraná* - GERPA : 1951

MÉLIA, Bartolome. El "Modo de Ser" guarani em la primera documentacion jesuítica 1594-1639. *Revista de Antropologia*, Volume 24, São Paulo.1981

_____, SAUL, Marcos Vinicios de Almeida e MURARO,Valmir Francisco. *O Guarani: Uma Bibliografia Etnológica*, Santo Ângelo, FUNDAMES, 1987

MELLO, Maria Ignez Cruz. 1998. Notas de Campo sobre os Waurá. Manuscrito.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A Musicológica Kamayura: Para uma Antropologia da Comunicação no Alto Xingu*. Brasília: Fundação Nacional do Índio. 1978.

_____. Esboço de uma Teoria da Música: para além de uma Antropologia sem música e de uma Musicologia sem Homem. *Anuário Antropológico* / 93. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1995a

_____. Etnomusicologia no Brasil: Algumas Tendências Hoje. In: *Antropologia em primeira mão* / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. -, n.1. Florianópolis : UFSC / Programa de Pós Graduação em Antropologia Social. 1995b

_____ e PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo.Sopros da Amazônia: sobre as músicas das sociedades tupi-guarani. in : http://www.scielo.br/pdf/mana/v5n2/v5n2a05.pdf. 1999

MERRIAM, Alan P. "Ethnomusicology: discussion and definition of the field". *Ethnomusicology*, 4, 1960.

MONTARDO, Deise Luci de Oliveira. Através do Mbaraka: Música e Xamanismo Guarani. São Paulo: Tese de Doutorado, Universidade de São Paulo. 2002

_____. Música e Xamanismo Guarani. etnologia indígena. 3ª sessão: Antropologia da arte em interface com a etnologia indígena. *XXIV Encontro Anual de ANPOOCS*. Petrópolis / USP.1998

_____.e MARTINS, Marcy F. Proposta para uma Leitura Etnomusicológica do "Tesoro de la Língua Guarani" de Montoya. Trabalho apresentado ao 6º Encontro Internacional sobre Missões Jesuíticas, Marechal Rondon. 1996.

MONTOYA, Padre Antônio Ruiz de. *A conquista espiritual*. 2ª ed. Porto Alegre: Martins Livreiro, 1997.

_____. Vocabulario de la lengua guarani (1640). Transcrição e transliteração por Antonio Caballos. Introdução por Bartome Melià. Asunción: CEPAG, 2002.

NIMUENDAJU, Curt. *As lendas da criação e destruição do mundo como fundamentos da religião Apapocuva Guarani*. Curt Nimuendaju Unkel; tradução de Charlotte Emmerich e Eduardo b. Vieiros de Castro. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.1987

PEREIRA, João José de Felix. A arte ñandeva de fazer e tocar flauta de bambu.São Paulo: Dissertação (mestrado), Pontifícia Universidade Católica. 1994.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. Música Yepamasa: Por uma Antropologia da Música no Alto Rio Negro. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal de Santa Catarina. 1997.

RICOUER, Paul. La mémoire, l'histoire, l'oubli. Paris: Seuil. 2000.

SEEGER, Anthony. *Why Suya sing: a musical anthropology of an amazonian people*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press. 2004 [1987]

SETTI, Kilza. O sistema musical dos índios guarani de São Paulo. (Leitura, São Paulo, 7 de dezembro de 1988) in: *Correspondência Musicológica* 4-2/1990.

SCHADEN, Egon. "O estudo do índio brasileiro ontem e hoje". *América Indígena*, 14(3): 1954.

_____. Aculturação indígena: ensaio sobre fatores e tendências da mudança cultural de tribos índias em contato com o mundo dos brancos. Tese de Cátedra, Universidade de São Paulo. 1964.

SHADEN, Egon. *Aspectos fundamentais da cultura guarani*. 3ª ed, São Paulo:E.P.U./EDUSP. 1974

_____. Caracteres Específicos da Cultura Mbyá – Guarani. *Revista de Antropologia*, vol. 11. 1963

STUMPF, Carl. *Tonpsychologie*, Vol. I, vol. II, S.l.n.e.1883.

Músico guarapuavano, mestrando em Música pela Universidade Federal do Paraná e bacharel em Musicoterapia pela Faculdade da Artes do Paraná, desenvolveu pesquisas sobre a música tradicional, excursionando pelo interior brasileiro, paraguaio e peruano documentando folguedos populares e manifestações culturais indígenas. Na Universidade de Buenos Aires participou de atividades de extensão acadêmica voltadas a área da saúde, além de realizar projetos como compositor, instrumentista, musicoterapeuta e arte educador. Atualmente é docente na Escola Palmares em Curitiba e coordena projetos culturais junto a Secretaria do Estado da Educação do Paraná e do Instituto Indigenista e de Estudos Sócio Ambientais Terra Mater.

Variação progressiva: uma possibilidade de análise no estudo do processo criativo musical

Bernardo Grassi (UFPR)

Resumo: O presente artigo tem por objetivo fazer uma revisão crítica da literatura sobre o estudo da criatividade como forma de resolução de problemas e apresentar dados para o delineamento de experiências futuras na área da composição musical. A partir da afirmação de Weisberg (2006) que a experiência em um domínio exerce papel fundamental na resolução de problemas de insight, é analisada a hipótese de que a criatividade se manifesta através de processos de pensamentos ordinários. Conclui-se que a maneira como compositores delimitam seu espaço de trabalho é um forte indicativo de que processos comuns de pensamento têm mais relevância na produção criativa do que se pensava outrora.

Palavras-chave: composição musical; resolução de problemas; criatividade; variação progressiva; cognição.

Abstract: The goal of the present article is to do a review of the literature on the study of creativity as form of problem-solving and to provide data for future experiences in the area of musical composition. The article adopts Weisberg's idea (2006) that experience in a domain has fundamental importance in the resolution of insight problems, as a starting point and analyses the hypothesis that creativity occurs through processes of ordinary thoughts. It concludes that the way composers delimit their own work space is strong indicative that common processes of thought have more relevance in the creative production than it was formerly believed.

Keywords: musical composition; problem-solving; creativity; developing variation; cognition.

Introdução

A partir da afirmação de alguns psicólogos cognitivos de que a composição musical pode ser considerada como um tipo de resolução de problemas, pode-se estabelecer a ocorrência de estágios, processos mentais e mecanismos cognitivos que são utilizados pelo compositor durante o processo de criação (Burnard & Younker, 2004; Collins, 2005; Webster, 2002; Weisberg, 2006). Este estudo tem revelado detalhes importantes a respeito do processo criativo e fornecido dados para sua aplicação nas áreas da educação musical e do estudo da criatividade, entre outras (Grassi, 2007; Jeanneret & Cantwell, 2002). Entretanto, apesar de a psicologia cognitiva dispor de ferramentas eficientes para o estudo da criatividade como, por exemplo, a análise de protocolo e a análise estatística, os dados coletados necessitam ser interpretados por profissionais especializados em um domínio específico e, eventualmente, a qualidade da análise pode ser comprometida pela falta de experiência musical do pesquisador (Auh, 2000). Além disso, é comum que neste tipo de pesquisa a análise das composições propriamente ditas seja colocada em segundo plano ou, até mesmo, dispensada. Isto pode se tornar um problema, visto que a análise de protocolo é feita a partir das verbalizações do compositor sobre o que se passa em sua mente enquanto compõe, e os momentos que são associados a manifestações criativas (como, por exemplo, os insights e os "fluxos criativos"), são caracterizados pela dificuldade que os sujeitos pesquisados apresentam em verbalizar seus processos mentais (Collins, 2005; Sloboda, 1985). Neste sentido, acreditamos que seria relevante para este campo de estudo estabelecer um diálogo com alguma técnica de análise musical, na tentativa de buscar mais subsídios para o estudo do processo criativo musical.

O presente artigo tem por objetivos: 1) fazer uma revisão crítica da literatura sobre o estudo do processo criativo como uma forma de resolução de problemas; e 2) apresentar dados para o delineamento de experiências futuras na área da composição musical.

O artigo está dividido em três partes. A primeira é uma revisão da literatura acerca do estudo do processo criativo musical, sob a ótica da psicologia cognitiva. A segunda, fala sobre o compositor e o processo de criação. Nesta parte são discutidos pontos de convergência entre teorias da criatividade e a visão de alguns compositores sobre a composição musical – especialmente a de Arnold Schoenberg. Na última parte, alguns dados referentes ao estudo piloto desta pesquisa são analisados e discutidos com base nas idéias propostas aqui.

O estudo do processo criativo

A primeira dificuldade que o pesquisador encontra ao se engajar no estudo da criatividade é, naturalmente, determinar o que é um produto criativo. Em linhas gerais, um produto criativo pode ser caracterizado como algo que é, ao mesmo tempo, original e de valor (Boden, 1999; Sternberg, 2000).

Num primeiro momento, esta redução parece facilitar seu entendimento, entretanto, basta que se busque definir o significado dos termos: "original" e "valor", para que a discussão se torne inesgotável. Se já é difícil conceituar, com exatidão, o que é original no domínio da música ou dentro da produção de um determinado artista, o próprio conceito de originalidade também depende de um julgamento de valor, que, por sua vez, está intimamente ligado a diferentes contextos culturais e históricos (Edgar e Sedgwick, 2003).

Assim, num primeiro momento, é natural que a pesquisa sobre a criatividade tenha sido direcionada ao estudo das obras deixadas por grandes nomes da história universal, numa tentativa de tentar descortinar os processos mentais subjacentes à produção de mentes "geniais". Um exemplo disso são os dados utilizados para o estudo de compositores consagrados, como Mozart ou Beethoven, usualmente extraídos de relatos ou cartas de sua autoria, ou de esboços e manuscritos de suas composições. Esses estudos fornecem insights valiosos para o entendimento do processo criativo como, por exemplo: a) a existência de dois "estágios" no processo criativo – "inspiração" e "trabalho consciente" (identificados em depoimentos e cartas de diversos compositores); b) a noção de que o compositor impõe uma série de restrições (vagamente especificadas) na delimitação de seus objetivos e na condução do processo composição; c) e a importância que a experiência específica em seu domínio (expertise) tem na produção de obras efetivamente consideradas criativas e consagradas através do tempo (Garcia, 2001; Sloboda, 1985).

Esse tipo de estudo, porém, não é capaz de determinar ou identificar processos intermediários ou mais finos, que subjazem ou servem de base à produção criativa. Isto ocorre porque não se pode afirmar, com precisão, o que se passava na mente do compositor quando escolhe ou rejeita determinada idéia a partir das cartas ou manuscritos deixados pelo autor. Para obter este tipo de informação, seria necessário "mapear" o processo criativo em tempo real (Ericsson, 2006a).

Análise de protocolo

A fim de mapear o processo criativo em tempo real, alguns pesquisadores pediram a compositores que relatassem verbalmente seus pensamentos relativos a decisões, sensações ou, mais especificamente, a qualquer idéia que se passasse em suas mentes no decorrer de uma tarefa composicional específica (Ericsson, 2006a). Esta técnica de coleta de dados é muito conhecida na psicologia cognitiva como *análise de protocolo*. O primeiro estudo deste tipo, realizado no âmbito musical, de que se tem notícia, foi conduzido por Reitman (1965) e consistiu na observação de um sujeito compondo uma fuga em tempo real. O objetivo dessa pesquisa foi colher dados e informações a respeito do processo criativo, para o desenvolvimento de um programa de computador que tentaria simular os caminhos e processos envolvidos na composição musical.

De lá para cá, a análise de protocolo vem sendo utilizada por vários pesquisadores e tem sido apontada como uma da melhores ferramentas no estudo do processo de criação musical. A princípio, essa técnica possibilitou um conhecimento mais aprofundado sobre os mecanismos envolvidos na composição musical como, por exemplo, a utilização de restrições na delimitação dos objetivos. Ainda assim, permanece a carência de estudos que buscam esclarecer o que acontece durante o ato criativo em nível local. Isso pode ter relação com a escassez de estudos baseados na análise de protocolo, mas também ocorrer devido a três pontos críticos que a aplicação desta técnica de investigação apresenta: 1) o relato concomitante com o processo de composição; 2) o estudo de *experts*; e 3) sua natureza qualitativa.

Em primeiro lugar, alguns estudos apontam para o fato de que o relato verbal, feito concomitantemente ao desempenho de tarefas que envolvem outras atividades simultâneas (por ex. improvisar o piano, cantarolar, imaginar a música, tomar notas na partitura e descrever seus pensamentos verbalmente ao mesmo tempo), pode comprometer a descrição do processo feita pelo compositor e a própria atividade da composição. Em segundo lugar, os *experts* são caracterizados por ter grande experiência em seus domínios e, portanto, utilizam conhecimentos prévios para gerar estratégias de atalhos, ou heurísticas, e para recuperar informações úteis – utilizadas previamente, na resolução de problemas. Isso significa que muitos detalhes inerentes às suas escolhas podem ser automatizados ou não ser mais escolhidos conscientemente (Sloboda, 1985). Por fim, a dificuldade em se conseguir uma amostra significativa de dados para esse tipo de avaliação pode diluir a consistência dos dados coletados. A literatura demonstra que não é prudente fazer generalizações a partir de um único caso (Collins, 2005; Sloboda, 1985; Weisberg, 2006).

A partir desta breve revisão, podemos concluir que, se por um lado a análise de protocolo é uma ferramenta essencial no estudo da criatividade em processos criativos, por outro lado, ela pode, também, dificultar a coleta de dados e, ainda, pode "mascarar" alguns processos mais finos, relativos à escolha de certos "detalhes" na composição. Uma solução possível seria o cruzamento de dados e informações obtidos através de experimentos que reunissem, além dos protocolos feitos por compositores com habilidades e experiências musicais variadas, a análise de composições coletadas quantitativamente, segundo a ótica da resolução de problemas (Weisberg, 1988). Através da análise comparativa dos protocolos e composições de compositores com habilidades variadas, talvez seja

possível apontarmos para algumas características do desenvolvimento do processo composicional (Sloboda, 1985).

Resolução de problemas

Dentro das principais teorias da criatividade, tornou-se comum associar o processo criativo a uma forma de resolução de problemas. Podemos dizer que temos um problema a resolver quando, diante de uma situação nova, não somos capazes de recuperar em nossa memória uma estratégia ou método para sua solução. Neste caso, somos obrigados a desenvolver novas estratégias, de acordo com uma série de etapas, que vão desde a identificação e definição do problema e a construção de estratégias, passando pela definição de objetivos e a organização da informação, chegando até a monitoração do processo e sua avaliação, para conseguirmos chegar a uma solução. Nas experiências cotidianas, isso ocorre de diversas maneiras, de modo que várias etapas podem ser repetidas, podendo ocorrer fora de seqüência, ou podendo ser executadas interativamente (Sternberg, 2000).

Os principais fatores que estão envolvidos na resolução de problemas são fatores pessoais e relativos à natureza da tarefa. Os fatores pessoais estão intimamente ligados à experiência do sujeito e envolvem estruturas do conhecimento como a memória, a capacidade para fazer analogias e a utilização de heurísticas na resolução do problema. Ou seja, dependem da experiência de um sujeito em vários campos do conhecimento e de sua expertise específica no domínio. Quanto à natureza da tarefa, podemos dizer que, de maneira geral, os problemas são classificados em relação à objetividade ou "clareza" que apresentam para a sua solução. Problemas que apresentam um caminho claro para sua solução (problemas bem-estruturados), podem ser resolvidos através de etapas bem definidas – como heurísticas de tentativa e erro, ou análise do problema de traz para frente, por exemplo – e possuem, normalmente, um objetivo ou solução única, como, por exemplo, a solução de uma equação matemática. Por outro lado, problemas que não apresentam um caminho claro para sua resolução, os chamados problemas mal-estruturados, também não apresentam etapas evidentes e nem uma resolução aparente, como, por exemplo, a composição de um tema musical para um determinado personagem fictício.

Deve-se considerar que os problemas musicais não são como problemas matemáticos. Na música, os problemas são mais freqüentemente caracterizados como mal-estruturados, o que permite que, em determinadas situações, muitas respostas possam ser consideradas corretas, dependendo das perspectivas específicas, como por exemplo, no caso da tarefa de composição citada acima (Galvão, 2006). Assim, somos obrigados a buscar caminhos aleatórios e pode ocorrer que após uma situação de estagnação em nosso desenvolvimento na tarefa, tenhamos um insight e a solução apareça "de repente". Diante de um problema mal-estruturado, em que é difícil elaborar um plano que siga seqüencialmente uma série de etapas que avançam continuamente para a sua resolução (como acontece no caso de um problema bem-estruturado), é necessário que tenhamos uma nova percepção do problema, diferentemente de como o perceberíamos em princípio e diferentemente de como, provavelmente, resolveríamos problemas em geral. Ou seja, para resolvê-lo é necessário que nos ocorra um insight. Por isso, os problemas mal-estruturados também são conhecidos como problemas de insight. "O insight é uma compreensão aparentemente súbita da natureza de alguma coisa, resultando, muitas vezes, na adoção de uma abordagem inédita ao objeto do insight." (Sternberg, 2000, p. 337).

Este é um dos temas mais polêmicos na área da psicologia. Segundo a psicologia cognitiva, os insights fazem parte de pensamentos comuns que estão associados à reconceituações de um problema ou de uma estratégia, de um modo totalmente novo. Sua ocorrência está associada à detecção e combinação de informações relevantes (antigas e novas), de modo que o solucionador possa obter uma visão inédita do problema ou de sua solução (ibid.). Esta visão do insight, também conhecida como "nada-de-especial", sugere que os conhecimentos prévios cumprem um papel importante na capacidade criativa, já que este influencia a maneira como percebemos, entendemos e manipulamos novas informações. Neste sentido, Weisberg (2006) propõe que o pensamento criativo é advindo de processos de pensamento comuns, em que a expertise do solucionador, a influência do meio e a estrutura de nosso pensamento (revelada em etapas através do uso de analogias e da lógica) são suficientes à produção de produtos "extraordinários". Assim, problemas bem-estruturados e problemas mal-estruturados, que, segundo Weisberg compartilham os mesmos mecanismos cognitivos.

Por outro lado, a psicologia gestáltica postula que para resolvermos problemas de insight temos que nos libertar de nossas associações antigas e perceber o problema sob um ângulo inteiramente novo (Sternberg, 2000). Segundo esta interpretação, os problemas de insight não são necessariamente resolvidos através da utilização de conhecimentos prévios. A solução aparece de "repente", e este "salto" de insight é tomado como uma reestruturação ou reorganização da representação do problema, que é assumida como sendo análoga à reestruturação ou reorganização na percepção de alguns objetos após um período de estagnação (figura 1). Assim, os processos de percepção subjacentes à reestruturação e ao insight são, basicamente, diferentes dos processos subjacentes à resolução de

problemas bem-estruturados. Neste caso, a expertise não influencia na resolução do problema e, portanto, o conhecimento não é fundamental para a produção criativa (Weisberg, 2006).

Ao observar a figura por um período de tempo, você poderá percebê-la invertida; quer dizer, uma interpretação nova da figura emergirá "de repente", baseada em uma reestruturação da situação.

Figura 1 (Weisberg, 2006)

Entretanto, algumas experiências já demonstraram que a resolução de problemas de insight pode ocorrer sem que haja reestruturação, através do uso de heurísticas "fracas", como na resolução de problemas bem-estruturados (Weisberg, 2006). Também pode acontecer que, na resolução de problemas bem-estruturados, métodos heurísticos "fracos" produzam soluções surpreendentes que são acompanhadas por experiências de insight, também conhecidas pelos especialistas como experiências de "Aha!" Assim, a ocorrência de um "Aha!" não é evidência conclusiva de que um problema foi resolvido por um processo não-analítico que provocou reestruturação e insight (Weisberg, 2006).

A busca pelo conhecimento das diferenças e semelhanças existentes entre estes dois tipos de problemas pode ser a chave para revelar alguns segredos ocultos no processo criativo, inclusive na área musical. Porém, devemos considerar primeiro que a maioria dos problemas de insight, encontrados na literatura sobre o estudo da criatividade, apresentam apenas uma ou poucas, soluções corretas e, como vimos, este não é bem o caso da composição musical.

O compositor e o processo de criação

Um dos maiores problemas com relação à análise de dados de processos criativos é a incapacidade de *experts* ou principiantes, de quaisquer domínios, em descrever o insight. Isso contribuiu para influenciar uma visão romântica da criatividade, constantemente associada à grande capacidade de mentes "geniais". Entretanto, conforme a pesquisa sobre o tema avança, nota-se que a expertise exerce um papel mais importante do que costumávamos pensar, na produção criativa. Isto pode ser observado, por exemplo, no decorrer de um estudo sobre o processo criativo de um compositor, quando ele utiliza restrições auto-impostas, a fim de delimitar o espaço de resolução do problema e estabelecer objetivos claros para seu trabalho (Collins, 2001, 2005; Sloboda, 1985). Isso também é notado no relato de alguns compositores mais recentes, como Stravinsky:

> "Não tenho uso para uma liberdade teórica. Dêem-me algo de finito, definido - matéria que pode prestar-se à minha operação apenas na medida em que é proporcional às minhas possibilidades. E essa matéria se apresenta a meu exame acompanhada de suas limitações. Devo, de minha parte, impor minhas próprias regras... Minha liberdade, portanto, consiste em mover-me dentro da estreita moldura que estabeleci para mim mesmo em cada um de meus empreendimentos... Irei ainda mais longe: minha liberdade será tanto maior e mais significativa quanto mais estritamente eu estabelecer meu campo de atuação, e mais me cercar de obstáculos. Tudo o que diminui a restrição diminui a força. Quanto mais restrições nos impusermos, mais libertamos nossa personalidade dos grilhões que aprisionam o espírito" (Stravinsky, 1996, p.64).

De acordo com a teoria cognitiva da criatividade na composição musical, proposta por Pearce & Wiggins (2002), todo problema tem regras, restrições ou obstáculos a serem superados e há três tipos de restrições que são utilizadas, com freqüência, pelos compositores: 1) restrições estilísticas, especificadas vagamente pelo tipo ou gênero de composição; 2) restrições internas, geradas pelo material que foi composto, seguindo algum princípio geral de consistência ou balanço; e 3) restrições externas, relacionados a restrições físicas para execução, como a extensão de um instrumento ou sua exeqüibilidade, além de princípios ordinários de harmonia e estrutura. "A composição musical pode ser caracterizada como um problema mal-estruturado que requer mecanismos criativos para transformá-la em um problema bem-estruturado, através da identificação e aplicação de restrições no decorrer do processo." (Pearce & Wiggins, 2002, p.18).

Isto pode ser interpretado como uma tentativa do compositor de delimitar seu espaço de trabalho, estabelecer objetivos finais e intermediários (ainda que definidos vagamente) e aplicar regras e restrições durante o processo, dando mais coerência e compreensibilidade às suas obras musicais.

Seguindo esse princípio, é possível que a teoria de Schoenberg sobre o estabelecimento da forma musical a partir da busca por lógica e coerência interna seja uma ferramenta de análise ideal para ser utilizada no estudo de processos e, principalmente, produtos criativos.

Variação progressiva

De acordo com Schoenberg, por ser uma estrutura temporal, a forma musical só pode ser estabelecida coerentemente se as pequenas partes musicais (motivos, frases, temas) forem percebidas como pertencentes a um todo, ou seja, se forem reconhecidas ou sugeridas através da repetição, variação e contraste da idéia fundamental: "... na música, conteúdo e forma não se manifestam simultaneamente. E sem guardar na memória todos os elementos de forma e conteúdo, isto é, sem a capacidade da memória, nenhum ouvinte será capaz de perceber a forma." (Schoenberg, 1949, apud Dudeque, p. 45-6).

Assim, Schoenberg elaborou uma técnica de composição sobre como os elementos motívicos e harmônicos devem se concatenar para a construção de uma obra musical coerente e compreensível. Esta técnica ficou conhecida como *variação progressiva*. Através dessa técnica, Schoenberg defende que a idéia temática fundamental carrega em si os elementos rítmicos, melódicos, harmônicos, que podem ser utilizados no desenvolvimento temático da obra pelos procedimentos de variação, repetição e contraste, citados acima. Portanto, as idéias surgidas das variações da idéia fundamental, inclusive as idéias contrastantes, por seu "parentesco" próximo ou afastado, geram tal coerência e compreensibilidade (Schöenberg, 1991).

É interessante notar que ao mesmo tempo em que os compositores *experts* têm dificuldades para relatar certos detalhes relativos aos seus processos composicionais, eles também não negam a importância que o esforço e a aplicação de técnicas de composição exercem na produção musical (Sloboda, 1985). Ainda que essas técnicas não tenham sido muito citadas em alguns relatos de compositores mais antigos como Mozart – que viveu em uma época onde não era tão comum que se escrevesse sobre sua própria produção – não significa, porém, que não fossem utilizadas. O fato é que se pensarmos na variação progressiva como sendo um tipo de restrição interna, ou um conjunto de procedimentos que são aplicadas pelo compositor com o objetivo de obter maior equilíbrio em sua composição, ganhamos uma ferramenta de análise poderosa no que diz respeito ao entendimento do papel que a expertise exerce no processo criativo.

Variabilidade restritiva

A partir do momento em que alguns compositores começaram a escrever sobre suas técnicas de composição, ficou mais fácil perceber a função da aplicação de restrições na construção de novos paradigmas musicais como, por exemplo, o dodecafonismo e o minimalismo; em técnicas de composição - como o emprego de regras de contraponto e de harmonia; e até no uso de restrições como um processo criativo em si. O uso de restrições como forma de modificar um paradigma e gerar novas possibilidades de combinação e, portanto, originalidade dentro do estilo ou técnica de um determinado artista, é chamado de 'variabilidade restritiva' (Stokes, 2001).

Um bom exemplo de como um compositor pode, através da criação de algumas diretrizes, gerar tal variabilidade é visto na técnica utilizada na música *Piano Phase* de Steve Reich. Denominada por ele de *processo musical*, a variabilidade é definida por um material básico que segue algumas regras: o material consiste em cinco alturas diferentes, distribuídas em um padrão de doze notas (figura 2, Christensen, 2004):

Figura 2 (Steve Reich: Piano Phase, compassos 1-3).

As regras são:

Os dois executantes tocam o padrão continuamente. Um executante começa e o outro entra em uníssono no compasso seguinte (compassos 1-2).

O primeiro executante mantém um ritmo constante. O segundo, aumenta seu ritmo gradualmente, até que ele esteja uma nota a frente do primeiro (compasso 3).

Depois de tocarem sincronia por um instante, o segundo executante começa, novamente, a aumentar seu ritmo, e o processo de mudança de fase (phase shifting) começa novamente (compassos 3-4).

Se por um lado estes exemplos denotam a importância da experiência do compositor em saber utilizar o conhecimento adquirido no seu domínio em sua produção, eles também demonstram o papel que o uso de restrições pode exercer na geração de obras originais e criativas. Isto significa que o uso de restrições na concepção e no desenvolvimento de uma obra de arte, ao contrário do que possa parecer, pode, de fato, promover ou levar o compositor a ter soluções criativas e inéditas. O uso de restrições como forma de seguir procedimentos ou regras já existentes, de fato, pode levar o compositor a dar uma resposta "certa" ou "esperada" e evitar a produção de soluções originais, promovendo o lugar-comum. Entretanto, como vimos no exemplo de Reich, as restrições podem ser utilizadas também para gerar variabilidade.

A análise dos dados obtidos na revisão de literatura revelou-se problemática devido ao fato de que nenhum dos estudos revisados apresenta transcrições completas das composições resultantes de seus experimentos. Por isso, fica difícil observar como o compositor tratou de questões relativas ao desenvolvimento temático ou à coerência interna dentro destas composições. Ao mesmo tempo, pudemos observar apenas uma tarefa de composição em nosso estudo piloto. Assim, para que possamos dar mais consistência ao material com o qual estamos trabalhando, a presente análise será conduzida a partir da comparação entre a análise do estudo piloto apresentado neste trabalho e as teorias aqui abordadas.

Método

O estudo piloto foi realizado com a participação de um compositor principiante referido aqui pelo nome fictício de 'Walter'. Walter é aluno do primeiro ano do curso de Produção Sonora da UFPR, mas já tomou algumas aulas de composição musical e compõe esporadicamente há pelo menos 2 anos. Foi pedido a Walter que compusesse algo a partir de um tema dado, ver figura 3. Este tema foi escrito com o objetivo de observar como o participante desenvolveria suas idéias a partir do fragmento original. Entretanto, tomou-se o cuidado de criar um tema que permitisse que o participante pudesse desenvolvê-las com a maior liberdade possível.

Figura 3.

Walter teve apenas 1 hora para completar sua tarefa e, devido ao pouco tempo disponível, não lhe foi pedido que escrevesse uma 'obra' completa. Apenas que relatasse verbalmente tudo o que se passasse em sua mente durante o processo de criação. O instrumento utilizado foi o violão e foram coletados e analisados os dados referentes ao protocolo verbal, à transcrição musical e ao áudio captado a partir do violão.

Resultados

Walter demonstrou uma propensão muito grande para definir e resolver seus problemas em nível local. Conforme foi apontado por Younker & Smith (1996), enquanto principiantes têm a tendência de se preocupar com aspectos locais durante a composição musical (como motivos ou, mesmo, notas para a continuação), *experts* tendem a focar em aspectos globais (como a forma musical, ou grandes relações estruturais dentro da forma). Como exemplo disto, podemos citar como Walter inicia seu protocolo (os dados colhidos no protocolo estão em itálico e os comentários seguem entre parênteses):

00:00 *tá, eu vou procurar entender melhor a idéia aqui.*

(toca o tema algumas vezes e dá uma continuação)

00:30 *tá, esse mi aqui, achei que ficou bom, mas eu descobri ele* (o mi) *tocando mesmo, eu nem tinha pensado em nada. Em nota, em nada, só no som mesmo.*

(ver figura 4, compasso 3)

01:00 (continua explorando)

01:34 *e o dó também, na real.*

(ver figura 4, compasso 3)

Figura 4.

Isto não significa, entretanto, que todas as escolhas feitas por Walter foram explícitas. Pelo contrário, a maior parte das escolhas feitas com relação ao material que ele utilizou em sua composição, foram tomadas com base na experimentação, através de tentativa e erro. Como vimos, anteriormente, trata-se de uma heurística bastante utilizada na resolução de problemas bem-estruturados.

02:03 *... eu queria uma coisa para acabar agora. Uma idéia um pouco maior...*

(toca o tema e continua buscando continuações por tentativa e erro)

03:27 *...agora eu vou, já que eu fiz um pedaço de uma frase, assim... vou tentar achar um acompanhamento.*

(testa alguns acordes e os rejeita)

05:36 *eu estou indo pela experimentação mesmo, nem estou pensando muito em harmonia, nem em nada assim.*

(continua experimentando; às vezes acha algo e escreve)

Este dado, tomado isoladamente, seria suficiente para levar o pesquisador mais apressado a afirmar que principiantes não necessitariam de conhecimento prévio na resolução de problemas musicais (mal-estruturados). Entretanto, é interessante notar como o motivo *b1,* retirado da idéia original *a,* é repetido neste trecho através de sua transposição e, como veremos adiante, em toda a composição restante, figura 5:

Figura 5 (os motivos foram classificados de acordo com a ordem em que reaparecem na composição original, repetidos ou variados).

Na verdade, há momentos no protocolo em que Walter realmente manifesta a intenção de reutilizar material temático extraído do princípio,

10:45 *...e agora a minha idéia é continuar isso aqui para formar um tema mesmo, uma 'frase' completa, assim... Acho que é isso...*

(veja o trecho composto até então na figura 6)

Figura 6.

Ou como no fim do protocolo, quando manifesta a noção de estar reutilizando material temático prévio:

54:46 *tá, agora eu fiz mais um pedaço aqui, usando alguns elementos, algumas notas e... um pouco do ritmo da primeira parte... e agora quero fazer a harmonia também.*

56:26 *ô boa idéia aqui, fazer nessas colcheias o mesmo ritmo da primeira* (se referindo ao motivo *b1*), *pra dar uma lembrada aqui... vai ficar interessante...*

Se observarmos estes dois últimos '*takes'*, iremos perceber que estes comentários foram feitos após algum evento importante na tarefa de composição. Este fato chamou nossa atenção na análise dos dados e, consequentemente, foi observado que ocorreram três tipos de intervenção durante o protocolo: 1) anterior à ação; 2) durante a ação; e 3) após a ação. Além disso, foi notada uma mudança na qualidade dos comentários conforme o protocolo evoluiu. Os comentários que predizem a ação e que parecem indicar a aplicação da expertise do participante na tarefa, passaram a ser mais numerosos e mais "estruturados", conforme a tarefa prosseguiu:

00:00 *tá, eu vou procurar entender melhor a idéia aqui.*

(toca o tema algumas vezes e dá uma continuação)

02:03 *Daí eu queria uma coisa para acabar agora. Uma idéia um pouco maior...*

(toca o tema e continua buscando continuações por tentativa e erro)

25:56 *é, o lá eu não posso usar aqui porque senão vai acabar antes da hora, vai acabar no último tempo do compasso. então eu vou ter que...*(referindo-se ao primeiro acorde do quarto compasso, ver figura 7)

41:00 *agora vamos tentar fazer mais uma* (frase) *com o tempo que resta. Fazer uma complementando essa, usando elementos dessa, eu acho, para ficar interessante para uma formar uma sessão, uma sessão não, mas um tema completo mesmo. Um A B não sei explicar muito bem, mas é isso que eu quero.*

56:26 *ô boa idéia aqui, fazer nessas colcheias o mesmo ritmo da primeira* (se referindo ao motivo *b1*), *pra dar uma lembrada aqui... vai ficar interessante...*

Parece que, à medida que o compositor vai tomando consciência dos elementos estruturais presentes em suas experimentações e idéias, vai tendo, também, mais condições de planejar e executar as ações adequadas para a continuação da tarefa. Entretanto conforme a 'expertise' do participante parece ser aplicada, aos poucos vão sumindo do protocolo os relatos dos detalhes mais finos, relativos às suas ações mais específicas dentro da composição. Isso não significa, porém, que o compositor teve a experiência de 'fluxos criativos' e que os processos cognitivos ali ocorridos sejam inescrutáveis. Como exemplo, podemos citar Sloboda (1985), que descreve como foi escrita a seção de continuação de um coral composto por ele, para um protocolo auto-gerado. Neste ponto, ele não consegiu relatar mais suas ações e, consecutivamente, a seção inteira foi escrita sem que nenhum relato houvesse sido feito:

> "Num exame retrospectivo de meu manuscrito, percebi uma qualidade lírica que abarca toda a próxima seção, dando-lhe uma unidade e repouso bem diferentes da natureza caleidoscópica da primeira seção. A seção está em ré maior e move-se, através de tons intermediários, por um caminho harmônico bastante batido, I-V-I, sendo que uma única idéia melódica se desdobra nas partes vocais. Eu hesitaria em dizer que esta seção é *melhor* (grifo do autor) que a seção para a qual foi feito o protocolo verbal, mas tenho quase certeza de que a estratégia composicional foi diferente. Eu tive sorte o suficiente para colocar de início uma *série de restrições* (grifo meu) que, nos limites de meu estilo composicional, quase permitiram que a seção se 'compusesse por si'. Parece provável que os protocolos verbais revelem a parte mais autêntica do processo composicional precisamente quando o compositor não sabe para onde ir, e percorre a esmo o estoque de recursos de transformação e extensão que domina conscientemente, para achar uma possível solução. Quando as coisas correm bem, a exigência de apresentar um protocolo pode muito bem alterar, e até mesmo atrapalhar completamente, o processo que se está tentando descrever" (Sloboda, 1985, p.136).

Assim, parece provável que a análise temática possa ajudar a revelar a natureza dos processos ocorridos em 'fluxos criativos' ou insights. Pelo menos no que diz respeito à natureza das relações temáticas ou hierárquicas que estabelecem relação com o que o compositor relatou e compôs previamente. Se nós observarmos a partitura completa da composição resultante do experimento (figura 7), iremos notar a reutilização de material motívico em toda a música. Além disso, basta reexaminar o instante exato em que as declarações mostradas aqui foram feitas, para encontrar algumas indicações de que o compositor, após uma fase de "reconhecimento" inicial, controla de maneira mais ativa suas decisões sobre sua composição:

Figura 7.

Discussão

Nesta análise, pudemos observar que o fato de um compositor principiante tomar boa parte de suas decisões em nível local e através da experimentação, não significa que ele não aplica sua experiência no domínio, durante o processo criativo. A análise temática de alguns trechos da composição reforçou esta tese, mas também demonstrou que nem todas as escolhas motívicas foram relatadas. Pode ser que em protocolos de compositores mais experientes, haja mais dificuldade de se encontrar relações entre a aplicação de restrições internas na tarefa e o desenvolvimento temático verbalizado no protocolo e analisado na composição, propriamente dita. Isto devido à já citada propensão do *expert* a não relatar pequenos detalhes no protocolo. Entretanto a análise da partitura deve contribuir para reforçar a interpretação dos dados obtidos no protocolo. Um bom exemplo, diz respeito ao fato de que os maiores "insights" que Walter teve durante a tarefa foram relatados posteriormente à ação. Este fato pode, por um lado, reforçar a tese da psicologia gestáltica de que o insight está associado à reestruturação do problema e, portanto, não estaria associado ao conhecimento prévio do compositor. Entretanto, através da análise temática, nota-se que o compositor "percebe" e faz uso apenas de recursos que "domina", e que, portanto, se sua expertise não é necessária ao insight, é necessária ao reconhecimento, ou à percepção do insight como idéia que merece ser desenvolvida (figura 8).

13:40 *eu descobri aqui que nessa idéia que eu fiz* (completou), *uma coisa: que as notas que não são de 'passagem'..., mais ou menos, elas estão: semitom, semitom, tom. Então acho que vou usar isso para continuar, só que daí numa outra altura.*

(se referindo às notas 'longas' *(d)* da idéia original Mi-Mib-Ré e sua continuação: Dó. Este contorno é adotado e posteriormente alterado e utilizado na continuação da 1° frase (*d1)*, Figura 8):

Figura 8.

Um dado muito interessante que surgiu durante a análise do protocolo, foi a possibilidade de analisar a variação temática conforme Walter foi compondo. Assim, pudemos observar que eventos como o motivo *c2*, escrito no compasso 4, foram compostos posteriormente a outros motivos ou idéias que vieram após este, na partitura – como é o caso do motivo *c1*, do compasso 5 (ver figura 7). Isto ocorreu porque Walter compôs primeiro a "*melodia*" e depois a "*harmonia*". Neste sentido, a análise temática aplicada em conjunto com a análise do protocolo, pode fornecer insights não somente para o estudo do processo criativo no campo da psicologia da música, mas também para o campo da análise musical.

Conclusões

Levando-se em consideração a importância que aplicação de restrições tem durante todas as fases do processo criativo, a capacidade criativa de um compositor, segundo a ótica da psicologia cognitiva, também pode ser medida por sua capacidade de se mover dentro de um espaço restritivo, de gerar novas regras em seu domínio e de solucionar problemas de maneira coerente e inesperada (Pearce & Wiggins, 2002). Nesse sentido, não apenas a forma e a coerência interna de uma composição seria determinada conscientemente, mas também os processos criativos como um todo. O estudo da composição musical como forma de resolução de problemas, auxiliado pela análise temática dos produtos resultantes, deve fornecer insights valiosos sobre os mecanismos cognitivos finos que subjazem esta atividade e sobre a importância que a aplicação de restrições e processos de pensamento comuns exerce na produção criativa.

Referências Bibliográficas

AUH, M.-S. Assessing creativity in composing music: product-process-person-environment approaches. *Annual Conference of the Australian Association for Research in Education*. The University of Sydney 2000.

BODEN, M. A. O que é criatividade. In: M. A. Boden (Ed.). *Dimensões da criatividade*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda v.4, 1999.

BURNARD, P. e B. A. YOUNKER. Problem-Solving and Creativity: Insights from Students' Individual Composing Pathways. *Psychology of Music*, v.22, n.1, 2004, p.59-76.

CHI, M. T. H. e R. GLASER. A capacidade para a solução de problemas. In: R. Sternberg (Ed.). *As capacidades intelectuais humanas: uma abordagem em processamento de informações*. Porto Alegre: Artes Médicas v.10, 1992. A capacidade para a solução de problemas, p.250-275.

CHRISTENSEN, E. Overt and Hidden Processes in 20th Century Music. *Axiomathes*, v.14, n.1, 2004, p.97-117.

COLLINS, D. *Investigating computer-based compositional processes: a case-study approach*. (doctoral dissertation). University of Sheffield, 2001.

_____. A synthesis process model of creative thinking in music composition. *Psychology of Music*, v.33, n.2, 2005, p.193-216.

DUDEQUE, N. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto A Dissonância, K. 465, de Mozart. *Per Musi: Revista de Performance Musical* v.8, n.8, 2003, p.41-56.

_____. *Music theory and analysis in the writings of arnold schoenberg*. Aldershot: Ashgate, 2005.

_____. Schoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em friede auf erden, op. 13. *Debates - Cadernos do Programa e Pós Graduação em Música*, v.9, 2007, p.07-34.

EDGAR, A. e P. SEDGWICK. *Teoria cultural de a a z:conceitos chave para entender o mundo contemporâneo*. São Paulo: Contexto, 2003.

ELLIOTT, D. J. *The Concept of Creativity: Implications for Music Education*. Suncoast Music Education Forum, 1989. p.28.

ERICSSON, K. A. *Expert performance and deliberate practice: an updated excerpt from Ericsson (2000)* 2000. from: http://www.psy.fsu.edu/faculty/ericsson/ericsson.exp.perf.html.

_____. The Influence of Experience and Deliberate Practice on the Development of Superior Expert Performance. In: K. A. Ericsson e E. Al. (Ed.). *The Cambridge Handbook of Expertise and Expert Performance*. New York: Cambridge University Press v.38, 2006. The Influence of Experience and Deliberate Practice on the Development of Superior Expert Performance, p.683-704.

_____. Protocol analysis and expert thought:concurrent verbalizations of thinking during experts' performance on representative task. In: K. A. Ericsson, N. Charness, *et al* (Ed.). *Cambridge handbook of expertise and expert performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006. Protocol analysis and expert thought:concurrent verbalizations of thinking during experts' performance on representative task., p.223-242.

ERICSSON, K. A. e ET AL. The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review*, v.100 n.3, 1993, p.363-406.

ERICSSOSN, K. A. *Protocol analysis and verbal reports on thinking: an updated and extracted version from Ericsson (2002)* 2002. from: http://www.psy.fsu.edu/faculty/ericsson/ericsson.proto.thnk.html.

GALVÃO, A. Cognição, emoção e expertise musical. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, v.22, n.2, 2006, p.169-174.

GARCIA, F. *The process of musical creation, the current state of research* 2001. from: www.fedegarcia.net/writings/creation.pdf.

GRASSI, B. *Expertise, criatividade e resolução de problemas em música*. III Simpósio de Cognição e Artes Musicais - International. Salvador: EDUFBA, 2007. p.292-300. from: http://bernardograssi.110mb.com/expertise.pdf

HICKEY, M. e P. R. WEBSTER. Creative thinking in music. *Music Educators Journal*, v.88, n.1, 2001, p.19-23.

JEANNERET, N. e R. H. CANTWELL. Self-efficacy issues in learning to teach composition: A case study of instruction. *Australian Journal of Educational & Developmental Psychology*, v.2, 2002, p.33-41.

PEARCE, M. T. e G. A. WIGGINS. *Aspects of a cognitive theory of creativity in musical composition*. Proceedings of the ECAI'02 Workshop on Creative Systems. Lyon, France, 2002. p.17-24.

REITMAN, W. R. *Cognition and thought: an information processing approach*. New York: Wiley, 1965.

SCHÖENBERG, A. *Fundamentos da Composição Musical*. São Paulo: Edusp, 1991.

SLOBODA, J. A. *The musical mind: the cognitive psychology of music* Oxford: Clarendon, 1985.

STERNBERG, R. J. *Psicologia cognitiva*. Porto Alegre: Artmed, 2000.

STOKES, P. D. Variability, Constraints, and Creativity: Shedding Light on Claude Monet. *American Psychologist*, v.56, n.4, 2001, p.355-359.

STRAVINSKY, I. *Poética musical (em 6 lições)*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1996.

WEBSTER, P. R. *Creative Thinking in Music: The Assessment Question*. Suncoast Music Education Forum. Florida, 1989.

_____. Creative Thinking in Music: Advancing a Model. In: T. Sullivan e L. Willingham (Ed.). *Creativity and Music Education*. Edmonton: Canadian Music Educators Association, 2002. Creative Thinking in Music: Advancing a Model, p.16-33.

WEISBERG, R. W. Problem solving and creativity. In: R. Sternberg (Ed.). *The nature of creativity*. New York: Cambridge University Press, 1988. Problem solving and creativity, p.148-176.

_____. *Creativity: Understanding innovation in problem solving, science, invention, and the arts*. Hoboken, NJ: John Wiley, 2006.

YOUNKER, B. A. e W. H. SMITH. Comparing and modelling musical thought processes of expert and novice composers. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, v.128, n.128, 1996, p.25-36.

Bernardo Grassi é compositor, bacharel em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e está concluindo o mestrado em música pela UFPR na linha de Cognição e Filosofia da Música, sob a orientação da Profª. Drª. Beatriz Ilari. Atualmente é professor bolsista no Projeto de Extensão de Musicalização Infantil da Universidade Federal do Paraná, aonde também leciona como estagiário, na disciplina Oficina de Criação II. Em 2007, conquistou o primeiro lugar no Concurso Público para Admissão de Professor de Ensino Superior da Faculdade de Artes do Paraná, para as disciplinas de Estrutura e Formas Musicais; Improvisação e Composição; Técnicas de Conjuntos; e Harmonia. Seus principais interesses estão ligados à pesquisa de processos de criação musical e à psicologia da música.

A Bossa Nova e o jovem como consumidor

Camila Cornutti Barbosa (UNISINOS)

Resumo: a partir do tema da pesquisa de Mestrado "A Bossa Nova, seus documentos e suas articulações: um movimento para além da música", nos termos de brevidade de um artigo, se objetiva fazer uma breve contextualização do surgimento da Bossa Nova no Brasil. Cabe aqui o esforço de levantar questões relativas ao atravessamento dos meios no tecido social em aproximação com a Bossa Nova. Assim, o intuito é evidenciar como este foi o primeiro movimento musical nacional a atrair de forma mais clara o interesse dos jovens, bem como a interpelá-los como consumidores - através de uma grande inovação no design e layout das capas de disco.

Palavras-chave: bossa nova; jovens; consumidores.

Abstract: from the theme of the master research "Bossa Nova, its documents and unfoldings: a movement beyond the music", in the brief lapse of a paper, it is aimed at making a short contextualization of the arise of the Bossa Nova in Brazil. It requires the effort of discussing issues regarding how the media spreads through the social tissue in close relation with the Bossa Nova. Thus, the goal is to highlight how this became the first national musical movement to clearly attract the youth interest, as well as to approach them as consumers - through a remarkable innovation in the design and layout of record covers.

Keywords: bossa nova; youth; consumers.

Contextualização da formação da Bossa Nova e os jovens da época

Desde 1958, considerando o ano de aparecimento da Bossa Nova para o grande público[1], o panorama da música brasileira e das comunicações mudou muito. De lá pra cá, muitas foram as transformações e, apesar de novidades constantes surgirem cotidianamente, pode-se dizer que ainda hoje a Bossa Nova veio para ficar. E veio para ficar porque ainda habita, de modo muito presente, a nossa memória.

Por influência das rádios, dos conjuntos musicais ou mesmo pelo fato do Brasil ainda possuir muitas características de uma população interiorana, até 1958 o instrumento mais difundido nas escolas e nos lares era o acordeão. O país, a partir daí, deixava de ser essencialmente agrário e passava a ser constituído por uma população urbana - o que ajuda a justificar o abandono do instrumento (ligado ao folclore e aos regionalismos) a partir de então. A sociedade começava a atravessar o processo de industrialização e introdução mais difundida dos meios de comunicação. Até esse momento, o violão era considerado um instrumento de baixa categoria, do qual os jovens de boas famílias não deveriam chegar perto por estar associado à boemia, à malandragem e ao subúrbio.

A juventude passou a descobrir os primeiros passos da modernidade da Bossa Nova, sobretudo através da revelação de um novo modo de se tocar violão. O acordeão passou a ser renegado. O novo era agora o violão e aquela batida ritmicamente tão diferente e encantadora. O lançamento de "Chega de Saudade" na voz de João Gilberto foi um impacto muito grande para toda aquela geração, concentrada nos jovens de classe média e classe média alta carioca, pois notaram a ousadia musical (e mesmo poética), adotada na canção e a busca pela clareza e pela simplicidade. Segundo Ruy Castro:

> "Chega de Saudade" oferecia, pela primeira vez, um espelho aos jovens […]. Os garotos podiam se ver naquela música, tão bem quanto nas águas de Ipanema, muito mais claras que as de Copacabana. Na época não se tinha consciência disso, mas depois se saberia que nenhum outro disco brasileiro iria despertar em tantos jovens à vontade de cantar, compor ou tocar um instrumento. Mais exatamente, violão. E, de passagem, acabou também com aquela infernal mania nacional pelo acordeão. (CASTRO, 1990, p. 197)

Foi a partir daí que a Bossa Nova teve, enfim, o seu começo e foi se estabelecendo como um gênero musical profundamente marcado na cultura brasileira. A isto, fazendo uma relação com a questão dos gêneros de discurso de Bakhtin (1992, p. 282), pode-se dizer que o gênero musical, de discurso, da Bossa Nova está inserido no que o autor classifica como um gênero de discurso secundário. Estes são aqueles

[1] Através do lançamento de dois discos de referência para a Bossa Nova: "Canção do Amor demais", de Elizeth Cardoso cantando músicas de Tom Jobim e Vinícius de Moraes, com o acompanhamento de João Gilberto ao violão, e o próprio "Chega de Saudade", de João Gilberto.

que "aparecem em circunstâncias de uma comunicação cultural, mais complexa e relativamente mais evoluída, principalmente escrita: artística, científica e sociopolítica" (idem).

A Bossa Nova, sem dúvida, ensolarou o cenário musical do país. Pode ser caracterizada como um movimento de vanguarda por dar lugar e passagem ao novo, atualizar o samba desgastado, inovar ao propor uma personalização no canto e no modo de tocar um instrumento, valorizar as letras das canções através da simplicidade e na importância dada à sonoridade de cada palavra interpretada.

No lugar das canções de fossa e de tristezas e amarguras, as letras passavam a dar vazão à felicidade, ao amor correspondido, à mulher evocada como musa e não mais como traidora e vingativa. Falava-se então, do sol, do mar, das flores, das montanhas, utilizava-se da delicadeza e de certa singeleza para se falar do belo. O obscuro contido no samba-canção dava lugar à luminosidade presente na juventude. Para Morin (1997, p. 39) "a temática da juventude é um dos elementos fundamentais da nova cultura".

A consolidação da Bossa Nova, em seus primeiros anos, também se deu em um ambiente bastante restrito. Os jovens, que até então se agrupavam para cantar nos apartamentos[2], passaram a se articular para reunir mais pessoas envolvidas com aquele estilo, realizando os primeiros *shows* oficiais da Bossa Nova.

Temos aí uma localização bastante definida do surgimento da Bossa Nova, registrando com precisão o ambiente no qual estavam inseridos aqueles que faziam esta música. Jean-Pierre Warnier (1999, p. 11) já apontava que "encontramos as origens geográficas precisas nos fluxos modernos, à escala mundial, de elementos culturais (arte *zen*, bossa nova) que, no ponto de partida de seu périplo mundial, têm uma origem localizada e identificável como tal num momento preciso".

Sobre a efervescência da Bossa Nova, Helena Jobim diz:

> As universidades abriram seus *campi* para a nova música. Era discutida apaixonadamente pelos estudantes. A juventude foi imediatamente contagiada. Depois de muito tempo aparecia uma música inteiramente brasileira, com uma nova estética, que correspondia aos seus sentimentos. Suas angústias, suas verdades, seus apelos, E os talentos musicais se manifestaram em todo o país. O movimento Bossa Nova foi como um rastilho de pólvora aceso. (JOBIM, 1996, p. 98)

A partir disso o que era levado como um *hobby* por aquela geração, percorreu o caminho do amadorismo à profissionalização, pela chance de apresentações, gravações e contratos com gravadoras. A este respeito Maria Cláudia Oliveira comenta:

> A Bossa Nova logo se profissionalizou. O movimento deixara de ser um episódio carioca e tomava conta das rádios e televisões de todo o Brasil. Por todo o país violões começaram a ser vendidos como nunca. Músicos e compositores começaram a aparecer nas grandes e pequenas cidades, alegrando a música brasileira com a mensagem do amor, do sorriso e da flor. (OLIVEIRA, 1995, p. 90)

O contexto político e social nos tempos da Bossa Nova

A fase mais criativa e característica da Bossa Nova como movimento compreende os seus primeiros anos (de 1958 até 1963). Esse período coincide com quase todo o mandato de Juscelino Kubitschek[3] no cargo de presidente do país. Nesse tempo, o Brasil passava por uma fase de profundas transformações, tanto políticas como sociais. O que contribuiu para que grandes mudanças acontecessem foi um imenso projeto econômico, concentrado no "Plano de Metas"[4] de Juscelino.

O *slogan* do governo era *50 anos em 5*, ficando claro na mensagem a pretensão de um intenso crescimento em todas as áreas contempladas pelo plano. Assim, foi instaurado o modelo desenvolvimentista, que promoveu, principalmente, a industrialização do país. Foram anos de estabilidade e de abertura de caminhos, como a criação da indústria automobilística nacional, eletrodoméstica e siderúrgica, bem como o desenvolvimento das comunicações, agricultura e fornecimento de energia.

---

[2] O que também deu origem à expressão de que a Bossa nasceu como uma música de apartamento, pois se subentendia que era uma música para ser tocada baixinho, em um volume suave. Também é possível associar este período àquele que nos diz Adorno (1985, p. 113) quando da aceleração do poder do capital no momento em que diz: "os projetos de urbanização, em pequenos apartamentos higiênicos, destinam-se a perpetuar o indivíduo como se ele fosse independente".

[3] O tempo de governo de Juscelino foi de 31 de janeiro de 1956 até 31 de janeiro de 1961.

[4] Conforme Barros (1999, p. 44), o "Plano de Metas" consistia em trinta itens, agrupados em cinco setores: Energia, Transportes, Alimentos, Indústrias de Base e Educação. A construção de Brasília, originalmente não incluída no programa, se tornaria a chamada "meta-síntese".

A obscuridade constatada na música popular no período anterior à Bossa Nova pode ser relacionada ao contexto político e social do qual o Brasil se despedia. O país dava adeus à Era Vargas e acenava para um novo futuro, com Juscelino e suas ações rumo ao desenvolvimento e ao progresso da nação.

A música então, era um reflexo daquela sociedade, espelhava seus sentimentos, fazia com que houvesse um forte fator de identificação cultural com aquilo que se tocava e cantava. Essa carga de sentimentos provocados pela Bossa Nova fez com que as pessoas se reconhecessem em relação a sua cultura, isto é, o Brasil, antes visto sob aspectos caricatos, passou a ser notado com um novo olhar. Para Ortiz (1985, p. 128), "identidade nacional e cultura popular se associam aos movimentos políticos e intelectuais nos anos 50 e 60". Aí se percebe as imbricações da cultura com a sua sociedade, como nos aponta George Yúdice (2004, p. 35) quando nos diz que "a cultura é cada vez mais invocada não somente como uma propulsora do desenvolvimento do capital", mas também analisada sob esse aspecto de apontar questões do seu tempo, como no caso foi a Bossa Nova. A isto, Castro afirma que:

> A Bossa Nova, produzindo quase sempre uma música de nível internacional, e rivalizando em qualidade com o que de melhor se fazia na época e em qualquer lugar, levou a imagem de um Brasil diferente, não mais aquele ingênuo e caipira de salamaleques de Carmen Miranda, mas o de uma nação em que o processo de industrialização começa a acordar o povo para a sua real condição. (*apud* SODRÉ, 1989, p. 107-108)

É importante salientar que as iniciativas de Juscelino colaboraram para um crescimento real do país, mas em longo prazo trouxeram a inflação e uma carga de dívidas públicas. No entanto, o clima que envolvia o país era justamente a concretização de um "sonho dourado", da prosperidade, da construção de uma capital nacional[5] e isso refletiu diretamente na sociedade da época.

A população das cidades passou a aumentar de forma considerável e o país, até então essencialmente agrário, ganhava ares de urbanidade e modernização. A classe média se solidificou e, em conseqüência direta, os padrões de consumo foram alterados.

Em relação à modificação das estruturas sociais nesse período, Dantas e Doratioto colocam que:

> A modernização na estrutura industrial consolidou transformações sociais importantes. Aumentou a classe operária, introduzindo também mudanças qualitativas em sua composição, uma vez que os novos operários deviam contar com uma preparação diferente para lidar com as novas tecnologias. Os operários, com isso adquiriram uma importância maior no quadro político e econômico. Ao mesmo tempo, a economia mais complexa exigia um quadro maior de trabalhadores burocráticos e de serviços, reforçando as camadas médias urbanas, que também ganharam novas possibilidades de consumo com as novas indústrias. (1991, p. 8)

O consumo, a Bossa Nova e os jovens

Sob a influência do estilo de vida norte-americano, difundido fortemente pelos meios de comunicação de massa, como a televisão - que se tornou um fenômeno com sua chegada ao país nos anos 50; os jovens pertencentes a essas camadas médias urbanas assimilaram o desejo pela modernidade que pairava sobre o Brasil. Esta apreensão do "*American Way of Life*" atravessava o período em que "o mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural" (ADORNO, 1985, p. 118). Frente a essa materialização dos "novos tempos", Gava diz que:

> Sob o governo JK e o clima de otimismo instaurado é que floresceria o movimento Bossa Nova - envolto pelas cativantes ondas de relativa tranqüilidade econômica e entusiástica fé no futuro do país. Nessa onda de positividade, o movimento bossanovista proporcionou, acima de tudo, outras possibilidades de interpretar a música popular - trouxe à tona novos mecanismos expressivos. (GAVA, 2002, p. 29)

Com a explosão da venda de bens de consumo no Brasil, uma das grandes novidades foi a chegada dos eletrodomésticos. Isso ocasionou a proximidade dos toca-discos com a juventude, tornou-os mais acessíveis. Desse modo, o mercado fonográfico logo se instalou com maior propriedade no território nacional e fez, justamente, com que os discos se tornassem os novos objetos de desejo por parte dos jovens.

Ainda, segundo Gava, "os jovens, impulsionados pela ânsia de serem representados por um novo produto cultural, passaram 'naturalmente' a comprar discos de música bossanovista" (2002, p. 52). Essa colocação é importante, pois essa época culmina com o fato de os jovens ingressarem, de maneira mais efetiva, no mercado consumidor brasileiro. Pela primeira vez eles exerciam seu poder de compra adquirindo, com maior demanda, itens como discos e livros, indo a shows e concertos, enfim, consumindo bens gerados pela indústria cultural.

---

[5] A construção de Brasília foi idealizada por Juscelino e efetivada através do trabalho do urbanista Lúcio Costa e do arquiteto Oscar Niemeyer.

Para Sodré (1989, p. 102), "cedo ficou constatado que música, além de arte, era também mercadoria, precisava receber determinado tratamento, adequado à sua colocação no mercado". O autor ainda coloca que "o desenvolvimento do mercado do disco foi lento, a princípio; o triunfo esmagador da música popular ficou assinalado desde que a pequena burguesia a aceitou e adotou".

Sobre a propagação dos meios de comunicação de massa, aliados aos bens culturais ao alcance dessa juventude, faz-se uma relação com o que Freitag expõe a respeito da reprodutibilidade dos meios envolvidos pela cultura:

> Os bens culturais, concretizados em obras literárias, sistemas filosóficos e obras de arte são derrubados dos seus pedestais, deixam de ser bens de consumo de luxo, destinados a uma elite burguesa, para se converterem em bens de consumo de massa. Esse processo de dissolução da obra de arte e da cultura é viabilizado pela revolução tecnológico-industrial, que permitiu promover a reprodução em série da obra de arte ou de sua cópia (imprensa, fotografia, cinema, disco, cassete, vídeo, etc.). (FREITAG, 1994, p. 70-71)

Para Paviani (1996, p. 42), "a cultura de massa surge dentro da nova ordem econômica e social que o pensamento capitalista impôs ao mundo e se caracteriza como uma cultura homogeneizada". Ou seja, a cultura é industrializada e adquire caráter lucrativo. Isto corrobora o que nos fala Fredric Jameson (2001) quando aponta que a economia está centralmente marcada pela cultura e vice-versa. A Bossa Nova, dentro desse contexto, foi pasteurizada - principalmente pela mídia, e se tornou mais próxima do público pela sua difusão através do disco. No entanto, essa "massa" atingida ainda era muito específica e constituída de ouvintes muito seletos. Como "produto", comercialmente vendável em discos e Lps, a música de Bossa Nova nunca atingiu as camadas populares.

Pelo fato de ter sido gerada em um ambiente bastante restrito, a Bossa chegou a receber diversas críticas, as quais apontavam para a sua falta em poder representar um Brasil novo, já que o movimento, em princípio, estava associado aos jovens cariocas da Zona Sul.

Conforme Tinhorão (apud GAVA, 2002, p. 42), ferrenho crítico musical da Bossa Nova, "ela constituiu uma reação culta, partida de jovens de classe média branca das cidades, contra a ditadura do ritmo tradicional." Tal assertiva condiz com a realidade de tais jovens, corroborando a afirmação de que a Bossa Nova nasceu elitizada e distante das manifestações populares. A esse respeito Gava comenta:

> A Bossa Nova significava a imposição de limites muito bem definidos, uma linha divisória de classes. Exigia dos ouvintes um certo nível cultural que possibilitasse a apreensão de signos musicais altamente sofisticados, restringindo, portanto, sua mais ampla aceitação e consumo. (GAVA, 2002, p. 50)

Com a abertura do mercado para as empresas estrangeiras, as estratégias de Juscelino acabaram atraindo grandes multinacionais e refletiram transformações no mercado publicitário do país. Agências americanas e, mais tarde, européias instalaram-se em território brasileiro a fim de abocanhar uma fatia dessa onda de capital e consumo gerados pelos projetos do desenvolvimentismo.

Muitas agências nacionais também acirram a concorrência e passaram a competir por contas recém-criadas. Quadros (2001) cita como exemplo a Alcântara Machado/Periscinoto, "fundada em 1956 para atender a Volkswagen, a primeira montadora de automóveis a se instalar no Brasil".

Sobre este período Robert Merrick diz:

> Estes foram os anos de ouro das agências no Brasil. Foram anos de aprendizado, de ampliação do conceito de *marketing*, de introdução das técnicas de pesquisa e dos programas de treinamento de pessoal. As agências merecem o reconhecimento público pelo importante papel que desempenharam na criação do império industrial do Brasil. (*apud* REIS, 1990, p. 72)

Além da geração de capital e da explosão da classe média como classe social dominante em relação ao poder de compra, a publicidade se solidificou de maneira a fomentar e estimular o consumo de forma desenfreada e isso, de certo modo, também acabou afetando a Bossa Nova. Para Castro (1990, p. 280), "a Bossa Nova foi transformada num artigo de quitanda e vulgarizada pela propaganda". Estabelecendo esta relação com a Comunicação Valério Brittos mostra que

> "A abordagem da comunicação não pode ser feita descolada desta dupla identificação: suas funções econômicas e simbólica, ditada pela necessidade de orientação e pelo papel da publicidade, dentre outros fatores e sem entrar-se na questão diretamente ideológica, onde as indústrias culturais acabam, mesmo que não deliberadamente, contribuindo eficazmente para a manutenção do sistema. Tudo isto deve ser pensado num mundo mudado e em mudança, onde a produção de mensagens assume diversas possibilidades, em uma economia global". (BRITTOS, 2000, p. 20)

A inovação das capas de disco da Bossa Nova

A capa de disco tem uma função de igual ou até maior importância do que um anúncio publicitário. Além de ela ser, efetivamente, a cara, a estampa de um produto comercialmente vendável, ela traz em si a simbologia de algo mais abstrato, de um conceito, de uma idéia associada a determinado tipo de intérprete e gênero musical. Assim, ela possui o poder de representar graficamente toda a mensagem sonora contida no disco.

O anúncio de um produto, por exemplo, necessita estar diretamente conectado com elementos que correspondam a ele. Já o disco vende sensações distintas, sendo que são complexos os motivos que levam uma pessoa a adquiri-lo. Ao vermos uma capa de disco acabamos estabelecendo a imagem disco-música, e é por isso que uma capa não pode ser inflexível e limitada.

Para Villela (2004, p. 41), "não é preciso que alguém entenda a capa de um disco, mas sim que se sinta atraído por ela". Por isso é que uma capa não pode ser tão somente um envoltório comum, ela deve provocar uma reação imediata, um impulso, um apelo. Sobre essa questão, Cesar (2000, p. 135) diz que "tratar uma capa de disco com qualidade gráfica, no que se refere à criação, é agregar ainda mais valor ao conteúdo; no caso, à música e ao artista".

No Brasil, os LPs eram fabricados desde 1951, no entanto, não existia no país uma cultura relativa às capas dos discos. Estas eram realizadas de maneira muito comum, contando-se apenas com a foto do intérprete, de vez em quando com alguma imagem de paisagem ou modelos, e apelava-se para toda a espécie de "firulas", tornando o visual poluído, de modo que não existia uma sincronia entre o estilo de música contida no disco e o tipo de capa aplicada no mesmo.

A partir da Bossa Nova, essa prática passou a mudar, culminando com modificações visuais em toda a mídia. A série de modernizações pelas qual o país atravessava no período da Bossa Nova também atingiu transformações em um aspecto fundamental para a comunicação: a área gráfica.

Entre 1958 e 1962 grandes mudanças puderam ser verificadas, como o novo visual dos jornais, tendo como exemplo o "Jornal do Brasil", os anúncios, as revistas e, conseqüentemente, as capas de disco também.

Castro faz um retrospecto de como tudo isso era visto e tratado até então:

> O impacto desse novo visual só pode ser avaliado se souber como era antes. Os jornais, até então, eram uma bagunça gráfica e suas páginas pareciam um coquetel de palavras cruzadas; as revistas, mesmo a maior delas, O Cruzeiro, não diferiam muito das dos anos 40; os anúncios eram de uma cafonice atroz, e não apenas por só falarem de produtos contra caspa ou mau hálito; e as capas dos livros e LPs às vezes usavam ilustrações de artistas importantes, mas não tinham um conceito gráfico, muito menos design. Era tudo excessivo: visual poluído, com mais desenhos do que fotos, e texto rebarbativo, com palavras demais. As páginas não respiravam, a chamada mensagem se perdia. (Ruy Castro, O Estado de São Paulo, 8 de abril de 2000).

A Bossa Nova acabou contribuindo para esse "novo visual" adotado pela imprensa e pela comunicação. É importante verificar que em meio a este momento histórico e de transição política, vários movimentos artísticos e culturais fizeram com que houvesse essa renovação, então não só a Bossa contribuiu para que mudanças ocorressem, mas ela fez parte de todo um processo juntamente como a poesia e a pintura concreta, o teatro, o Cinema Novo, etc. Nas artes, de modo geral, tudo estava imbuído de um astral e de um clima *cool*, mais descomplicado, mais limpo, com mais conceitos intrínsecos do que necessariamente ditos ou expressos.

Talvez toda essa confluência de movimentos artísticos provocando e gerando transformações, juntamente com a Bossa Nova, possa ser comparada à efervescência cultural marcada pela "Semana de Arte Moderna", em 1922. É claro que em 1922, ficava mais explícita a contestação dos valores artísticos e estéticos, mas no final dos anos 50 e início dos 60, ocorreu algo parecido no sentido de que artistas de diferentes campos, como escritores, pintores, arquitetos e músicos, romperam com certas tradições - o que fica mais claro aqui, o caso da música.

Nesse tempo, a "marca" Bossa Nova se estendia, não só com a aplicação do termo para designar o novo e o moderno, mas com toda a carga de significantes e simbologias trazidas em si. Mais uma vez, a comunicação, a mídia e a publicidade não tardaram em utilizar as propriedades dessa "marca" em tudo e para tudo o que fosse possível imaginar – sobretudo justificadas pela mudança no mercado consumidor por parte do jovem: ele agora estava se integrando a este processo. Desse modo, também houve uma renovação nas capas de disco produzido pelas gravadoras.

A importância da "Elenco" e suas capas como chamariz para o jovem

O primeiro selo brasileiro a adotar uma política visual chamava-se *Elenco*, e através das capas ali idealizadas foi que a Bossa Nova ganhou uma estética própria para os discos do gênero.

A Elenco, como gravadora, foi fundada em 1962 por Aloysio de Oliveira[6] e desde o seu início era possível reconhecer as suas capas, através do trabalho do artista gráfico Cesar Villela[7] e do fotógrafo Francisco Pereira[8]. Elas eram sempre nas cores preto e branco, com um desenho ou uma foto em alto contraste e pequenos detalhes em vermelho. Essa idéia casou com a falta de verba para a realização de impressões a quatro cores juntamente com a percepção de que era preciso "limpar" as capas, tornando-as atrativas e destacando-as das demais pela simplicidade no visual.

"Imagens de capas de disco da Bossa Nova pelo selo Elenco"

Fontes: Antonio Carlos Jobim: 1964 - Elenco/Universal Music

A Bossa Nova de Roberto Menescal e seu conjunto: 1963 - Elenco/Universal Music

Caymmi visita Tom: 1964 - Elenco/Universal Music

A forma econômica, direta, era uma proposta revolucionária. Assim como a música, contida e sem excessos, as capas da Elenco também passaram a ser a representação gráfica da expressão sonora contida nos discos. Por isso, diz-se aqui, que elas se tornaram o registro visual do gênero, formulando uma estética própria da Bossa Nova.

Musicalmente, a Bossa Nova, trouxe uma preocupação definitiva sobre a forma. Ou seja, ela deu valor à forma musical, com o emprego do equilíbrio entre harmonia, melodia, letra da canção e voz do intérprete. Então, percebe-se aí que tanto a música como o registro visual dela estavam de acordo, de maneira que a imagem construída através do som também primou pela economia de elementos e enfeites.

Esse conceito de atenção para com o equilíbrio dos *layouts* foi cooptado e transposto para as capas de disco, dando luminosidade através do uso de poucas cores e da apropriação do espaço em branco, pela criatividade na exposição das fotos e dos *letterings* e pela inventividade com elementos simples, tal como a música fazia.

Considerações finais

O registro visual da Bossa Nova promoveu a música em consonância com o que o movimento de jovens pregava, impregnando essa estética de leveza e marcando graficamente o caráter vanguardista, o qual já estava associado às canções. Assim, pode-se considerar que isso vem ao encontro de que na esfera da produção do consumo é necessário se realizar uma particularização das identidades para vender e atingir determinado nicho, como foi o caso da particularização das capas de disco da Bossa Nova pela Elenco.

---

[6] Aloysio foi uma personalidade reconhecida pela jovem turma da Bossa Nova principalmente por sua atividade como produtor dos grandes discos daquele período. Também chegou a atuar como cantor e compositor no "Bando da Lua" - grupo de Carmem Miranda. Nos Estados Unidos foi consultor de Walt Disney, ajudou a criar o personagem Zé Carioca e participou de trilhas e dublagens para os desenhos animados.

[7] Cesar Villela trabalhou como ilustrador para jornais, revistas e agências de publicidade. Foi um dos principais responsáveis por desenvolver uma estética para as capas de disco no país, assim como trabalhou com desenhos animados no exterior. Hoje, vive no Rio de Janeiro e ainda atua como artista gráfico para eventuais trabalhos. Diz que a base para seu trabalho tem inspiração em Mondrian, as leis de proporções áureas e o conceito de ruído visual, de Marshall MacLuhan.

[8] Francisco Pereira, ou Chico Pereira - para o pessoal da Bossa Nova, foi o principal fotógrafo dos artistas da Bossa, além de amigo pessoal da maioria deles.

Ao mesmo tempo em que a gravadora criou uma diferenciação gráfica, distinguindo a Bossa Nova de outros gêneros musicais, acabou homogeneizando, no sentido de criar um padrão. Como apreendemos de David Harvey (2003), é importante pensarmos que os meios de comunicação trabalham sempre com estas margens – diferenciam, estabelecem segmentos na mesma medida em que padronizam.

Com a radicalização no *design* e *layout* das capas de disco da Bossa Nova e pela sintonia das mesmas estarem simbolizando aquilo que o jovem ansiava consumir naquele momento - o novo e o moderno, a Elenco também afirmou o quanto as idéias relativas à cultura estão sempre entrelaçadas com questões econômicas.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A Indústria Cultural: o esclarecimento como mistificação das massas*. In: Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

BAKHTIN, Mikhail. Os gêneros do discurso: problemática e definição. In: _____. *Estética da criação verbal*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BARROS, Edgard Luiz de. *O Brasil de 1945 a 1964*. São Paulo: Contexto, 1999.

BRITTOS, Valério. *A comunicação no capitalismo avançado*. Signo y Pensamiento. Bogotá, v. 19, n.36, 2000.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade. A história e as histórias da Bossa Nova*. São Paulo: Cia das Letras, 1991.

_____. Ruy. *A onda que se ergueu no mar*. São Paulo: Cia das Letras, 2001.

CESAR, Newton. *Direção de arte em propaganda*. São Paulo: Futura, 2000.

DANTAS, José; DORATIOTO, Francisco Fernando Monteoliva. *A República Bossa-Nova - A democracia populista (1954 - 1964)*. São Paulo: Atual, 1991.

FREITAG, Bárbara. *A teoria crítica ontem e hoje*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

GAVA, José Estevam. *A linguagem harmônica da Bossa Nova*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

HARVEY, David. A arte de lucrar: globalização, monopólio e exploração da cultura. In: MORAES, Denis. *Por uma outra comunicação*. São Paulo: Record, 2003.

JAMESON, Frederic. Globalização e estratégia política. In: _____. *A cultura do dinheiro: ensaios sobre a globalização*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 2001.

JOBIM, Helena. *Antonio Carlos Jobim. Um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX. Vol. 1: Neurose*. 9ª. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1997.

OLIVEIRA, Maria Cláudia. *Bossa Nova, história, som e imagem*. Rio de Janeiro: Spala, 1995.

O ESTADO DE SÃO PAULO. *A modernidade nos tempos da Bossa*. São Paulo: 8 de Abril de 2000.

ORTIZ, Renato. ***Cultura Brasileira & Identidade Nacional***. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAVIANI, Jayme. *Estética Mínima*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 1996.

QUADROS, Itanel Bastos de. *A propaganda no Brasil: uma brevíssima resenha do século XX*. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2001 (disponível no site do INTERCOM).

REIS, Fernando (Org.). *História da Propaganda no Brasil*. São Paulo: T.A. Queiroz Editor, 1990.

SODRÉ, Nelson Werneck. *Síntese de História da Cultura Brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

TINHORÃO, José Ramos. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

VILLELA, Cesar G. *A História Visual da Bossa Nova*. Rio de Janeiro: 2AB, 2004.

WARNIER, Jean-Pierre. Arte zen contra Titanic. In : _____. *A mundialização da cultura*. Lisboa: Editorial Notícias, 2000.

YUDICE, George. A conveniência da cultura. In: _____. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

Camila Cornutti Barbosa, mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciências da Comunicação da Universidade do Vale do Rio dos Sinos (UNISINOS), bolsista CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior) e membro do Grupo de Pesquisa de Estudos de Jornalismo do PPGCOM da Unisinos (www.estudosemjornalismo.blogspot.com). Contato: camilacor@terra.com.br

Tom Jobim: procedimentos composicionais em um ambiente sinfônico.

Clairton Rosado (FAPESP-USP)

Resumo: Com o objetivo de buscar o entendimento do processo composicional de Antônio Carlos Jobim (1927–1994) mediante certo ineditismo no estudo acerca do tratamento dado pelo compositor ao material sinfônico, o presente trabalho propõe uma investigação analítica da peça sinfônica "Brasília – Sinfonia da Alvorada" (1961), focalizando a análise no primeiro de seus cinco movimentos, intitulado "O Planalto Deserto". A existência de um ideário poético gerador de um programa narrativo presente no interior da Obra implica a necessidade de uma análise que vise revelar níveis subliminares entre este e o material musical, para tanto utilizaremos os conceitos de Gilles Deleuze e o modelo de tripartição da análise segundo proposto por Jean-Jacques Nattiez.

Palavras-chave: Antônio Carlos Jobim; Brasília - Sinfonia da Alvorada; processo composicional; análise semiológica tripartite; música brasileira.

Abstract: With the objective to search the agreement of the compositional process of Antonio Carlos Jobim (1927-1994) by means of certain unknown of the study concerning the treatment given for the composer to the symphonic material, the present work considers an analytical inquiry of the symphonic play "Brasília – Sinfonia da Alvorada" (1961), focusing the analysis in the first of its five movements, intitled "O Planalto Deserto". The existence of poetical ideas witch generates a narrative program observable inside his Work implies the necessity of an analysis in order to disclose subliminares levels between this and the musical material, and for making that we will use the concepts of Gilles Deleuze and the model of analysis tripartition like considered by Jean-Jacques Nattiez.

Keywords: Antônio Carlos Jobim, Brasília – Sinfonia da Alvorada, compositional process, semiologic tripartite analysis, Brazilian music.

O presente trabalho propõe uma investigação analítica da peça sinfônica "Brasília – Sinfonia da Alvorada", objetivando buscar o entendimento do processo composicional de Antônio Carlos Jobim (1927–1994) mediante certo ineditismo no estudo acerca do tratamento dado pelo compositor ao material sinfônico.

Inserida em um catálogo onde figuram peças instrumentais, sinfônicas; trilhas para o cinema, seriados televisivos e peças de teatro, além de um vasto número de canções; "Brasília – Sinfonia da Alvorada" suscita questionamentos e, ao mesmo tempo, mostra-se potencialmente capaz de revelar elementos estruturais relevantes, assim como procedimentos composicionais que mantêm a sonoridade própria e característica deste compositor, quer seja por suas dimensões, quer seja pelas possibilidades que seu meio sinfônico sugere a uma sintaxe musical mais complexa.

Composta nos anos de 1959-60 sob encomenda do então Presidente da República Juscelino Kubitschek, "Brasília – Sinfonia da Alvorada" deveria ser executada em 21 de abril de 1960 na inauguração da nova capital brasileira, fato que não ocorreu, assim como sua execução no dia 07 de setembro do mesmo ano num espetáculo de *son et lumière,* programado para a Praça dos Três Poderes. Foi então gravada em novembro de 1960 nos estúdios da Columbia no Rio de Janeiro com as participações de Radamés Gnatalli ao piano, as vozes do conjunto Os Cariocas e de Elizete Cardoso, além da presença de Vinícius de Moraes recitando o texto que escrevera para a Sinfonia, lançada em disco em fevereiro de 1961.

O que pode representar "Brasília - Sinfonia da Alvorada" para o entendimento dos procedimentos composicionais de Antônio Carlos Jobim? Qual a importância de uma obra sinfônica composta por cinco movimentos na compreensão da prática composicional de um compositor quase exclusivo de canções? O que traz à tona? O que esclarece?

Através desta investigação analítica, buscamos discernir e colocar em relevo: a articulação de idéias e concepções musicais presentes no processo composicional jobiniano, seu trabalho de criação e desenvolvimento, utilização de materiais extra musicais, técnicas e linguagens e a assimilação e utilização de obras referenciais. Pretendemos uma reflexão direta e específica acerca de sua obra, procurando ampliar e renovar conceitos sobre a mesma.

"Brasília - Sinfonia da Alvorada" foi concebida sobretudo após uma viagem à futura nova capital do país ocorrida em setembro de 1959 sob convite do Presidente da República Juscelino Kubitschek. Tal viagem possibilitou a Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes o contato com as grandes planícies do Planalto

Central e a mata, o riacho e a fauna existentes ao redor do Catetinho[1], assim como a arquitetura de Oscar Niemeyer e a movimentação e ação humana em prol da construção desta nova cidade. Configuram-se a partir de então uma série de elementos extra musicais que nos indicam a existência de um ideário poético inspirado pela experiência vivida, estabelecendo-o como ponto motriz à composição musical da obra.

Esse ideário poético gera um programa narrativo condutor da peça, através dos textos recitados por Vinícius de Moraes na gravação da Obra, assim como pelos textos escritos por Jobim na contracapa do LP. Associados à concepção formal da peça, com seus respectivos títulos dos movimentos, esses textos revelam um plano de composição ascendente objetivado à descrição da construção de Brasília, transcorrendo do local e cenário onde tudo ocorrerá aos atores do processo em seus ímpetos, em sua personificação e finalmente na realização em si e sua celebração.

1º Mov.	2º Mov.	3º Mov.	4º Mov.	5º Mov.
"O Planalto Deserto"	"O Homem"	"A Chegada dos Candangos"	"O Trabalho e a Construção"	"Coral"
Cenário	Atores Ímpeto	Atores Personificação	Trabalho	Celebração

A existência desse ideário poético nos estimula a investigar e desvendar níveis subliminares entre este e o material musical. Para tanto, utilizaremos alguns conceitos de Gilles Deleuze, tal como o de que "a arte conserva e se conserva em si", sejam quais forem suas intenções, evocações, descrições, etc. o que ela nos transmite só o fará através de seus próprios elementos, de seu próprio material. O que ela conserva é "um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos" determinantes à sua concepção e definição enquanto obra de arte, tornando-a independente daquele que a cria tanto quanto daquele que a experimenta.

> Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. (...) A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE, 1997, p. 213).

Sendo assim, o estudo dos "perceptos e afectos" presentes em "Brasília – Sinfonia da Alvorada" terá como base o modelo de tripartição da análise segundo proposto por Jean-Jacques Nattiez, em que se separam os planos "neutro", "estésico" e "poiético", respectivamente referentes ao material musical, sua percepção e programa narrativo[2], fornecendo-nos um clareamento na distinção destes planos e facilitando o discernimento no estudo das relações de paralelismo existentes entre estes.

O modelo de análise proposto por Nattiez e os conceitos de Deleuze complementam-se no sentido em que o ideário poético presente no ato composicional de "Brasília – Sinfonia da Alvorada" só poderá ser concretamente afirmado por meio do trabalho realizado no material musical (nível neutro). Por mais explícitas que possam parecer as intenções do compositor em nos fornecer a ambiência e detalhes do programa narrativo presente no interior da Obra (nível poiético), somente os absorveremos (nível estésico) pelos "perceptos e afectos" presentes no material musical. Assim, esse "bloco de sensações" forma um composto que faz da obra de arte um "monumento", estabelecido pelo compositor em virtude do seu objetivo de extrair do material, através de um método próprio, tais "perceptos e afectos" que forneçam independência à obra possibilitando-a existir por si mesma (DELEUZE, 1997, p. 214-218).

> As sensações, como perceptos, não são percepções que remeteriam a um objeto (referência): se se assemelham a algo, é uma semelhança produzida por seus próprios meios (...). Se a semelhança pode impregnar a obra de arte, é porque a sensação só remete a seu material: ela é o percepto ou o afecto do material mesmo (...). O que se conserva, de direito, não é o material, que constitui somente a condição de fato; mas, enquanto é preenchida esta condição (...), o que se conserva em si é o percepto ou o afecto. (...) A sensação não se realiza no material, sem que o material entre inteiramente na sensação, no percepto ou no afecto. Toda a matéria se torna expressiva (DELEUZE, 1997, p. 216-217).

---

[1] Local onde Antonio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes ficaram hospedados, sendo um pequeno palácio de madeira arquitetado por Oscar Niemeyer que funcionava como sede provisória do governo federal durante a construção de Brasília. Tem esse nome devido a sua referência ao "Palácio do Catete", sede oficial do governo federal na então capital da república, a cidade do Rio de Janeiro.

[2] Em nosso objeto de estudo, o plano poiético refere-se ao programa narrativo, podendo entretanto estender-se a outros elementos extra musicais.

Particularizaremos nossa análise no primeiro movimento da Obra, intitulado “O Planalto Deserto”, mais especificamente focalizando um trecho estendido num total de dezenove compassos, distintos em quatro segmentos, sendo três seções e uma transição.

Iniciando pela análise do “nível neutro”, vemos que a primeira seção do referido trecho, disposta instrumentalmente nos clarinetes, trombones, fagotes e violas, configura uma textura em que clarinetes e violas sob o mesmo desenho melódico em uníssono opõem-se ao material apresentado nos trombones e fagotes, composto em sua maioria por glissandos descendentes sobre o intervalo de terça menor, expostos alternadamente entre estes dois instrumentos. Essa oposição de materiais distintos amalgama-se através das pausas presentes em meio ao desenho melódico dos clarinetes e violas que possibilitam a inserção dos glissandos nos trombones e fagotes. (Fig.01)

Harmonicamente esta seção distingue-se pelo uso simultâneo de três escalas octatônicas presentes nas vozes superior (Fig.02) e inferior (Fig.03) da linha melódica feita pelos clarinetes e violas, assim como no material exposto pelos trombones e fagotes. (Fig.04)

(Fig.01, partitura em dó)

(Fig.02)

Obs: A escala octatônica presente na voz superior da linha melódica feita pelos clarinetes e violas está incompleta, ausentando-se a nota "Si bemol".

(Fig.03)

(Fig.04)

Obs; A escala octatônica exposta no material dos trombones e fagotes está incompleta, ausentando-se as notas "Dó", "Mi bemol" e "Fá sustenido".

A seção seguinte amplia o espectro orquestral com o acréscimo do flautim, flauta, oboé, violinos, violoncelos e contrabaixo aos instrumentos já presentes e com a substituição dos trombones pelas trompas. Realiza-se uma melodia nas flautas, flautim e oboés acompanhada por acordes nos demais instrumentos, diferenciando-se sopros e cordas pelo trêmulo ocorrido nas últimas. (Fig. 05).

(Fig.05, partitura em dó)

(Fig.06, partitura em dó)

Essa seção caracteriza-se harmonicamente pela seguinte seqüência de acordes:

Eb E / F# E / Eb E / F# Eb / D

Os três últimos compassos do trecho acima (Fig.05) caracterizam uma diluição do espectro orquestral em que o acorde de Ré maior age como pivô, finalizando a seqüência harmônica da seção exposta e servindo de base aos dois compassos seguintes que realizam uma breve transição para a próxima seção. Exposto em notas longas primeiramente no flautim, flauta, oboé, trompa, trombones, viola, violoncelos e contrabaixo, mantém sua exposição (em notas longas) no clarinete e fagotes, agora por sua vez, conjuntamente aos arpejos em harmônicos subseqüentes nos violinos e violoncelos.

Disposta nas cordas (à exceção do contrabaixo), harpa e fagote, a próxima seção (Fig. 06) reduz o espectro orquestral e apresenta uma textura de melodia acompanhada, neste caso, protagonizada pelo fagote[3] sob o acompanhamento de glissandos na harpa e acordes em harmônicos nas cordas.

A seção caracteriza-se harmonicamente pela utilização da escala de tons inteiros (Fig. 07).

(Fig. 07).

Sob o ponto de vista do "nível estésico", percebemos nos dezenove compassos analisados que a forma é delineada em modo seqüencial, sob a qual perpassam pequenas seções distinguíveis por suas orquestrações, aspectos harmônicos e contrapontísticos, suscitando assim, a presença de um programa narrativo em que cenas e cenários são descritos.

Uma primeira caracterização das seções é feita pela orquestração, que tem por papel definir o quão ampla ou restrita será a descrição, tendo conjuntamente à textura, a função de conduzir-nos a perspectivas, sob um ponto de vista cinematográfico, em noções espaciais de *zoom in* e *zoom out* conforme a seção e descrição naquele momento. As mudanças harmônicas definidas no uso de escalas distintas ou em seqüências de acordes, unidas às mudanças orquestrais e temáticas, reforçam a intenção de caracterizar cada seção de modo a distingui-las entre si. Desta forma, as seções sugerem

[3] Este solo, que na partitura manuscrita encontra-se escrito no fagote, é tocado pela flauta na gravação original, levantando uma questão a ser elucidada no decorrer de nosso projeto de pesquisa. Conforme conversa que tivemos com Paulo Jobim durante uma de nossas visitas ao Instituto Antonio Carlos Jobim na cidade do Rio de Janeiro, este declarou ser essa uma decisão tomada pelo compositor provavelmente já em estúdio no momento da gravação.

uma equivalência a cenas ou cenários, elencando imagens pertencentes a uma descrição geral e panorâmica de um acontecimento ou lugar.

Ao confrontarmos as análises dos níveis "neutro" e "estésico", percebemos a relação que o nível "poiético" estabelece com estes através do ideário poético utilizado, por sua vez gerador do programa narrativo contido no interior da Obra, refletido no material musical e sendo então percebido.

Vejamos: como pudemos observar anteriormente, o ideário poético utilizado no ato composicional de "Brasília – Sinfonia da Alvorada" é gerador de um plano de composição ascendente objetivado a descrever a construção da cidade de Brasília. Pormenoriza-se neste plano a função preludial do primeiro movimento "O Planalto Deserto" ante os seguintes, a qual lhe atribui o papel de apresentar ambientes nos quais posteriores acontecimentos dentro de sua narrativa ocorrerão. Estes objetivos descritivos fazem-se presentes no texto escrito por Jobim para descrever o ambiente que lhe foi inspirador à composição de "O Planalto Deserto".

> Setembro, sertão no estio. Frio seco. Altitude aproximada, 1.200 metros. Ar transparente, céu azul, primavera e pássaros se namorando. Campos gerais, chapadões dos gerais. Cerrado e estirões de mata à beira dos rios. Horizonte, 360°. No fundo do Catetinho, há um capão de árvores altas por onde passa um córrego de água boa e fria. Seguindo a água, sai-se num campo aonde fui muitas vezes ouvir o pio das perdizes. Silêncio nos campos claros batidos de sol. De repente, de perto, como um grito, vem o piado do macho chamando a fêmea. Silêncio. E de longe chega a resposta. É uma conversa que parece vir do fundo dos tempos. Aqueles dois pontos de som escondidos no capim procuram-se, aproximam-se, encontram-se e cantam juntos. Uma nuvem passa e sua sombra corre pelos campos. O vento faz ondas nos penachos do capim dourado, verde, dourado (JOBIM apud CABRAL, 1997, p. 152).

Ao compararmos a frase: "Aqueles dois pontos de som escondidos no capim procuram-se, aproximam-se, encontram-se e cantam juntos", com a primeira seção do trecho analisado (Fig.01), veremos que na textura desta seção, trombones e fagotes alternam glissandos descendentes sobre o intervalo de terça menor, configurando uma espécie de diálogo que podemos inferir como representativo de uma conversa entre dois pássaros. Tais glissandos ocorrem em meio ao material exposto pelos clarinetes e violas, precisamente durante suas pausas, ou seja, em meio a um desenho melódico caracterizado por movimentos ascendentes e descendentes de segundas maiores e menores ao ritmo de colcheias, o que concebe a este, um caráter sinuoso produzindo semelhança ao movimento próprio de um campo de capim ao vento onde tais pássaros possivelmente se encontrariam.

Vemos aqui um transcurso que parte de um ideário poético estabelecido, definido após a vivência do compositor junto ao ambiente que lhe foi inspirador sendo transformado em texto e a partir de então inserido à composição via um programa narrativo contido no interior da Obra, o qual se estabelece como definidor dos elementos musicais a serem utilizados (neste caso, em uma esfera local) em prol de sua descrição e dos objetivos do compositor de transmitir-nos os "perceptos e afectos" empreendidos na composição.

A seção seguinte (Fig.02) intensifica estas alusões poéticas referentes ao programa narrativo, permitindo uma confrontação à frase: "Uma nuvem passa e sua sombra corre pelos campos."

A ampliação do espectro orquestral em relação à seção anterior configura fator determinante na diferenciação destas e consequentemente na definição seqüencial de noções espaciais sob o ponto de vista cinematográfico, de *zoom in* e *zoom out*. Deste modo, contrasta-se uma seção alusiva a uma cena em foco fechado e pormenorizada em detalhes, com outra, que busca a ampliação do espectro visual a ser representado. Assim, a melodia presente nas flautas, flautim e oboés, acompanhada por acordes formados nos clarinetes, trompas, fagotes e cordas em trêmulo, mostra-se possivelmente evocativa da passagem de uma nuvem acompanhada de sua sombra, onde a amplitude visual estende-se verticalmente do solo ao céu simultaneamente ao seu transcorrer horizontal.

No intuito de retomar a noção de uma cena em foco fechado, faz-se necessário que a próxima seção seja antecedida por uma transição que dilua gradualmente a orquestração. Isto acontece nos dois compassos em que o acorde de Ré maior é exposto em notas longas pelos clarinetes e fagotes conjuntamente aos arpejos em harmônicos subseqüentes nos violinos e violoncelos (dois últimos compassos da Figura 05).

O caráter descritivo se faz presente, sobretudo pelo movimento circular nos harmônicos dos violinos e violoncelos, que denotam alusão ao vento no capim do campo, referindo-se à frase de Jobim: "O vento faz ondas nos penachos do capim dourado, verde, dourado.".

Previamente preparada, a última seção que analisamos (Fig.06) confirma o movimento de contração e expansão exposto pelas noções espaciais de *zoom in* e *zoom out*, presentes no trecho analisado. Atingida via transição de uma seção em que a cena descrita configura-se pela ampla utilização de seus espectros vertical e horizontal, contrasta em dinâmica, harmonia e orquestração, configurando uma cena de foco fechado em que através de uma textura de melodia acompanhada realiza uma espécie de recitativo possivelmente descritivo ao canto de um pássaro.

Nesses dezenove compassos, vemos que os "perceptos e afectos" empreendidos na composição (nível poiético) invadem o material musical (nível neutro) para através dele tornarem-se presentes no interior da Obra e a partir de então serem transmitidos (nível estésico) àqueles que dela tomarem contato.

As intenções descritivas de Jobim reveladas em seu texto sugerem o plano seqüencial no qual a forma é delineada, atribuindo principalmente à orquestração, mas também à textura e aos procedimentos harmônicos e temáticos, a função de conduzir-nos aos "perceptos e afectos" presentes nas noções espaciais de *zoom in* e *zoom out*, por sua vez possuidoras de detalhes ou amplidões originadas no ideário poético gerador do programa narrativo.

Tal transcurso, que objetiva a construção da Obra enquanto "monumento" estabelecido e independente, chega a nós através daquilo que nela se conserva, do "bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos" estabelecidos pelo compositor através de um método próprio (DELEUZE, 1997, p. 213-218).

A formação destes "perceptos e afectos" componentes de "Brasília – Sinfonia da Alvorada" se fez possível devido a viagem de Antonio Carlos Jobim à cidade de Brasília no momento de sua construção. Isto permitiu ao compositor o contato com o ambiente, flora e fauna locais no instante em que recebiam a ação do homem em prol deste empreendimento, fazendo com que Jobim pudesse absorver a paisagem, incorporando-a e de certa forma tornando-se parte dela.

> Não estamos no mundo, tornamo-nos com o mundo, nós nos tornamos, contemplando-o. Tudo é visão, devir. (...) Os afectos são precisamente estes devires não humanos do homem, como os perceptos (entre eles a cidade) são as paisagens não humanas da natureza.(...) Sempre é preciso o estilo — a sintaxe de um escritor, os modos e ritmos de um músico, os traços e as cores de um pintor — para se elevar das percepções vividas ao percepto, de afecções vividas ao afecto (DELEUZE, 1997, p. 220-221).

O "bloco de sensações" composto de "perceptos e afectos" característicos de uma obra pode encontrar semelhantes em obras de outros artistas e a partir de então constituir relações entre estas.

Parece-nos que no momento da composição, ao intentar e definir determinadas ambiências e características a "Brasília – Sinfonia da Alvorada", Jobim recorria a outras obras

que lhe fornecessem modelos e idéias a serem assimilados, retrabalhados e incorporados, tendo como critério de escolha pressupostos de semelhanças entre seus programas narrativos ou descritivos. Desta forma, as relações entre "Brasília – Sinfonia da Alvorada" e a obra literária "Os Sertões" (1902) de Euclides da Cunha encontram analogias no plano formal ascendente em que destacam-se suas respectivas concepções de movimentos e capítulos descritivos de um cenário onde determinados atores realizarão um acontecimento.

"Brasília – Sinfonia da Alvorada"	**"Os Sertões"**
O Planalto Deserto O Homem	A Terra
A Chegada dos Candangos	O Homem
O Trabalho e a Construção Coral	A Luta

Aprofunda-se esta relação através das semelhanças da escrita jobiniana referente ao primeiro movimento "O Planalto Deserto" com a escrita euclidiana em "A Terra", segundo descrita por Bernucci:

> (...) seria útil começar com a visão telescópica que adota Euclides para abrir o primeiro capítulo do livro, em que a perspectiva de sua narração é originalíssima. Principia com uma imagem aérea, "cinematográfica" do Planalto Central (sic) e abre-se como um leque em visão panorâmica, subjugada aqui e ali por um efeito ótico de *zoom*, como a crítica já observou, para fechar-se em *close-up* (a região de Canudos), a partir do capítulo II, e depois descansar o seu olhar nos capítulos III e IV, e uma vez mais redirecionar o foco, dirigindo-o agora para as considerações gerais e os paralelismos no capítulo V. Este movimento de abertura e contração do campo visual atesta explicitamente o caráter não só pictórico da escrita euclidiana, mas também a sua singular capacidade para mover-se entre as generalizações e os aspectos mais particulares da sua narrativa (BERNUCCI, 2001, p. 17).[4]

Conforme Deleuze

[4] Importante observar que os diversos capítulos aos quais o autor faz referência, são subdivisões presentes em "A Terra".

> É assim que, de um escritor a um outro, os grandes afectos criadores podem se encadear ou derivar, em compostos de sensações que se transformam, vibram, se enlaçam ou se fendem: são estes seres de sensação que dão conta da relação do artista com o público, da relação entre as obras de um mesmo artista ou mesmo de uma eventual afinidade de artistas entre si (DELEUZE, 1997, p. 227).

Esperamos ter aqui contribuído com elementos que possibilitem uma maior compreensão dos procedimentos composicionais de Antônio Carlos Jobim. A importância atribuída pelo compositor ao programa narrativo e seu conseqüente posicionamento central como definidor dos elementos a serem desenhados no material musical, assim como os critérios estabelecidos na construção de relações entre esta e outras obras, nos fornecem subsídios a serem explorados e desenvolvidos no decorrer da análise de "Brasília - Sinfonia da Alvorada" em seus outros movimentos, como também na possibilidade de expandirmos tais entendimentos na análise do restante de seu catálago de obras.

Referências Bibliográficas

AUGUSTO, Sérgio. Texto. In: JOBIM, Paulo (Coord) et al. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. (5 v.)

BERNUCCI, Leopoldo M. Edição, prefácio, cronologia, notas e índices. In: CUNHA, Euclides da. *Os Sertões*: (Campanha de Canudos). 2ª Edição. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001, p. 11-61. (Clássicos comentados I)

CABRAL, Sérgio. *Antônio Carlos Jobim - uma biografia*. Rio de Janeiro: Lumiar, 1997.

CARDASSI, Luciane. A música de Bruno Kiefer: "Terra", "Vento", "Horizonte" e a poesia de Carlos Nejar. Porto Alegre, 1998. 188 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CASTRO, Ruy. *Chega de Saudade: a história e as histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

_____. *A onda que se ergueu no mar. Novos mergulhos na bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. Percepto, Afecto e Conceito. In: *O que é a filosofia*. 2. ed. rev. Trad. Bento Prado Jr e Alberto Alonso Muñoz. São Paulo: Ed. 34, 1997, p. 211-255. (Coleção TRANS). Título original: Qu'est-ce que la philosophie?

JARDIM, Gil. *O estilo antropofágico de Heitor Villa-Lobos: Bach e Stravinski na obra do compositor*. Santana de Parnaiba : Philarmonia Brasileira, 2005.

JOBIM, Antonio Carlos. *Brasília - Sinfonia da Alvorada*. 1983. 1 CD (ca. 38 min).

_____. *Brasília - Sinfonia da Alvorada*. partitura. Orquestra. Disponível em : www.antoniocarlosjobim.org. Acesso em 07 março 2006.

JOBIM, Helena. *Antônio Carlos Jobim - um homem iluminado*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

JOBIM, Paulo (Coord) et alii. *Cancioneiro Jobim: arranjos para piano*. Rio de Janeiro: Jobim Music, 2001. (5 v.)

JOBIM, Tom. Tom Jobim, Entrevista Inédita. Caros amigos, São Paulo, n. 100, *Encarte*, jul. 2005. Entrevista concedida a Sérgio Pinto de Almeida.

MAMMI, L. . João Gilberto e o projeto utópico da Bossa Nova. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 34, p. 63-70, 1992.

_____. . Uma promessa ainda não cumprida. Folha de São Paulo – *Caderno Mais!*, São Paulo, p. 6 - 8, 10 dez. 2000.

MORAES, Vinicius de. *Querido poeta: correspondência de Vinícius de Moraes*. Org. Ruy Castro. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *O combate entre Cronos e Orfeu*. Ensaios de semiologia aplicada. Trad. Luiz Paulo Sampaio. São Paulo: Via Lettera Editora e Livraria, 2005. Título original: Le combat de Chronos et Orphée. Essais de sémiologie apliquée.

NESTROVSKI, Arthur *Três canções de Tom Jobim: Arthur Nestrovski, Lorenzo Mammì, Luiz Tatit*. São Paulo: Cosac Naify, 2004

PERSICHETTI, Vincent. *Twentieth- century harmony*. New York: W.W. Norton, 1961.

Clairton Rosado é mestrando em Musicologia junto ao Departamento de Música da Universidade de São Paulo (USP). Desenvolve o tema: Brasília – Sinfonia da Alvorada, Estudo das Concepções Estético Composicionais da Obra Sinfônica de Tom Jobim sob orientação do Prof. Dr. Gil Jardim. É Bacharel em Música com Habilitação em Composição pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) tendo recebido orientação do Prof. Dr. Celso Loureiro Chaves em seu projeto de graduação. Trabalhou como bolsista de iniciação científica (CNPq) junto a Prof.ª Dr.ª Elizabeth Lucas no projeto de pesquisa: Representações e Práticas Musicais entre uma Corporação de Músicos no Rio de Janeiro na Terceira Década do Século XIX. clairtonrosado@usp.br

Análise musical em musicoterapia: uma importante ferramenta para o desenvolvimento do processo terapêutico

Clara Márcia de Freitas Piazzetta

Resumo: Este trabalho apresenta uma reflexão sobre a importância da análise musical no contexto da musicoterapia clínica interativa. A proposta de análise tripartida de Molino & Nattiez (1990) é utilizada e as estruturas musicais recorrentes, são refletidas a partir da teoria da Musicoterapia (AIGEN, 2005). O desenvolvimento do processo musicoterapêutico mostra-se, desta forma, intrinsecamente relacionado à análise musicoterapêutica e esta, à análise musical.

Palavras-chave: musicoterapia, análise musical, análise musicoterapêutica, musicalidade, serendipidi-dade.

Abstract: This work presents a reflection about the importance of the musical analyse in the context of the clinical interative music therapy. The Molino & Nattiez (1990) analyse proposal is use, and some of the musical structures that was repeated along the client sessions are discussed by the music therapy theory (AIGEN, 2005). The music therapy process developement reveals itself as wel as intrinsicly related to the music therapy analyse and this, to the musical analyse.

Keywords: music therapy, musical analysis, music therapy analysis, musicality, serendipy.

Introdução

Este trabalho originou-se de uma pesquisa qualitativa Musicalidade clínica em musicoterapia: um estudo transdisciplinar sobre a constituição do musicoterapeuta como um 'ser musical-clínico', desenvolvida no programa de Pós Graduação da Escola de Música e Artes Cênicas da UFG no período de 2004 a 2006.

Parte-se do princípio que a Musicoterapia, como Disciplina, é uma área recente do conhecimento, constituída a partir de um pensamento transdisciplinar. Com isso, seu campo teórico constrói-se pela integração de conceitos de áreas de conhecimentos que envolvem o ser humano e a música, num encontro entre Arte, Ciência e Saúde. Sua forma de atuação ocorre na experiência musical compartilhada entre musicoterapeuta e cliente (BRUSCIA, 2000). Estas experiências podem ser receptivas quando o trabalho prioriza a audição musical; interativas, quando musicoterapeuta e cliente interagem musicalmente seja, na improvisação musical livre ou dirigida, na recriação musical ou na composição musical (BARCELLOS, 1992).

O profissional musicoterapeuta, além de clínico, ele tem desenvolvido pesquisas no sentido de priorizar a música enquanto instrumento principal de um trabalho. Assim nesta proposta defende-se que o trabalho musicoterapêutico constitui-se por um espaço de serendipididades[1] e musicalidades em ação.

A fundamentação teórica requerida para a Musicoterapia desvela especificidades quanto à utilização da música no campo da Saúde, abrindo espaços para pesquisas interdisciplinares. Dessa forma, a visão de Música é ampliada no âmbito da Musicoterapia sendo fundamental a escuta e produção musical focalizando não somente a obra musical, mas, principalmente o processo. Neste trabalho, considera-se o pensamento de Sílvio Ferraz: "a música é um espaço de escutas possíveis". Assim, "a escuta musical não fala apenas daquilo que foi disparado pelo som, mas daquilo que foi disparado pela idéia de música" (FERRAZ,1999, p 34).

Ao focalizar o campo do processo terapêutico, a Musicoterapia re-dimensiona a Análise Musical e a Estética, por concentrar-se no processo de construção musical e não propriamente na obra, sem excluir a necessidade e busca da beleza, inerente ao ser humano. A construção musical realizada por musicoterapeuta e cliente pode ser vista a partir das palavras de Roger Scruton: "Música faz parte unicamente da esfera intencional e não do reino material" (SCRUTON, 1999, p. 93). A beleza da 'obra', construída no setting clínico, faz sentido para aquele contexto. Aqui, ao mesmo tempo em que a música é 'obra', ela também é considerada enquanto processo, isto é, a reconstrução da história de vida de cada cliente. O continente para a reconstrução desta história cabe ao musicoterapeuta ao colocar sua musicalidade e habilidade musical à disposição de uma demanda clínica. Assim, um olhar investigativo é fundamental ao profissional musicoterapeuta.

---

[1] Serendipididades: "Palavra cunhada em 1754, por Horace Walpode (1771-1797 escritor inglês), a partir do conto de fada: os três príncipes de Serendip, cujos heróis sempre faziam descobertas acidentalmente ou por sagacidade, de coisas que não procuravam" (Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, 2001, p. 2553). Para Morin (2004, p. 23) "é a arte de transformar detalhes aparentemente insignificantes em indícios capazes de reconstruir toda uma história".

A musicoterapia

Utilizar experiências sonoro, musicais, verbais e corporais, compartilhadas entre musicoterapeuta e cliente (s), com objetivo de resgatar, manter e prevenir a qualidade de vida do ser humano, compreende a dimensão da Musicoterapia. Desta maneira, possibilita uma integração consistente entre Arte, Ciência e Saúde.

Por construir-se a partir de um pensamento transdisciplinar, a maneira como o musicoterapeuta entende e usa a Música delimita seu trabalho. Assim, muitas são as possibilidades de definições existentes (BRUSCIA, 2000). Para este trabalho cita-se a definição de Kenny (1982)

> Musicoterapia é um processo e um sistema que combinam os aspectos curativos da música com as questões da necessidade humana para beneficiar o indivíduo e, conseqüentemente, a sociedade. O musicoterapeuta atua como um recurso pessoal e guia, fornecendo experiências musicais que levam os clientes em direção à saúde e ao bem-estar (KENNY, *apud* BRUSCIA, 2000, p. 279).

Com isso, diante do aspecto aconceitual da Música, é importante delimitá-la neste artigo. Como citado anteriormente prioriza-se o campo relacional da escuta musical e desta forma Música em Musicoterapia coloca em destaque a dimensão cultural de cada pessoa. Abaixo, segue como ela é considerada neste artigo.

Música em musicoterapia

Neste contexto clínico interativo, a Música utilizada nos atendimentos não é um produto que se encontra pronto. As canções re-criadas não são analisadas em suas estruturas para depois serem aplicadas, ou não, em função de uma ou outra característica. As improvisações e as canções falam sobre o cliente a partir de sua musicalidade. As letras e seus significados são considerados a partir dos sentidos dados pelos clientes.

Música é assim, algo que surge a cada momento do atendimento como uma construção compartilhada e inundada de 'musicalidades em ação', seja pela improvisação musical, re-criação, composição ou audição.

Quem faz essa música no *setting* interativo? O musicoterapeuta e o(s) cliente(s). Para tanto, esse profissional apresenta algumas especificidades.

O musicoterapeuta

Este profissional graduado em musicoterapia acolhe em si um músico e um terapeuta imerso na constante construção do equilíbrio entre estes dois domínios.

> (...) não é apenas um músico, mas um profissional que coloca sua musicalidade [e seu conhecimento musical] a serviço das relações de ajuda movido, principalmente, por entregas incondicionais, ou seja, pelo amor, pelo princípio básico da cooperação (PIAZZETTA, 2006, p. 191).

Ao considerar-se o ambiente da musicoterapia interativa como de 'musicalidades em ação' pode-se aproximar a descrição de terapeuta proposta por Leloup (2005) da escuta do músico que também habita o musicoterapeuta.

> O olhar do Terapeuta é não apenas claro no sentido de esclarecer "lúcido", "objetivo", enquanto isso é possível a uma pessoa, mas é também claro no sentido de esclarecedor. Diante desse olhar você se vê melhor, descobre-se mais diante de um tal olhar, não numa nudez de culpa ou de vergonha, mas em nossa nudez essencial de "ser amado pelo Ser". Diante de um olhar assim você não se sente menosprezado, julgado, medido, mas "aceito", sendo esta aceitação a condição necessária para que se inicie um caminho de cura. Melhor, diante de um olhar como esse, você pode sentir-se "amado", mas amado de maneira não possessiva ou interesseira, "amado por si, gratuitamente"..., estranhamente amado (LELOUP, 2005, p. 113).

Ou seja, a este 'olhar' de Leloup, agrega-se a escuta da musicalidade, uma escuta desprovida de valores estéticos, uma escuta capaz de acolher e possibilitar transformações.

Assim, para ser um musicoterapeuta não basta ser um bom músico ou ser um bom terapeuta. O profissional precisa construir em si uma possibilidade de integração entre essas áreas e precisa conhecer também, a própria Musicoterapia.

Teoria da musicoterapia

A essência transdisciplinar da Musicoterapia vem se revelando neste século XXI. Em meados do século XX, quando as pesquisas clínicas desenvolveram-se com mais propriedades no campo médico e, depois,

com proximidades com linhas da psicologia (Humanismo, Psicanálise e Behaviorismo), a Musicoterapia era descrita a partir de alguns métodos e abordagens[2].

Atualmente, com o entendimento da transdisciplinaridade e complexidade da Musicoterapia, uma Teoria da Musicoterapia faz-se presente. Assim, a fundamentação deste trabalho traz as urdiduras de Aigen (2005) entre, as re-significações da música – *musicing* – proposta por David Elliot (1998), as idéias de música e musicalidade descritas por Victor Zuckerkandl (1976) e o entendimento da experiência musical estudadas por Saslaw (1996), Zbikowiski (2002) e O'Donnell (1999), a partir da Teoria das Metáforas ou dos *Schematas* (LAKOFF & JOHNSON, 1980).

Na proposta de Lakoff & Johnson (1980), as estruturas de pensamento, utilizadas pelos seres humanos para a compreensão e interação com o meio á sua volta, obedecem essencialmente ao princípio da metáfora: "a essência da metáfora é entender um tipo de coisa em termos de outra" e defendem que "nosso sistema conceitual comum, em termos dos quais nós pensamos e agimos é, por natureza, fundamentalmente metafórico" (LAKOFF & JOHNSON *apud* AIGEN, 2005, p. 167). Estes pesquisadores, ao defenderem o aspecto metafórico do pensamento humano, trabalham com a metáfora conceitual. O campo metafórico na comunicação humana "é uma ponte que liga domínios semânticos diferentes fazendo, assim, com que percebamos novos caminhos para a compreensão do sujeito" e uma forma de expandir os significados de palavras para além do literal. Com isso, metáfora é "uma maneira de expressar o pensamento abstrato em termos simbólicos" (LAKOFF & TURNER *apud* CARVALHO, 2007, p.1-2). A percepção musical faz parte deste universo de interação e construção de conhecimentos humanos.

A metáfora lingüística e a metáfora conceitual estão ambas no campo da linguagem e objetivam "fazer o mundo abstrato compreensível"(CARVALHO, 2007, p. 2), contudo a metáfora conceitual "tem grande influência em boa parte do pensamento e raciocínio do ser humano"(Ibid, 2007 p.2).

Esta teoria aplicada à percepção musical permite entender como a Música é experimentada pelo ser humano. Segundo Johnson, "as mesmas partes de percepção corporal, atividade e sentimento que estruturam nossa experiência musical também estruturam nossa conceitualização disso" (JOHNSON, *apud,* SIGEN, 2005, p,174). Steven Larson (1997-98), apresenta duas metáforas musicais primárias: MÚSICA É MOVIMENTO e MÚSICA É INTENCIONAL

> Nós não apenas pensamos <u>sobre</u> música, mas também pensamos <u>na</u> música em termos da metáfora MÚSICA É MOVIMENTO. Nós não apenas falamos sobre notas como passamos tons, nós os experimentamos como atravessando um caminho que conecta o ponto de partida e chegada. Nós não apenas falamos sobre saltos melódicos, nós os experimentamos como reunião de energia, saltando sobre um caminho mais conectado e desembarcando em algum lugar. Nós também pensamos <u>sobre</u> música e pensamos <u>na</u> música em termos da metáfora MÚSICA É INTENCIONAL. Nós não apenas falamos da dissonância que queremos resolver, nós também experimentamos o desejo para isso, para resolver (LARSON *apud* AIGEN, 2005, p.175).

Desta maneira, a análise musical, considerando a visão da Teoria dos *Schematas,* oferece elementos interessantes para o entendimento da experiência musical e com isso, o ambiente de sentidos e significados particulares de cada ouvinte pode ser compreendido.

Para Aigen (2005), uma Teoria da Musicoterapia se efetiva por poder explicar as transformações e atualizações dos seres humanos conseguidas nas experiências musicais compartilhadas. Ao aproximar a Teoria das Metáforas da Musicoterapia ele não separa a musicalidade da personalidade. O ser humano é uno, mente e corpo, música e comportamento. As ações nas experiências musicais abrangem, de uma forma ou de outra, a pessoa em sua totalidade.

Metodologia

Este trabalho aborda uma possibilidade metodológica de trabalhar com as produções musicais surgidas no *setting*. Os protocolos iniciais: entrevista inicial, estudo biográfico musical, avaliação ou testificação musical oferecem dados da musicalidade e do contexto relacional do cliente. No decorrer das sessões, como o ambiente clínico está repleto de musicalidades em ação, de construções sonoras, musicais, corporais e verbais, o registro destes acontecimentos se dá em relatórios descritivos de sessão e transcrição em partitura. O estudo destes relatórios de sessões gera o relatório progressivo. As interações, musicoterapeuta e cliente, são grafadas musicalmente do modo como acontecem, e geram uma grade musical, denominada "partitura musicoterapêutica".

Para a construção da análise musical deste material uma possibilidade adequada é o Modelo Tripartido de Molino e Nattiez (NATTIEZ, 1990), uma vez que é necessário integrar o cliente, as produções sonoras, musicais, verbais e corporais, e a escuta do musicoterapeuta. Esta análise parte do aspecto *neutro* (a

[2] O IX Congresso Mundial de Musicoterapia (Washington, 1999) reconheceu a existência de cinco modelos teóricos: modelo Nordoff Robbins ou Musicoterapia criativa e improvisacional; Modelo GIM (Guided Imaginery and Music); Modelo de Musicoterapia Analítica; Modelo Benenzon; Modelo de Musicoterapia Behaviorista. (SCHAPIRA, 2002, p. 11).

obra) e alcança os processos poéticos e aestésicos. Para a compreensão da obra optou-se pela análise schenkeriana visando assim, dar visibilidade às relações entre as partes e as essências musicais de cada obra.

A leitura musicoterápica desta análise focaliza acontecimentos recorrentes nas produções. Estas recorrências, chamadas por Barcellos de 'vestígios'[3], são compreendidas no contexto relacional do cliente e, desta forma, a construção dos sentidos no ouvinte pode acontecer pela "interpretação hermenêutica"(BARCELLOS, 2007, p.6). As intervenções sonoro-musicais emergem desta leitura musicoterápica e vem ao encontro de uma demanda clínica, ou seja, dos objetivos terapêuticos traçados.

Resultados

Os dados aqui descritos e discutidos foram coletados dos protocolos musicoterapêuticos iniciais, dos relatórios de sessões, das anotações da musicoterapeuta imediatamente após cada atendimento e do relatório progressivo do processo musicoterapêutico de Fer[4], cliente de musicoterapia e musicista que busca expandir sua musicalidade e alto conhecimento

A primeira produção musical compartilhada:

*Fer. experimenta o xilofone numa improvisação por 5'23''a musicoterapeuta percute o pandeiro. Esta produção no campo harmônico de DoM é uma experimentação sonora que utiliza movimentos escalares e arpejares ascendente e descendeste. A percepção da melodia por vezes remete a construções como perguntas e respostas. Fer, intercala intervalos conjuntos de terças em alguns momentos. O pandeiro, após um breve momento de marcação de pulso trás pequenas variações com colcheias e semicolcheias. A interação entre os instrumentos acontece de forma espontânea e consensual. As quatro semicolcheias executadas pelo pandeiro são incorporadas pelo xilofone e as duas colcheias seguidas por uma semínima, executadas pelo xilofone, são incorporadas pelo pandeiro (*fig.01).

(fig 01 Primeira Experiência musical)

A repetição da célula melódica composta por duas colcheia e uma semínima nos compassos 06, 07, 08 e 12, e as semicolcheias com intervalo de segunda nos compassos 09, 10 e 11, chamam a atenção pela recorrência no decorrer de aproximadamente 5' de improvisação. O intervalo de segunda destacam a sonoridade da nota Dó assim como as semínimas nos compassos 08 e 12. Outra nota em destaque nesse improviso é a nota Lá. Pode-se justificar sua presença nos compassos 01, 04, 15 por ser a última tecla do instrumento (xilofone), contudo, nos compassos 05, 06, 07 e 08 essa nota traz uma outra dimensão à peça, o campo harmônico menor. A sincronia rítmica entre os instrumentos, compassos 06 e 15 e a consensualidade nos compassos 08 e 09 confirmam as possibilidades de interações sonoro- musicais entre musicoterapeuta cliente. Fer. aproveita toda a extensão do xilofone e conclui seus 5 minutos com glissandos ascendentes e descendentes.

Na seqüência experimenta o teclado a musicoterapeuta interage com o xilofone. Fer brinca com intensidades e repetições insistentes de células melódicas. No teclado, a mão direita repete a mesma seqüência de 3 notas descendentes. A mudança de sons acontece no encadeamento harmônico I IV V VIm I e depois I IV V I. Esta segunda experiência (fig.02) evidencia a recorrência sonora e a circularidade. Os quatro tempos do compasso são preenchidos por oito colcheias acentuadas na 1ª na 4ª

---

[3] "os fatos, os quais, ao passarem pelos sentidos, gravaram no espírito uma espécie de **vestígio**" (SANTO AGOSTINHO, 1987, *apud* BARCELLOS, 2007, p.4)

[4] Com a intenção de preservar a identidade de clientes em descrições de casos, os nomes são fictícios. Importante mencionar que assinou um termo de ciência e permissão para a publicação do texto.

e na 7ª notas. Os acordes fechados da mão esquerda acompanham essa rítmica. A sensação primeira é que estamos em um binário composto, uma balada, mas estamos na forma baião e os acordes caracterizam bem este ritmo. As três notas consecutivas descendentes persistem por grande parte da música e a circularidade rítmica e harmônica são encontradas também no xilofone iniciando na nota La4 (sexta maior acima).

(fig 02. segunda experiência musical)

Nesta segunda experiência musical as notas Dó e Lá destacadas na primeira produção fazem-se presentes. A primeira que ocupava um lugar nos sons médios da peça, agora aparece no solo (marca texto amarelo) e a segunda, como a nota mais grave nos compassos 02 ao 08 e 10 ao 12. O ambiente do campo harmônico menor sugerido pela nota Lá, encontra-se também, na produção da musicoterapeuta (destaques em verde e azul). O baixo mantém-se com os acordes de I, IV e V, com uma passagem pelo VIm, acompanhando a circularidade sonora apresentada nas notas da melodia.

A interação musical descrita em partitura permite perceber as relações recursivas e consensuais entre Fer e sua Mta. A organização das construções sonoras não estabeleceu perguntas e respostas, mas soavam às vezes como idéias aproveitas e incorporadas consensualmente.

Estes ambientes, repetitivos, insistentes e circulares da musicalidade de Fer. trazem consigo sua história de vida. Ajudar Fer a entender e re-significar suas construções sonoro-musicais é o objetivo terapêutico nesse processo.

Entre os protocolos iniciais está a descrição da Biografia Musical do cliente. Nessa parte, as memórias musicais são descritas e organizadas cronologicamente acompanhadas de fatos significativos associados ás lembranças.

A biografia musical de Fer traz, entre outras, a canção 'Trocando em Miúdos' de Chico Buarque. Fer. a destaca pelo contexto da letra, porém um detalhe chamou a atenção da musicoterapeuta nesta canção e não foi a letra, mas sim, a construção melódica que também apresenta um trecho de repetição de uma célula melódica e uma construção harmônica que passa do campo harmônico maior para menor com notas de baixo descendentes em graus conjuntos.

Além destes dados coletados nos protocolos iniciais, os relatórios progressivos complementam, confirmam ou mesmo mudam as hipóteses surgidas no início do processo.

Relatório progressivo

Na 34ª sessão Fer. improvisa no xilofone uma célula melódica com colcheias pontuadas, semi-colcheias e quiálteras. A melodia soa leve e lúdica. Esta célula contudo traz também o caráter repetitivo característico de suas improvisações. A musicoterapeuta utiliza desta improvisação para fazer uma intervenção na forma de canção. Ela então, reduz o andamento e improvisa uma letra, e, junto com Fer transformam a brincadeira em acalanto (destaque em verde). Ao final da interação (compassos 03 ao 10), Fer busca notas graves (marca texto azul) e surge uma breve construção a duas vozes no formato pergunta e resposta. É a primeira vez que cantam assim (fig 03). Neste momento o movimento circular de suas produções ganha mais uma dimensão, o contexto de harmonizar sons simultâneos e o de ampliar para sons mais graves. Estes movimentos apontam para o campo de verticalidades.

(Fig 03 Cantar acalentar)

Na 49ª sessão Fer escolhe re-criar a canção 'Trocando em Miúdos'. A musicoterapeuta acompanha ao teclado e Fer canta enquanto movimenta o 'pau de chuva'. No desenvolver da canção Fer interrompe o canto e a musicoterapeuta continua a melodia com um solo de piano ao teclado. Nessa sessão esta canção foi executada quatro vezes e apenas na última Fer cantou o trecho da melodia que é repetitivo, está no campo harmônico menor – marca texto amarelo - e apresenta um baixo caminhante descendente por intervalos cromáticos – marca texto verde - (fig 04). A linearidade da melodia em contraste com a linha descendente do baixo prepara para o salto de oitava ao final deste período que leva ao campo harmônico maior.

(fig 04 – Trocando em Miúdos)

Ao final, Fer, relata que sentiu uma tristeza profunda por isso parou de cantar. Mais uma vez associa o contexto da letra às lembranças das relações familiares no período de separação de seus pais. A musicoterapeuta contudo, confirma a importância do aspecto recorrente de repetições de células melódicas desta canção que vem ao encontro da musicalidade de Fer. Ela percebe também a ampliação para sons graves, como na sessão 34.

Discussões

Porque as construções sonoras musicais espontâneas de Fer. apresentam esse aspecto repetitivo? Responder a porquês não é propriamente o que se busca em musicoterapia, e nem é o que a experiência musical tem a oferecer. Possibilitar um significar- fazendo no contexto de musicalidades em ação e assim, permitir uma ampliação da musicalidade de Fer é se aproximar de seu modo de ser – os *Schemas* – ao mesmo tempo em que, o ambiente de sentidos e significados, particulares de seu processo, é revelado.

A Teoria dos *Schemas* aplicado à visão de Música em Musicoterapia justifica uma visão cognitiva da música, assim quando as pessoas são musicalidades em ação, quando elas estão engajadas com a música de algum modo, "elas estão exibindo a presença mediadora da capacidade cognitiva que é essencial para todo o aspecto de funcionamento humano" (AIGEN, 2005, p. 175).

Johnson & Larson (2003) complementam este aspecto de significações no campo musical.

> [nós] não podemos separar claramente nosso entendimento e nossa concepção de música a partir de nossas experiências com ela. Nós não fazemos simplesmente experiência com trabalho musical e então entendemos isso. Não existe primeiro a experiência, depois nossa compreensão do significado de tal experiência. Ao contrário, nosso entendimento é tecido dentro da fabricação de nossa experiência. Nosso entendimento é nosso modo de ser em e produz sentido de nossa experiência (JOHNSON &LARSON *apud* AIGEN 2005, p.175).

Por razões que dizem respeito apenas a Fer. lhe é importante manter a repetição de algumas sonoridades. Assim, seu processo musicoterapêutico desenvolve-se a partir destas construções sonoras circulares. Essas experiências permitem-lhe buscar outras construções como a construção a duas vozes e o cantar em notas graves (fig. 03). Com isso chegou-se a experiência de re-criar uma canção de sua biografia musical.

A canção, "Trocando em miúdos" acolhe em sua estrutura harmônica dois ambientes harmônicos: SOL Maior e SOL Menor. A repetição de uma célula melódica, que sugere a circularidade acontece no ambiente menor. Nesse momento (Fig 04) enquanto a melodia caminha em uma linearidade o baixo afasta-se em uma escala cromática descendente. Essa descida do baixo conduz a um salto de oitava na melodia e ao campo harmônico de SOL Maior novamente. Na conclusão da música o campo harmônico menor reaparece e a peça termina com a seqüência Gm, C7M(6)/G. No momento desta experiência Fer vivenciou uma tristeza profunda que lhe impediu de cantar alguns trechos. Os sentidos e significados desta canção ao despertar um sentimento profundo remetem Fer. a acontecimentos específicos e marcantes de sua vida.

Para Barcellos (2007), o estudo dos processos musicoterapêuticos a partir da produção musical, considerando as correlações entre o contexto do compositor, aqui o cliente e do ouvinte, aqui o musicoterapeuta, permitem a percepção de acontecimentos recorrentes denominados **vestígios.** As células melódicas repetidas são um 'vestígio' no processo clínico de Fer.

Com as análises musicais é possível perceber que o processo de Fer. caminha de movimentos sonoros circulares e alcança movimentações em verticalidades (agudos e graves). A Teoria dos *Schemas* descreve como PARTE E TODO e CENTRO E PERIFERIA os movimentos circulares, e, EMCIMA E EM BAIXO os movimento verticais.

Nas construções de Fer. as células melódicas recorrentes são uma parte da produção musical compartilhada com a musicoterapeuta. Lakoff & Johnson (1980) defendem a integração das experiências humanas no contexto de suas vidas com o uso de 'gestalts experimentais'. Segundo Aigen (2005) "conhecer o *Schema* PARTE E TODO, é necessário para entender como os seres humanos criam um senso de significado que trazem coerência para suas próprias vidas" (AIGEN, 2005, p. 182). Ao reviver aspectos de uma experiência marcante em sua vida, Fer. também se aproxima da compreensão da estrutura de sua família e que lugar ocupava no momento da separação dos pais.

Da mesma forma, as buscas de Fer por notas graves, e os caminhos descendentes do baixo na canção, remetem às experiências de verticalidade. Para Aigen (2005), experiência no âmbito de AGUDO – GRAVE "pode ser o primeiro passo no estabelecimento da orientação individual no mundo" (AIGEN 2005, p.181) e complementa.

> Quando estamos literalmente perdidos no mundo físico, nós não temos orientação dos pontos da bússola, e não sabemos em qual direção nos movemos. Sentir orientação no espaço físico tridimensional requer orientação da força da gravidade. Sem um senso de acima e abaixo, nós sentimos como se desorientados, flutuando no espaço (...).Literalmente, ser enraizado significa que alguém está sujeito a força da gravidade de modo que sua orientação está habilitada, existindo fundamentado no senso psicológico significa que está atento e influenciado pelas forças psicológicas e sociais que permitem que uma orientação psicológica e social seja estabelecida (AIGEN 2005, p. 180).

A experiência musical compartilhada ao permitir o encontro entre ação e emoção no domínio do significar – fazendo, acolhe cada cliente de modo integral. A construção do processo musicoterapêutico

de cada um mostra-se, então, como um caminho que se faz ao caminhar, sem modelos a serem seguidos e com vestígios que levam a toda uma história. A análise musical das produções descritas nas partituras musicoterapêuticas a partir da proposta Shenkeriana e o modelo tripartido de Moino e Nattiez ofereceram subsídios musicais e contextuais para a musicoterapeuta. Assim, a musicoterapeuta, ao permitir (escutar) essas recorrências de células melódicas e acolhê-las nas intervenções ofereceu possibilidades de Fer caminhar em seu processo. Um caminhar que se sabe onde quer chegar (auto-conhecimento e ampliação da musicalidade), mas não se sabe como chegar. A musicoterapeuta então permite, com suas escutas acolhedoras da musicalidade, que Fer encontre as ferramentas necessárias á sua transformação pois elas estão em suas próprias experiências, em sua própria vida.

Conclusão

A Teoria da Musicoterapia, utilizada nesta reflexão sobre a importância da análise musical para o desenvolvimento de processos musicoterapêuticos, coloca em destaque a relação que cada pessoa estabelece com a música e com meio à sua volta. Este campo relacional de musicalidades em ação re-integra corpo e mente e vem ao encontro da visão atual de Música, onde, musicalidade é entendida como inata e constitutiva do ser humano. O exercício de musicalidade, apresentado neste trabalho, envolve todas as formas de integração sonora, verbal, corporal e musical e suas relações com a cognição e os mecanismos de funcionamento do pensamento, os *schematas*. A observação das relações entre os elementos de uma obra musical e o contexto da composição, ou seja, o campo de sentidos e significados apresentados tanto pelo musicoterapeuta como pelo cliente permitiram identificar alguns dos mecanismos de pensamento de Fer e a análise musical foi imprescindível para isso. Por estas análises os 'sentidos' dos gestos sonoros musicais emergem. O olhar, na dimensão de serendipididades, favorece a compreensão do processo musicoterapêutico ao possibilitar que detalhes aparentemente insignificantes das construções musicais, tais como, células melódicas, rítmicas, andamentos, enfim os vestígios, tornem-se indícios capazes de contar toda uma história, a história de vida de Fer e sua caminhada então, na direção de re-significar algumas relações familiares e profissionais.

A partir da análise musical, a análise musicoterápica constrói-se na emergência de sentidos e significados próprios de cada processo clínico.

Referências Bibliográficas

AIGEN, Kenneth. *Music – Centered Music Therapy*. Gilsum: Barcelona Publishers, 2005.

BARCELLOS, Lia. Rejane. *A importância da análise do tecido musical para a Musicoterapia*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Musica, 1999.

_____ *Musicoterapia:* Alguns escritos. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.

_____*Análise Musicoterápica* da recepção à produção musical do paciente "um caminho para a compreensão de sua história". São Paulo: 2007, apostila n/p.

BRUSCIA. Kenneth. *Definindo Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

CARVALHO, Sérgio. A metáfora conceitual: uma visão cognitivista. In www.filologia.org.br/VIICNLF/anais/caderno12-04.html. acessado em 21-01-2007.

CRAVEIRO DE SÁ, Leomara. *A teia do tempo e o autista: música e musicoterapia.*São Paulo: Tese de Doutorado. Pontifícia Universidade de São Paulo, 2002.

FERRAZ, Sílvio. Apontamentos sobre a escuta musical. In: FÓRUM PAULISTA DE MUSICOTERAPIA,1999, São Paulo. *Anais do I Fórum Paulista de Musicoterapia*. São Paulo: Apemesp, p. 33-36, 1999.

FRAGA, Orlando. *Progressão Linear:*uma breve introdução à Teoria de Schenker. Curitiba: 2006 n/p.

NATTIEZ, Jean "Semiologia Musical e Pedagogia da Análise". In O*pus 2. Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM*. Ano II Vol.02 nº 2, junho, 1990.

PIAZZETTA, Clara Márcia.*Musicalidade Clínica em Musicoterapia: um estudo transdisciplinar sobre a constituição do musicoterapeuta como um ser 'musical-clínico'*. Dissertação (Mestrado) em Música pela EMAC-UFG. Março, 2006.

SCHAPIRA, Diego. *Musicoterapia* facetas de lo inefable.Rio de Janeiro: Enelivros, 2002.

SCRUTON, Roger. *The aesthetics of Music* . Great Britain: Oxforde University Press,1999.

Dicionário

Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, p. 2553, 2001.

Clara Márcia de Freitas Piazzetta, Mestre em Música (EMAC/UFG - GO) 2006; especialista em Música Popular (FAP – PR) 2004; graduada em Musicoterapia (FAP- PR) 1988; integrante do NEPAM – CNPq – UFG.; musicoterapeuta clínica. musicoterapia.atendimento@gmail.com

Eusebius y el antropófago. Un estudio sobre la orquestación en la obra del compositor argentino Gerardo Gandini

Daniel Duarte Loza

Resumo: O compositor Gerardo Gandini (Buenos Aires, 1936) realiza, em diferentes períodos da sua vida, várias obras inspiradas em Robert Schumann. Este estudo propõe uma aproximação da orquestração realizada na obra Eusebius de Gandini. Como ferramenta fundamental para a análise utiliza-se o conceito de antropofagia cultural. Deriva-se dele um modo de acercamento à obra musical de Gerardo Gandini, fator que permite explorar mecanismos de absorção, asimilação e devolução.

Palavras-chave: música; antropofagia; orquesta; Gandini; Schumann.

Abstract: During some different periods of his life, composer Gerardo Gandini (Buenos Aires, 1936) wrote many pieces inspired on Robert Schumann. In this article we approach to Gandini's Eusebius orchestration work. The concept of cultural antropofagia certainly is a key to the analysis of this piece. From this concept we derivate some forms of approach to Gerardo Gandini's work that make us possible to explore mechanisms of absorption, assimilation and return.

Keywords: music; antropofagia; orchestra; Gandini; Schumann.

Introducción

Este estudio se centra en la obra Eusebius para orquesta (1984-85) del compositor argentino Gerardo Gandini (Buenos Aires, 1936). Entre otras herramientas de análisis, se utilizará el concepto de antropofagia expuesto por el poeta brasileño Oswald de Andrade en el Manifiesto Antropofágico publicado en la primera Revista de Antropofagia en mayo de 1928; de él se derivará un modo de acercamiento a la obra musical que permitirá explorar mecanismos de absorción, asimilación y devolución. Llegado este punto, parece necesaria, entonces, la clarificación del concepto de antropofagia y manifestar, en un principio, la diferencia existente entre canibalismo y antropofagia ritual que explicita De Andrade en "A crise da filosofia messiânica" (DE CAMPOS, 1978, p.122):

> "La antropofagia ritual es señalada por Homero entre los griegos y según la documentación del escritor argentino Blanco Villalta fue encontrada en América entre los pueblos que habían alcanzado una elevada cultura –Aztecas, Mayas, Incas. En la expresión de Colón: *comían los hombres*. No lo hacían, sin embargo, por gula o por hambre. Se trataba de un rito que, encontrado también en otras partes del globo, da la idea de representar un modo de pensar, una visión del mundo, que caracterizó cierta fase primitiva de toda la humanidad. Considerada así como *Weltanschauung*[1], mal se presta a la interpretación materialista e inmoral que hicieron de ella los jesuitas y colonizadores. Antes pertenece como acto religioso al rico mundo espiritual del hombre primitivo. Se contrapone, en su sentido armónico y de comunión, al canibalismo que viene a ser la antropofagia por gula y, también, la antropofagia por hambre, conocida a través de las crónicas de las ciudades sitiadas y de los viajantes perdidos. La operación metafísica que se liga al rito antropofágico es la de la transformación del tabú en tótem. Del valor contrario al valor favorable. La vida es puro devorar. Y en ese devorar que amenaza a cada minuto la existencia humana, cabe al hombre totemizar el tabú".[2]

Por otro lado, Augusto de Campos agrega (DE CAMPOS, 1978, p. 124):

> "Connotación importante derivada del concepto de antropofagia 'oswaldiano' es la idea de 'devorar cultural' de las técnicas e informaciones de los países desarrollados, para reelaborarlas con autonomía, convirtiéndolas en 'producto de exportación' (de la misma forma que el antropófago devoraba al enemigo para adquirir sus cualidades)".

A raíz de esto último, cabe destacar que los poetas iniciadores del movimiento de poesía concreta Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos desarrollaron el concepto de antropofagia expresado por Oswald de Andrade y acentuaron esta connotación "cultural"; de manera tal, que hoy en día éste es utilizado –sobre todo, en el terreno de la estética y la historia del arte- como epíteto inseparable del término antropofagia. Mediante la aplicación de este concepto y sus consecuencias metodológicas, se determinarán, a su vez, las características originales de la obra surgida a partir de

[1] Representación del mundo en alemán. Nota del traductor.

[2] Traducción del original en portugués a cargo del autor de este artículo.

esos mecanismos, en cuanto resultado de la adquisición y la devolución de elementos provenientes de los países centrales, transformados por la realidad cultural sudamericana a través del trabajo del compositor.

Metodología

1. Indagación, recopilación y revisión bibliográfica.
2. Consulta y clasificación de fonogramas y partituras.
3. Búsqueda de fuentes de información alternativas. Entrevistas del autor del artículo con figuras representativas pertenecientes a los campos de interés abarcados por esta investigación.
4. Selección de los materiales a utilizar.
5. Escucha y análisis de las partituras de las músicas seleccionadas.
6. Extracción, a partir de los ejemplos, de sus aportes más significativos. Descripción de las técnicas de orquestación empleadas. Para estos fines se utilizarán gráficos y ejemplos musicales.
7. Comparación de los resultados obtenidos con los criterios tradicionales de instrumentación y orquestación, para establecer similitudes y diferencias. Tales comprobaciones contribuirán al reconocimiento de los aportes que realizan los criterios de orquestación provenientes de América del Sur con respecto a la obtención de nuevas tímbricas, modos de ejecución y espacialización del sonido.

Exposición

El compositor Gerardo Gandini realiza durante los años 1984 y 1985, varias obras inspiradas en la música y en la personalidad del compositor alemán Robert Alexander Schumann (Zwickau, 1810-Endenich, cerca de Bonn, 1856). Esta fuerte relación es tomada como inspiración y explicada según las propias declaraciones del compositor –vertidas en ocasión del estreno de *Eusebius* para orquesta- de la siguiente manera: "(...) la figura de Schumann, su música y sus mitos, sus diferentes identidades, fueron una presencia obsesiva para mí en 1984. Y traté de exorcizar su espíritu a través de varias obras compuestas en ese año" (PARASKEVAÍDIS, 1996, p. 114). Comenzamos a ver el despliegue del concepto de antropofagia de manera casi literal. Gandini recibe fuertemente la influencia de Schumann y es así que crea varias obras basadas en su música y en otros aspectos referidos al compositor alemán. A este respecto, en un autorretrato -expuesto el 16 de mayo de 1985 en Montevideo- Gerardo Gandini explicita la naturaleza de la relación que se da, en sus composiciones, con Schumann, su música y sus álter egos: "Eusebius es la personalidad contemplativa y lírica de Schumann, en oposición a Florestán, su lado fuerte, poderoso y apasionado. La obra fue pensada en un comienzo como un estudio para una obra para piano y orquesta, que contiene una serie de números en los que, además de las referencias a la música de Schumann, trato de utilizar los mismos personajes, los mismos mitos de su mundo: Eusebius, el pájaro profeta, Florestán, etc. Luego surgieron algunas composiciones paralelas: los *Eusebius*, o *RSCH: Testimonios,* que incluye algo del material del ciclo para piano junto a una declaración de la hija menor de Schumann sobre el día en que su padre enloqueció" (PARASKEVAÍDIS, 1996, p. 114). El concepto de antropofagia se hace evidente: Eusebius es una de las caras que Schumann utiliza para ser otro (¿se fagocita al personaje? ¿O el personaje lo fagocita a él? ¿Quién es en verdad el antropófago?) Gandini, a su vez, se fagocita a Schumann adquiriendo las propiedades de su faceta más taciturna: Eusebius. Pero, más allá de la literalidad, es en el proceso de operaciones compositivas que realiza sobre la Danza para la Liga de David nº 14 en donde la antropofagia cultural se hace, realmente, presente. Y es a partir de ella que Gandini obtiene una obra nueva que, Eusebius mediante, suena a sí mismo.

En este estudio nos aproximaremos, entonces, al trabajo de orquestación realizado por Gandini en la obra *Eusebius* (5 nocturnos para orquesta), para lo que consideramos fundamental analizar, también, su *Eusebius* (4 nocturnos para piano o un nocturno para 4 pianos) y la Davidsbündler Tanz Nº 14 de Robert Alexander Schumann.

En la partitura de *Eusebius* (para piano) aparece, en principio, la aclaración acerca de la posibilidad de hacer 2 versiones de la obra:

4 nocturnos para piano: simplemente se ejecutan las cuatro piezas en sucesión.

1 nocturno para 4 pianos: cada pianista ejecuta una de las piezas por separado en el orden propuesto y luego se tocan las cuatro simultáneamente.

En la grabación de *Eusebius* realizada por Haydée Schvartz para el sello MODE[3], constatamos una 3ª posibilidad: la pianista ejecuta las cuatro piezas por separado y éstas son registradas por una grabadora en 4 pistas separadas. Luego se superponen las grabaciones de las 4 piezas en una sola pista. De esta manera –y al reproducir la sumatoria de todas las pistas en cuestión- se logra un efecto similar –aunque nunca igual- al que se obtendría con la versión de los 4 pianistas y los 4 pianos tocando simultáneamente. Por otro lado, esta última versión parece ser una posibilidad mucho más asequible que la de los 4 pianos (sobre todo, en nuestros países, por la imposibilidad de concentrar 4 pianos, afinados y en un solo lugar).

Volviendo a la partitura encontramos que, luego de la aclaración de las versiones posibles de la obra, hay una reproducción de la Davidsbündler Tanz Nº 14 (Danza para la liga de David Nº 14) de Schumann. Parece tratarse de una partitura URTEXT -sin modificaciones, ni agregados realizados por editor o revisor alguno- por la ausencia de digitaciones o de propuestas de distribución de manos –aunque para este menester resulta, por ejemplo, mucho más aclaratoria la notación encontrada en esta partitura URTEXT (mediante la disposición de las plicas) que las indicaciones Rechte Hand y Linke Hand (mano derecha y mano izquierda) halladas en la Edición Peters (editada y revisada) con la que estamos estableciendo la comparación. Por sobre la reducida reproducción de esta partitura aparece una leyenda que reza así:

"*Eusebius* está basado en el Nº 14 de las Davidsbündlertänze de Robert Schumann"

De la micropieza romántica para piano de Schumann (firmada por la letra E., de Eusebius) surgen -Gandini mediante- 4 micropiezas para un piano y una 5ª micropieza para 4 pianos. De esta manera la danza del compositor romántico se multiplica –prolifera, para usar un término recurrente en Gandini- en las *Eusebius* del compositor argentino. Ahora bien, esta multiplicación se da de una manera especial, a través de cierta fragmentación que, según lo expresado por el mismo compositor, se obtiene mediante el siguiente proceso: Filtrado (selectivo) - deconstrucción (decomposición-descomposición) - recomposición: transfiguración.

Gráfico 1. Cuadro de filtrados de Eusebius (piano) de Gandini.4

Detalle de los filtrados:

1ª pieza: selección de notas disonantes, sol-la-si b/ intervalos de 7ª y de 2ª.

2ª pieza: atmósfera más diatónica, 4as/5as.

3ª pieza: intervalo de sexta. Aire más romántico.

4ª pieza: mi b-si b-sol se intercambian estas notas con las que quedan de los filtrados anteriores.

Estos filtrados determinan una direccionalidad en su trayectoria, que luego veremos. El proceso de selección de los sonidos filtra, también, tímbricamente. Aquí hay decisiones que afectan al timbre. Según Gandini: "Como la técnica empleada es la de la melodía de timbres, la escuelita de Viena[5] nos visita de nuevo" (GANDINI, 1991, p. 62). Aquí la técnica empleada es de procedencia claramente europea con lo que el compositor, mediante su particular modo de utilización –su forma de antropofagia cultural-, procesa esta información y la devuelve trastocada.

En esta ilustración -hecha por el propio Gandini- es posible observar cómo procede en el reparto de los sonidos del comienzo de la micropieza de Schumann. Aquí se ve, entonces, cómo distribuye –y delimita, con líneas que conectan las notas entre sí- en 3 planos la textura y los clasifica en a), b) y c): voz superior (melodía), voz intermedia (acompañamiento) y voz inferior (bajo), respectivamente. Por otro lado, puede apreciarse, también -aunque con una mirada más detallista-, cómo se interesa en que en cada una de las piezas estén presentes los 3 planos establecidos –aunque aparezcan, casi siempre, en forma de vestigio.

---

[3] Ver fonogramas.

[4] Gráfico realizado por el compositor, publicado para ilustrar su artículo "Objetos encontrados". Ver bibliografía.

[5] Con "escuelita de Viena" Gandini hace referencia a la llamada Segunda Escuela de Viena integrada -principalmente- por: Arnold Schoenberg, Anton Webern y Alban Berg.

En el proceso de fragmentación del original de Schumann -que realiza Gandini-, constatamos una trayectoria en la sucesión de las piezas que, como él mismo define, "va de lo disonante a lo consonante; de lo atonal a lo tonal" (GANDINI, 1991, p. 62), con un consecuente "desfasaje de estilo a lo largo de la obra".[6]

Figura 1. Comienzo en paralelo de la danza de Schumann y Eusebius.[7]

Se puede apreciar, también -y más como símbolo que como cuestión práctica-, la supresión, en la partitura de las *Eusebius*, de la armadura de clave de Mi b mayor presente en la Davidsbündler Tanz N° 14 de Schumann. Debemos decir que, aparentemente originada por este motivo, se observa, reiteradas veces, en la partitura, la presencia de becuadros de cortesía innecesarios (es decir, se corrige la supuesta alteración de una nota como si existiera la armadura de clave -o como si la nota hubiera sido previamente alterada).

Por otro lado, una cuestión muy importante de notar es la indicación, presente en la 1ª pieza de *Eusebius*, acerca del uso del pedal:

"En los 4 nocturnos debe haber un uso de los pedales constante y envolvente".

---

[6] En conversación con el autor del artículo de fecha 27/08/03.

[7] Ibídem.

Esta inscripción revela cierto pensamiento constructivo en cuanto a las duraciones. La idea parece ser la de generar un tiempo realmente extendido, suspendido y lejano. Esto se manifiesta, además –y concretamente-, en la escritura de los sonidos extraídos del original de Schumann que, en las *Eusebius,* son siempre pautados con duraciones iguales o mayores que allí. También sucede algo, tanto en *Eusebius* para piano como en *Eusebius* para orquesta –aunque de manera sutilmente diferenciada en ambas-, que es la aparición de ciertos ataques en lugares y en combinaciones que, aparentemente, no se corresponden con lo que ocurre en la danza Nº 14. Por ejemplo, en *Eusebius* para piano, pieza Nº 1, en el compás 17 nos encontramos con un acorde en el segundo tiempo –a intensidad *pppp*- que, a primera vista, no se haya presente en ese lugar de la pieza de Schumann.

Figura 2. Partitura de *Eusebius* para piano de Gandini.

Sin embargo, este proceder se corresponde con el uso del pedal descrito anteriormente y de éste parecería extraerse, a su vez, un principio constructivo con respecto a las duraciones, que tendría incidencia en la elaboración de toda la obra. Una nota atacada uno, dos, o tres compases antes, puede ser nuevamente atacada, ya que esto no representaría más que la reafirmación de su permanencia en el tiempo. En las piezas para piano esta idea es reforzada por la intensidad elegida para la ejecución de estas "reafirmaciones": *pppp*. La intención no parece ser la de generar nuevos ataques sino que, más bien, actúen como prolongaciones de los anteriores. En los nocturnos para orquesta, las intensidades pueden ser mayores: *ppp/pp*. Pero también es mayor la densidad instrumental en general y, por tanto, la intensidad global en general. Por ejemplo, en la pieza Nº 2 de *Eusebius* para orquesta, en el tercer tiempo del compás Nº 32, aparece un acorde en las cuerdas que no figura en ese lugar rítmico ni en la danza de Schumann ni en *Eusebius* para piano. Sin embargo, éste no es más ni menos que la reafirmación simultánea de los cuatro últimos ataques sucesivos de las maderas. La intensidad es de *pp*, pero orquestado con un cuarteto de cuerdas: los 2 violines en armónicos y la viola y el violonchelo *sul tasto*. De esta manera, las cuerdas no se imponen a las maderas y, sí, funcionan como prolongadoras de la resonancia de aquéllas (Fig. 3).

Otra distinción que se observa en *Eusebius* es el corrimiento de ciertos ataques: algunos aparecen anticipados, con respecto al original, y otros demorados. La diferencia puede ser de una semicorchea, de una corchea o de una negra. Esta idea de pequeño desfasaje parece surgir de la interpretación pianística de la danza de Schumann. En la edición Peters aparecen algunas notas anticipadas en forma de apoyatura breve, que en la edición URTEXT no se hallan presentes. En *Eusebius* se publica la reproducción de la partitura de la edición URTEXT, sin embargo en la escritura de Gandini se podría llegar a rastrear la presencia de otra edición de la Davidsbündler Tanz Nº 14 como punto de partida. Porque, por ejemplo, en el último tiempo del segundo compás de la pieza Nº 1, encontramos la aparición de la anticipación de un ataque a través del símbolo utilizado habitualmente para representar una apoyatura breve (la pequeña corchea cruzada por una línea) tal y como se constata su existencia, por ejemplo, en la versión de la edición Peters. Esta presencia obedece, probablemente, en este último caso a un criterio de interpretación adoptado por el editor/revisor para evitar la simultaneidad y la consecuente colisión de la disonancia provocada por la 8va disminuída la becuadro/la bemol (Fig. 4).

Gandini preserva este gesto en su escritura y, lo que es más significativo, lo expande a otros tantos sonidos de las piezas de *Eusebius* en las que también se observa este comportamiento de anticipaciones y de demoras. Mediante estos corrimientos podríamos suponer un intento de Gandini de apuntalar la cualidad de *Eusebius* como obra independiente de la Danza de la Liga de David Nº 14, aunque, a su vez, estos desplazamientos –estos pequeños desvíos en las duraciones- podrían remitir, también, a otra posible dimensión de la obra: la de una interpretación escrita del original de Schumann, con lo que la ambigüedad del carácter de Eusebius se ampliaría.

Instrumental

Introduciéndonos, de lleno, en el estudio de *Eusebius* para orquesta, hallamos que esta formación instrumental es, a su vez, fragmentada en otras orquestas más pequeñas. Esto sucede en los 4 primeros nocturnos para luego reconstituir, en el 5º nocturno, la gran orquesta –y, también, la Davisbündler Tanz Nº 14, aunque ya pasada por el tamiz de Gandini. En la partitura[8] no encontramos ninguna indicación del

[8] Editada por Ricordi.

orgánico –previa a la música- que declare cuántos instrumentistas se requieren para la ejecución de la obra. Sin embargo, lo que sí está pautado es la partición de la gran orquesta en 4 orquestas más pequeñas, aquí llamadas: de cámara. La falta de precisión sobre el número de músicos que intervienen afecta, fundamentalmente, a las cuerdas; ya que, por ejemplo, un grupo de violines primeros oscila, generalmente, entre 10 y 14 músicos. Para el detalle que realizaremos del instrumental requerido por cada orquesta de cámara estableceremos la siguiente proporción –la más frecuente en el medio local- de instrumentistas de cuerda: 14 violines I; 12 violines II; 10 violas; 8 violonchelos y 6 contrabajos.

Figura 3. Partitura de Eusebius para orquesta de Gandini.

Figura 4. Partitura de Eusebius para Piano, Pieza Nº 1, compás 2, de Gandini.

Las 4 orquestas de cámara -de los 4 primeros nocturnos- están conformadas –según consta en la partitura al comenzar la música- de la siguiente manera:

Orquesta de cámara I:

Flauta (I)

Oboe (I)

Clarinete (I)

Corno (I)

Trompeta (I)

Vibrafón

Glockenspiel

Celesta

Arpa

Cuarteto solista
- Vn. I
- Vn. II
- Va.
- Vc

Orquesta de cámara II:

Flauta (II)

Oboe (II)

Clarinete (II)

Fagot (I)

Corno (II)

Trompeta (II)

Vn. I

Vn. II

Va.

Vc.

Orquesta de cámara III: (orquesta de cuerdas)

Vns.
- I
- II

Vas.
- I
- II

Vcs.
- I
- II

Cbs.
- I
- II

Orquesta de cámara IV:

Flauta

Corno inglés

Clarinete bajo

Fagot

Corno (III, IV)

Trompeta

Trombón

Piatti (I, II, III)

Tam tam

Piano

Vns.

Vcs. { I / II

Cbssi.

Como cada una de estas orquestas ocupa un lugar específico en el escenario –otra cuestión que no aparece detallada en la partitura- y como el 5º nocturno consiste en la superposición de los 4 primeros nocturnos –y de todos los instrumentos que estos emplean- hay una imposibilidad clara: los instrumentos no pueden cambiar de función entre nocturno y nocturno, ya que el 5º nocturno es la superposición de todas las líneas/partes que en los nocturnos I a IV se tocan de manera sucesiva.

El orgánico total de la orquesta (Nocturno V) está conformado, entonces, por:

3 Flautas

2 Oboes

Corno inglés

3 Clarinetes

Clarinete bajo

2 Fagotes

4 Cornos

3 Trompetas

Trombón

Piatti (I, II, III)

Tam tam

Glockenspiel

Vibrafón

Celesta

Arpa

Piano

Violines I

Violines II

Violas

Violonchelos

Contrabajos

Se trata -como podemos apreciar- de una formación orquestal convencional. Aunque notamos la escasez de metales: ausencia de tuba y mínima presencia de un trombón. Hay percusión, pero solamente platos, tam tam y placas; no hay parches. Encontramos, también, 2 instrumentos de teclado.

Criterios de orquestación

Como ya mencionamos anteriormente Gandini realiza un filtrado de las alturas del original de Schumann que propone una dirección desde "lo atonal a lo tonal". Este filtrado es, además, un filtrado tímbrico. Es decir, al privilegiar la presencia de algunas alturas -en detrimento de otras- y tomando al parámetro altura como parte del parámetro timbre –según la definición de altura propuesta por Arnold Schoenberg en su Tratado de Armonía-, cada uno de los nocturnos produce un recorte tímbrico del total de la pieza. Solamente el nocturno que reúne a los 4 nocturnos previos abarca la totalidad de los sonidos y, por tanto, constituiría la recomposición tímbrica del original. Sin embargo, este nocturno tampoco será igual al original, porque sumada al filtro tímbrico, la acción de los filtros de duración y de forma dinámica, transfigurará el resultado.

Además, Gandini menciona a la melodía de timbres como "técnica empleada". Esta "técnica empleada" es una técnica de orquestación. Es interesante observar este punto porque el original de Schumann es una pieza para piano, y los originales de *Eusebius* de Gandini, también son para piano. Esto quiere decir que se parte de un original para piano que luego se orquesta. El hecho de contar con *Eusebius* para piano y *Eusebius* para orquesta nos facilita la tarea y nos permite hacer esta corroboración. En el proceso de constatación de la relación entre ambas *Eusebius* encontramos algunas –sutiles- diferencias. Hay sonidos que aparecen en la obra de piano y en la de orquesta no y viceversa. Hay, también, modificaciones en las intensidades elegidas. Sin embargo, la mayoría de los rasgos son compartidos. Son muy pequeños los corrimientos entre sí –y ya hemos mencionado algunos. Retomando el empleo de la melodía de timbres -que menciona Gandini- encontramos que al poner de manifiesto la elección de esta técnica de orquestación, se demuestra, fundamentalmente, un claro interés por la variación continua del timbre. Ahora bien, hecha esta aproximación trataremos de dilucidar, entonces, cuales son las formas en que se da esta orquestación-variación.

Una hipótesis nos podría conducir hacia la cuestión de los planos. Podríamos suponer que Gandini establece algunos parámetros comunes en la orquestación como para destacar los diferentes planos. Para realizar la constatación de este hecho deberíamos analizar, entonces, el nocturno V que es el que reconstituye todos los planos de la pieza.

Procediendo de esta manera, nos encontramos con lo que en principio parecería corroborar esta hipótesis. Hasta el compás 8 vemos que el plano a) -es decir, el plano de la melodía- es orquestado utilizando instrumentos de timbre complejo: oboe, corno inglés y trompeta. Sin embargo hay excepciones: 1) el si b que se ataca en el primer tiempo del segundo compás es tocado por 2 violines y 2) el re de compás 8 es atacado por 1 clarinete. Si hasta aquí se presentan dudas con respecto a la hipótesis, la continuidad de la melodía en el compás 9 a través del vibrafón, luego glockenspiel y cuerdas: las despeja; no se genera, a través de la orquestación, una continuidad tímbrica en este plano.

Otra hipótesis nos podría llevar a analizar la orquestación como refuerzo de las relaciones interválicas que se acentúan en cada nocturno. Esto tampoco ocurre. El único caso sería el de la orquesta III, la orquesta de cuerdas. Gandini elige el instrumental para este nocturno, porque el énfasis puesto en las 3as y 6as -y su resultado armónico-, lo lleva a imaginar una orquestación al "estilo Mahler".[9] En el resto de los nocturnos no se podría argumentar que la orquestación estuviera al servicio de las relaciones interválicas.

Con respecto a la orquestación *mahleriana*, la vinculación se da –además del tema armónico ya expuesto- por el uso de trémolos, *pizzicati*, armónicos, toque *espressivo* (con vibrato) y la fuerte presencia de reguladores de intensidad, todos coincidentes con el estilo postromántico de orquestación de las cuerdas utilizado por Mahler. Otra vez la antropofagia de un modelo proveniente de los países centrales.

Una hipótesis que si se puede constatar es el uso de la orquestación de acuerdo con los registros. Es decir, estadísticamente, hay mayor presencia de: maderas en el agudo, metales en el medio-grave, cuerdas en todo el registro -según sus posibilidades registrales: violines en el agudo, violas en el medio, violonchelos y contrabajos en el grave. Pocas veces se produce el cruce de registros.

Hay también un uso generalizado del unísono entre instrumentos de igual o distinta familia para crear un timbre resultante de esta fusión. Esto contribuye –cuando se proponen instrumentos en común entre dos ataques (generalmente cuerdas)- a la construcción de la melodía de timbres.

[9] Ibídem.

Otra cuestión a es el recorrido heterogeneidad-homogeneidad-heterogeneidad (en cuanto a presencia de las distintas familias instrumentales, cantidad de instrumentos por familia) de la instrumentación en los 5 nocturnos:

Nocturno I/Orquesta de cámara I: + o – heterogenea: 3 maderas, 2 metales, percusión tónica, celesta, arpa y cuarteto de cuerdas.

Nocturno II/Orquesta de cámara II: bastante homogénea: 5 maderas, 2 metales, pocas cuerdas.

Nocturno III/Orquesta de cámara III: la más homogénea: sólo cuerdas.

Nocturno IV/Orquesta de cámara IV: la más heterogénea de las orquestas de cámara: 4 maderas, 4 metales, percusión no tónica, piano, y cuerdas.

Nocturno V/Gran orquesta: obviamente la más heterogénea de todas.

Gráficamente podríamos describir a la instrumentación -desde el punto de vista de la homogeneidad-heterogeneidad- de la siguiente manera:

Gráfico 2. Instrumentación según homogeneidad-heterogeneidad (N: Nocturno)

Para finalizar podemos decir que el énfasis de la orquestación está puesto en la variación permanente del timbre, manteniendo un ordenamiento estable de las familias instrumentales –a lo largo de toda la obra- mediante el registro.

Conclusiones

Las técnicas de orquestación que hemos expuesto sobre la obra *Eusebius* de Gerardo Gandini demuestran que es posible hallar en la música sudamericana, prácticas instrumentales musicales divergentes a las encontradas, habitualmente, en la música centroeuropea.

Se han encontrado técnicas instrumentales musicales y técnicas de orquestación que dialogan con las técnicas originadas y utilizadas en los países centrales. Mediante este diálogo se han escuchado ciertas transformaciones que han generado técnicas propias como resultado de revisiones o de usos particulares de las técnicas difundidas por los países centrales. Estas técnicas resultantes se han convertido, a su vez -y con el correr del tiempo-, en señas particulares de la música de Gerardo Gandini.

A través del concepto de antropofagia cultural, es posible observar como se absorben, asimilan y devuelven los modelos difundidos por los países centrales. En el caso de *Eusebius* hemos podido constatar como Gandini procesa algunos modelos como información, extrayéndoles el código (cultural – podríamos agregar-) para luego crear una obra musical que, reprocesando estos códigos y sumándolos a sus propias prácticas locales, generan técnicas de instrumentación y orquestación divergentes.

En América del Sur, se evidencia una manera particular de entender la historia de la música occidental difundida por los países centrales. La tradición heredada de la música culta occidental no tiene, entonces, ni el mismo peso, ni el mismo significado para nuestros países que para los países difusores. La música centroeuropea es, tan sólo, una porción de la totalidad de músicas de las que se nutre nuestra cultura.

Por otro lado, podemos afirmar que el instrumental elegido para una composición no asegura el lineamiento estético de una composición musical, ni lo posiciona regionalmente. Es solamente un punto de partida. A partir de allí se puede construir un camino en ese sentido. Es posible encontrar tanto ejemplos de algunos compositores que utilizando los instrumentos más diversos de procedencia geográfica local obtienen obras poco significativas y, en algunos casos, cargadas de un exotismo de tarjeta postal como, así también, ejemplos de otros compositores que empleando instrumentos de la tradición culta occidental logran resultados novedosos pero, a su vez, intensamente arraigados en su cultura. Este último es el caso de Gerardo Gandini y *Eusebius* es un claro ejemplo de ello.

Referencias Bibliográficas

Corrado, Omar. "Del pudor y otros recatos", *Revista Punto de vista*, Buenos Aires, Nº 60, abril, 27-31, 1998.

Etkin, Mariano y otros. "Cita y ornamentación en la música de Gerardo Gandini". *Revista Nº 9 del Instituto Nacional de Musicología "Carlos Vega"*, Buenos Aires, 2001.

Gandini, Gerardo. "Estar". *Revista del taller*, Año 4, Nº 13, Rosario, 1986.

Gandini, Gerardo. "Objetos encontrados". *Revista Lulú*, Año 1, Nº 1, Buenos Aires, 1991.

Gandini Gerardo. "Del recato y otros pudores", *Revista Punto de vista*, Buenos Aires, Nº 60, abril, pp. 31-33, 1998.

Paraskevaídis, Graciela. "Los sesenta años del compositor argentino Gerardo Gandini". *Pauta*, México, 59-60, julio-diciembre, pp. 110-119, 1996.

Suárez Urtubey, Pola. "Eusebius, cinco nocturnos para orquesta". Programa de mano del concierto monográfico de Gerardo Gandini, Ciudad de Buenos Aires, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, Teatro Colón, 13 de noviembre de 2003.

Fonogramas

Discos compactos

Haydée Schvartz, New piano works from Europe and the Americas. Robert Schumann: Davidsbündler Tanz Nº 14/Gandini: Eusebius (1984) four nocturnes for one piano, one nocturne for four piano, 1993.

En formato de md (minidisco)

Gerardo Gandini, Concierto monográfico: Eusebius cinco nocturnos para orquesta (1984/85) Ciudad de Buenos Aires, Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, Teatro Colón, 13 de noviembre de 2003. Grabación realizada por el autor del artículo.

Partituras

De Robert Schumann

Davidsbündler Tänze, op. 6. Edition Peters

De Gerardo Gandini

Eusebius (1984) para piano. Editorial Ricordi

Eusebius (1984-85) cinco nocturnos para orquesta. Editorial Ricordi

Daniel Duarte Loza: compositor. Licenciado en Composición y Profesor de Armonía, Contrapunto y Morfología Musical (Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata). Profesor Nacional de Música (Conservatorio Nacional de Música de Buenos Aires). Docente-investigador de la UNLP: Profesor Adjunto de la cátedra de Composición I-IV de la FBA y Becario de Formación Superior en la Investigación o Desarrollo Científico, Tecnológico y Artístico con el tema: "Técnicas de instrumentación y orquestación provenientes de países no centrales: un estudio sobre la música de nuestro tiempo en América del Sur". Recibió la distinción Joaquín V. González de la Municipalidad de La Plata, la Beca Nacional del Fondo Nacional de las Artes y el Canadian Studies Award del Gobierno del Canadá. Miembro fundador del Ensamble de Música Contemporánea de la FBA-UNLP. Integrante del grupo MAGMA música de concierto y organizador del Festival VIVA*Música en concierto!* La Plata 2007.

O futuro pertenceu à Jovem Guarda

Danilo Fraga (UFBA)

Resumo: Em cinqüenta anos de história, uma das principais restrições à autenticidade do rock brasileiro diz respeito à sua influencia anglo-americana. O gênero sempre se deparou com a questão de como, ao mesmo tempo, ser rock e brasileiro, fazer parte do mainstream musical e ainda assim ser autentico, e, em diversos momentos utilizou estratégias para contornar a questão. Mas a hipótese principal dessa artigo é que o rock brasileiro e, em especial a jovem guarda, tem uma relação mais próxima com a tradição da música popular brasileira do que imaginamos em um primeiro momento, e que essa relação está calcada no modo de cantar.

Palavras-chave: rock brasileiro; canção mediática; gênero musical; performance; voz.

Abstract: In five decades of history, one of the most common restrictions about the Brazilian rock and roll is about it's American roots. The genre always have been thought the question about how to be, at the same time, rock and roll and Brazilian, mainstream and authentic, and, in it's history, the Brazilian rock and roll have used different strategies to solve this question. But the hypothesis of this article is that the Brazilian rock and roll and, specially the jovem guarda (60's Brazilian rock movement), have a closer relationship with the Brazilian music tradition than we used to think, and that this relationship can be heard in the vocal performance.

Keywords: Brazilian rock and roll, popular music, musical genre, performance, voice.

O final da década de 50 não foi bom para o rock and roll. Em 59 já não restava quase nada da primeira geração de roqueiros norte-americano: Elvis Presley havia se alistado no exército para lutar na guerra da Coréia, Jerry Lee Lewis estava afastado das paradas de sucesso depois do escândalo envolvendo seu casamento com uma garota de 13 anos e não lançava um disco desde 57, Chuck Berry estava preso sob a acusação de usar garotas menores de idade em sua casa noturna, Little Richard havia deixado o rock de lado para seguir a carreira religiosa, Buddy Holly e Richie Valens morreram em um acidente com o avião que transportava os músicos de suas turnês e, enfim, Johnny Cash se dedicava cada vem mais à sua relação com a música country. Enquanto isso, as paradas de sucesso da música jovem americana eram ocupadas por variações mais comportadas do rock, o twist, os grupos vocais e o teen rock[1] dos ídolos adolescentes. Por tudo isso, aquele final de década tinha um clima de fim de festa. E no Brasil não era muito diferente. Em 1958 foi lançado *Chega de saudades*, o primeiro álbum de João Gilberto e o marco inicial da bossa nova. No disco, João Gilberto mostrava que o samba podia ser modernizado a partir da relação com outros gêneros da música popular massiva e, com esse projeto, a bossa nova ocupou, por algum tempo, o espaço de música jovem na indústria fonográfica que, nesse momento, estava localizada principalmente no Rio de Janeiro. "Em São Paulo, o rock era bem dominante, com cantores e grupos instrumentais, mas no Rio de Janeiro o gênero ficava restrito aos subúrbios mais distantes da zona sul que, então, era dominada pela bossa nova" (Fróes, 2000: 30).

Enquanto isso, um grupo de garotos se reunia no cruzamento das ruas Haddock Lobo e Matoso, na Tijuca, para falar das novidades na música jovem norte-americana. Entre esses garotos estavam Erasmo Carlos, Tim Maia, Jorge Ben e Roberto Carlos. E, junto com Tim Maia e Arsênio Lívio, outro da turma do Matoso, formou o grupo vocal The Sputniks, que interpretava os últimos sucessos norte-americanos com um arranjo para quatro vozes, dois violões e uma percussão feita com colher e caneca. Apesar de não ter composições próprias, os Sputniks chegaram a apresentar *Little darling* no programa *Clube do rock*[2] (TV Tupi), apresentado por Carlos Imperial. Uma semana depois, nesse mesmo programa, Roberto Carlos cantou *Tutti-frutti* (*Elvis Presley*, 1956) e foi apresentado por Carlos Imperial como o "Elvis Presley brasileiro".

Mas aquele não era um bom momento para iniciar uma carreira de rock no Brasil e The Sputniks não deu certo. Celly Campello e Sérgio Murilo ainda faziam sucesso, mas não havia interesse por parte da indústria fonográfica em investir em novos artistas de uma moda passageira, quando os artistas da bossa nova vendiam cada vez mais. Depois da primeira decepção com o rock, Roberto Carlos continuou tentando a carreira de crooner de rádio com um repertório mais variado, como era o costume da época. Ele lançou dois compactos de bossa nova (*João e Maria/Fora do tom,* 1959) e (*Canção do amor nenhum/Brotinho sem juízo,* 1960) e depois o álbum *Louco por você*, de 1961. O disco tem versões em

[1] Segundo Shuker, "uma versão suave e menos rebelde do rock and roll" (1999: 15).
[2] O Clube do Rock foi o primeiro programa da televisão brasileira a ser dedicado exclusivamente ao rock. O programa era apresentado por Carlos Imperial e ia ao ar toda terça, às 12h 45.

português para canções de sucessos da música italiana e norte-americana, boleros (*Não é por mim*), cha-cha-chás (*Louco por você* e *Linda)*, sambas (*Chorei)* e bossas novas (*Ser bem*), tudo isso gravado com o acompanhamento da orquestra do maestro Astor, que arranjava canções de qualquer gênero. Para o biógrafo de Roberto Carlos, Paulo César Araújo, "o primeiro LP de Roberto Carlos foi uma espécie de laboratório. Hoje seria considerado um álbum eclético, plural, de primeira ordem, mas na época revelava mais a indecisão de estilo[3] do jovem cantor" (2006: 85). Também não deu certo.

Foi apenas dois anos depois que o rock voltou ao topo das paradas, com o sucesso mundial dos Beatles e das outras bandas da invasão britânica. "Enquanto isso, os já veteranos Sérgio Murilo, Celly Campello e Carlos Gonzaga mantinham-se fiéis às versões do que estourava nos Estados Unidos" (Fróes, 2004: 34). O sucesso do estilo mais melodioso e elaborado do rock dos Beatles fazia com que essa sonoridade do rock norte-americano do começo dos anos 60 parecesse ultrapassada. Por tudo isso, "1962 foi um ano de mudanças, com a passagem dos reinados de Celly Campello e Sérgio Murilo. Os ícones daquela primeira geração assistiram uma rápida movimentação do mercado, com gravadoras investindo em novos nomes" (Fróes, 2004: 37). Em pouco tempo já não se ouvia mais falar de Tony Campello, Demétrius, George Freedman, Wilson Miranda, Albert Pavão, Carlos Gonzaga e, para completar, logo no começo de 1963 Celly Campello decidiu interromper sua carreira para se casar. Sérgio Murilo também não lançaria disco algum nos próximos dois anos, por causa de um litígio com a Columbia causado por um processo judicial movido pelo cantor para a porcentagem que ele tinha direito sobre a vendagem de seus álbuns. Não por acaso, também são de 1963 os primeiros sucessos de Roberto Carlos e Erasmo Carlos, que, pouco a pouco, formariam o estilo de rock brasileiro que ficou conhecido como jovem guarda. A transição entre a primeira geração do rock no Brasil e o iê-iê-iê se deu ao mesmo tempo e ao mesmo modo da migração do rock dos Estados Unidos para a Inglaterra.

A briga por audiência

Em agosto de 1965, o *Jovem guarda* (TV Record) estreou como uma alternativa para preencher o horário de domingo à tarde, que estava vago na grade de programação depois que transmissão ao vivo dos jogos do campeonato paulista de futebol foi proibida pela Federação Paulista de Futebol. O nome do programa foi retirado de uma expressão do líder revolucionário soviético Vladimir Lênin[4], mas também servia como uma oposição à tradição da música brasileira, representada pela velha guarda das escolas de samba. Mas, para o jornalista e historiador da música popular brasileira Paulo César Araújo, "jovem guarda era o título de uma coluna assinada por Ricardo Amaral na coluna social da Folha de São Paulo que focalizava os filhos da grã-finalha: os playboys e mocinhas que transitavam pela rua Augusta, na época o pois mais chique da juventude paulistana" (2006: 134). Mais importante que isso é que o nome do programa também serviu para batizar o estilo musical de seus participantes e o movimento musical que se formou em volta do programa. A estrutura do *Jovem guarda* era a mesma de outros programas musicais da televisão da época, que, por sua vez, seguiam um modelo estabelecido pelos programas de rádio – entre os programas musicais de televisão *Festival da juventude* (TV Excelsior), *O bom* (TV Excelsior), *O fino da bossa* (TV Record), *Disparada* (TV Record) e *Bossaudade* (TV Record). O apresentador ficava no centro do palco, cantava alguns números, conversava com a platéia e chamava os convidados para números musicais. O programa *Jovem guarda* era apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa.

Em maio de 1965 e três meses antes do *Jovem guarda*, entrou no ar *O Fino da bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair. No começo dos anos 60, a canção popular brasileira passou a ter um objetivo político claro, o que marca a transformação da bossa nova no samba moderno, moderna música popular brasileira, MMPB, ou, simplesmente, MPB. Esse projeto se origina no início dos anos 60, principalmente com o Centro de Popular Cultura, o CPC da UNE. E, a partir deste momento, novas figuras apareceram, alguns com maior influência da bossa nova como Edu Lobo e Dori Caymmi, outros nem tanto, como Elis Regina e Chico Buarque. Até mesmo Nara Leão, antiga musa da bossa nova, passou a fazer parcerias com músicos "do povo" na apresentação do espetáculo *Opinião*[5], como sambista carioca Zé Kéti e o maranhense João do Vale. O passo seguinte foi dado em direção à canção de protesto, face ainda mais politizada da MPB liderada por compositores como Geraldo Vandré. Na canção de protesto o conteúdo da letra passou a ter um peso muito grande, restando ao arranjo o papel de acompanhamento, de reforço da mensagem. Segundo Tatit, "a primeira conseqüência da nova ordem se fez sentir nas letras das canções que foram gradativamente retornando o peso semântico. Logo depois, as melodias também recuperaram as inflexões grandiloqüentes de tempos passados para dar cobertura compatível à oratória engajada" (2004:102).

---

[3] O estilo musical pode ser descrito como o modo de expressão peculiar, um conjunto de técnicas expressivas que caracterizam uma determinada linguagem musical, de um compositor ou de um grupo de compositores. O estilo se diferencia do gênero por levar em consideração apenas aspectos musicais.

[4] "O futuro pertence à jovem guarda, porque a velha está ultrapassada".

[5] O espetáculo, que e reunia música, teatro e política, foi dirigido por Augusto Boal como um protesto contra a ditadura militar. Além de Nara Leão, Zé Kéti e João do Vale, o espetáculo reunia Oduvaldo Viana Filho, Paulo Pontes e Ferreira Gullar, além de Maria Bethânia, que substituiu Nara Leão em 1965.

Em seu programa, "Elis abrigava não apenas canção de protesto, mas também o samba autêntico. Só não admitia a música jovem, filiada ao rock internacional, cuja repercussão vinha crescendo espantosamente na esteira do sucesso dos Beatles" (Tatit, 2004: 53). Em um momento em que música e política se confundiam, logo foi desenhado o maniqueísmo. "Quem não fazia MPB 'de protesto', estava de algum modo a serviço do imperialismo norte-americano, por adoção, omissão ou alienação" (Tatit, 2004: 201). Artistas e público criaram um consenso sobre como deveria ser a verdadeira música brasileira – restringindo-a a um tipo de canção que utiliza instrumentos acústicos, ritmos regionais e temas ligados à terra ou mensagens de esperança. De um lado estavam compositores "engajados" reunidos em defesa dos valores ameaçados da música brasileira, do outro, compositores sem a menor intenção de propor um movimento intelectualmente organizado. Era uma reedição do conflito entre autenticidade e cooptação, em que ser cooptado significava ter abandonado a missão conscientizadora que todo artista deveria ter, perder a autonomia sobre sua obra, ou mesmo ser manipulado pelos interesses financeiros e ideológicos das gravadoras multinacionais.

O conteúdo das letras e concepção musical extraordinariamente simples em um período imediatamente posterior à sofisticação da bossa nova e a utilização de elementos da música americana eram ouvidos como uma afronta pelos artistas da MPB. Da mesma forma, havia a acusação de omissão ou mesmo de alinhamento ao regime militar pela jovem guarda. Mas, a principal desconfiança em relação à jovem guarda dizia respeito a sua relação com a indústria fonográfica. E essa argumentação também se reflete em estudos acadêmicos. Assim, desde que o rock chegou ao Brasil, o gênero é tido como um reflexo do imperialismo cultural norte-americano. O sociólogo José Ramos Tinhorão é conhecido, entre outros motivos, por afirmar que não existe rock brasileiro, existe rock americano feito no Brasil. Para ele, "a partir da década de 60, a música popular urbana passou a evoluir no Brasil em perfeita correspondência com a situação econômico-social", ou seja, "na base de uma economia dependente, e sem poder de decisão" (1998: 312-313). Para Tinhorão, o rock brasileiro seria reflexo da política econômica dependente dos investimentos estrangeiros e da importação implantada por Juscelino Kubitscheck e aprofundada durante a ditadura militar.

Acontece que, da mesma forma que *Jovem guarda, O Fino da bossa* também era transmitido pela TV Record de São Paulo. E isso provocava certa rivalidade, estimulada e até mesmo desejada pelos diretores da Record. Em um primeiro momento, isso não foi um grande problema. Em 1965, Elis Regina era a maior estrela da MPB, *O Fino da bossa* era o programa de maior audiência e o disco *Dois na bossa* era o mais vendido do ano. Mas em 66 a situação mudou. Nos primeiros meses, a audiência do Jovem Guarda foi de apenas 15,5%, mas, depois do lançamento do *Quero que vá tudo para o inferno* (*Jovem guarda*, Roberto Carlos), o índice cresceu e alcançou 38% em abril de 1966. Em seu auge, o programa chegou a alcançar três milhões de espectadores só em São Paulo, de onde era transmitido ao vivo. Logo o cantormais comentado era Roberto Carlos, o disco mais vendido era *Jovem guarda* (Roberto Carlos, 1965) e o musical de maior audiência do canal era o *Jovem guarda*. Um grupos de artistas liderados por Elis Regina, Jair Rodrigues, Edu Lobo, Geraldo Vandré e MPB-4 foram às ruas em uma manifestação "pela MPB e contra as guitarras elétricas" – a passeata também havia sido organizada pela TV Record com o objetivo de chamar a atenção para o lançamento de um novo programa, o "Frente Única - Noite da MPB". Em resposta, os músicos da jovem guarda redigiram uma resposta publicada no jornal O Cruzeiro e intitulada "Manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja". Neste documento os artistas procuraram rebater a acusação de "alienação" argumentando o seguinte: "Não choramos nas nossas canções, não usamos protesto para impressionar. Se nós decidimos ajudar, faremos com ação. (...) Trata-se de um movimento otimista, não há lugar para derrotados. Observe que os cabeludos são rapazes alegres. Não falamos em nossas canções, de tristeza, de dor-de-cotovelo, de desespero, de fome, de seca, de guerra".

A invenção do iê-iê-iê

A jovem guarda e o rock brasileiro são produtos da indústria do entretenimento e, enquanto tais, utilizam elementos típicos da música popular massiva. O que os críticos da jovem guarda não percebiam é que o samba ou a MPB, da mesma forma, havia se desenvolveram e circulam em um ambiente midiático e, portanto, estão igualmente sujeitos à configuração da indústria do entretenimento. O caráter comercial da jovem guarda pode ser facilmente observado na linha de produção de versões em português[6] para sucessos estrangeiros. Desde os anos 50 era muito comum driblar o pagamento de direitos autorais com regravações dos sucessos do rock internacional por artistas locais. Mas, ao contrário do que se pensa, a onda de versões estrangeiras no Brasil não começou com o rock. Um dos grandes sucessos do carnaval, *Está chegando a hora*, é uma versão da mexicana *Cielito lindo*, assim como *Babalu*, maior sucesso de Ângela Maria é versão de um tema cubano. Na jovem guarda, a produção de versões funcionava quase como uma linha de montagem: os discos importados chegavam às

[6] Entre todos os grupos, as versões de sucessos dos Beatles fizeram parte do repertório de muitos grupos de jovem guarda, como Renato e Seus Blue Caps (Menina Linda, versão para I Should Have Know Better), Golden Boys (Ontem, Yesterday), Ronnie Von (Meu Bem, Girl), entre muitos outros.

gravadoras, eram selecionadas canções que poderiam fazer sucesso na voz e particularidades de cada um dos artistas contratados e depois cabia aos versionistas a tradução da canção para o português.

No mundo do rock, encomendar uma música a compositores profissionais significa, na maioria das vezes, não ser autêntico. E essa é uma dos principais problemas para a afirmação da jovem guarda na história do rock brasileiro. Para Jonotti Jr. "no pop-rock nacional, saber que a baiana Pitty executa suas próprias músicas, que parte das composições de Renato Russo possuem traços autobiográficos e que o grupo Los Hermanos aposta em um repertório próprio é fundamental para a demarcação da relação entre autenticidade e cooptação" (2004: 5). Mas a jovem guarda não se resume às versões. Na verdade, a grande importância desse movimento musical é a criação do primeiro modelo de compor e cantar rock brasileiro, um estilo musical mais próximo do rock anglo-americano e da tradição musical brasileira, principalmente do samba-canção e da bossa nova. E, nessa empreitada, são destacados Roberto Carlos e Erasmo Carlos.

As primeiras canções de rock em português foram compostas ainda nos anos 50, como *Namorando* e *Calypso rock* (Carlos Imperial), *Minha sina* (Demétrius) ou *Bata baby* (Baby Santiago). Mas nenhum dessas canções alcançou o sucesso de versões de sucessos norte-americanos, como *Broto legal* (*I'm in love*, Arlene Fontana), *Estúpido cupido* (*Stupid cupid*, Neil Sedaka) ou *Marcianita* (*Marcianita*, Los Flamingos). Esse quadro só foi revertido com o lançamento dos primeiros álbuns de Roberto Carlos e das primeiras canções compostas por ele em parceria com Erasmo Carlos. Em *Splish, splash* (1963), *É proibido fumar* (1964) e *Roberto Carlos canta para a juventude* (1965) estão os primeiros sucessos da carreira do cantor e as canções que delimitaram o estilo da jovem guarda em sua primeira fase, como *Parei na contramão*, *É proibido fumar* e *Eu sou fã do monoquíni*. Nessas canções, o arranjo instrumental não funciona apenas como suporte para a voz e a guitarra mais agressivamente seu espaço. É que elas foram gravadas com o acompanhamento de guitarra, contrabaixo elétrico, sax tenor e bateria, em um esforço de alcançar a sonoridade típica do rock norte-americano dos anos 50 – daí o fato dos primeiros álbuns da CBS[7] tinham muito reverb na tentativa de imitar a sonoridade dos primeiros discos de Elvis Presley. Do mesmo modo, as letras estavam mais próximas da realidade urbana do país e, ao mesmo tempo, da rebeldia do rock norte-americano. No universo poético da jovem guarda está a paixão por carros, a solidão das grandes metrópoles, amores impossíveis, tipos estranhos, super-heróis, revistas em quadrinhos e seriados de TV – um imaginário jovem cheio de novas imagens. Tudo isso cantado com inversões frasais[8] (ou pelo menos o deslocamento do verbo para o final do verso), para facilitar a rima e declamações no meio da canção. "Ganhava vida também uma galeria de novas gírias de juventude: bandidão (rapaz bonitão), boneca (garoto bonita), bidu (pessoa ótima, notável), barra limpa (pessoa simpática), barra pesada (malandro), papo firme (conversa verdadeira), papo furado (conversa ruim, mentira)" (Sanches, 2004: 47).

Nas canções da primeira fase da jovem guarda, a relação entre o sujeito e seu objeto de desejo é quase sempre eufórica. No máximo, as baladas partem de um estado inicial de disforia, para a conquista da conjunção com o objeto de desejo a partir do percurso do narrador. O sujeito dessas canções é quase sempre designado na primeira pessoa do singular e o objeto de desejo é representado, às vezes, pelo sexo oposto (*Eu sou fã do monoquíni*), mas principalmente pela adesão ao estilo de vida roqueiro (*Lobo mau*). Esse estilo de vida diz respeito a dar valor a tudo que seja considerado diferente e original. O roqueiro da jovem guarda se valoriza, colocando-se como o marginal e valoriza a diferença, a originalidade. Em *Mexerico da Candinha* (*Jovem guarda*, 1965), por exemplo, o roqueiro é caracterizado por seu modo de vestir (calça justa, bota extravagante e terno diferente), por sua aparência física (cabeludo), por sua linguagem (a gíria) e por seu comportamento ("não liga para nada", "dirige em disparada"). Além das canções de amor e do elogio ao estilo de vida, outro modelo comum nas letras é a narração de uma aventura típica das histórias em quadrinhos (*História de um homem mau*). As canções da jovem guarda projetam um cenário projetado que se localizam nos centros urbanos, em algum momento dos anos 60. E, ao mesmo tempo, apostam na identificação com o público jovem, a partir do som e das letras estereotipadas que "abrem espaço para que, no nível da enunciação pressuposta, o destinatário do discurso identifique mais facilmente os estereótipos ali presentes" (Lopes, 1999: 145). Essa preocupação com a identificação etária com o público é também um dos motivos do envelhecimento da jovem guarda. Essas escolhas temáticas se refletem em uma melodia fortemente temática, com claro destaque para o refrão. O padrão rítmico das canções desse primeiro momento da jovem guarda, como pode ser notado, é geralmente simples e facilmente identificado com o rock norte-americano dos anos 50 (Shuker, 1999: 34). O compasso quaternário[9] é regra e quase dá lugar à síncope. A voz dificilmente utiliza alongamentos ou contrações – cada sílaba casa perfeitamente com dos quatro tempos do compasso quaternário. A sílaba tônica geralmente fica no tempo mais forte do compasso. "Com ritmo veloz e acordes quadrados, as letras simples e diretas se iniciam geralmente sob um clima

---

[7] A *Columbia Broadcast System* é um conglomerado americano que controlava, entre outras empresas, a gravadora brasileira Columbia. Porém, no começo dos anos 60, a Columbia mudou seu nome para CBS.

[8] Entre as inversões estão: "Mas com água na boca muita gente ficou" (*Splish splash)*, "Pois minha carteira o malvado levou" (*Parei na Contramão*) ou "Mas nem adianta o aviso olhar" (*É proibido fumar*).

[9] Métrica formada por dois binários no mesmo compasso, sendo que o primeiro tempo é acentuado, o terceiro tem intensidade intermediária e o segundo e quarto tempos são fracos.

de tensão para terminar com alguma chave de ouro, ou alguma lição, tipo moral da história" (Medeiros, 1984: 31). Assim, o primeiro modelo de jovem guarda se formou, pouco a pouco, nos primeiros álbuns de Roberto Carlos.

Mas, para Tatit, esse projeto "trás um aspecto efêmero facilmente detectável" (2002: 187). O período de identificação entre artista e público é muito breve e rapidamente o artista envelhece e não representa mais os anseios juvenis. Foi o que aconteceu com a maioria dos artistas e grupos da jovem guarda. Boa parte deles continuou a utilizar as estratégias da primeira fase do movimento no decorrer de suas carreiras, quando elas haviam se tornado ultrapassadas pelo amadurecimento do rock[10] no mundo todo. Roberto Carlos não acompanhou o caminho dos Beatles em direção à psicodelia, mas encontrou seu caminho no dialogo cada vez maior com a tradição do samba-canção brasileiro. "Roberto Carlos foi encontrando os caminhos mais rendosos para a sua dicção, substituindo a marcação insistente, quase cardíaca, da música jovem, pelas durações solenes, em que sua voz podia vibrar ou ainda tremular, anunciando sua presença romântica" (Tatit, 2002: 90). Ao fazer essa transposição, ele garantiu a continuidade de sua obra que, ainda segundo Tatit, é "latinizada, simples e contagiante, sobretudo do ponto de vista afetivo" (2002:188).

No começo de sua carreira, Roberto Carlos era o protótipo da voz jovem, com naipe tendendo para o agudo, timbre doce e nasalado. Dentro da própria jovem guarda, as vozes, ora tendiam mais para o rock, ora para o samba canção. De algum modo, a voz de Roberto Carlos tinha um equilíbrio muito importante para a junção entre a tradição do rock e do samba-canção brasileiro no segundo momento da jovem guarda. Ela consegue ser doce nas canções românticas sem ser melosa ao extremo de Wanderley Cardoso. E, ao mesmo tempo, é rouca e gritada para expressar rebeldia, mas mantendo uma ambigüidade que Erasmo Carlos não conseguia sustentar. Também não soava madura e grave como a voz de Jerry Adriani. "Sempre na medida, sua voz desenhava os contornos de seu corpo, com gestos pessoais bem dosados, e de sua fisionomia sempre tenra e profissionalmente charmosa (fazendo caretinhas para as câmeras em closes estudados)" (Sanches, 2004: 86). Nessa relação direta com o corpo, mas sem apelo sexual direto, está a chave do sucesso de Roberto Carlos, sua voz era um elemento que inspira credibilidade, espontaneidade, sinceridade e espelhamento, junto ao seu público. "Tudo ocorre como se Roberto deslizasse pelas vogais deixando um rastro de sentimento cristalizado em seu timbre de voz. Essa identificação entre voz, vogal, sonoridade e afeto foi modulando o trabalho de composição do artista – e de seu histórico parceiro Erasmo Carlos – desde o apogeu da jovem guarda até hoje, engendrando uma dicção à parte na história da canção brasileira" (Tatit, 2002: 190)

É o processo que Tatit chama de figurativização enunciativa, a presença do cantor expressa em sua voz. "A figurativização enunciativa que dá credibilidade à paixão, no sentido de que o conteúdo do texto poderia realmente ser dito pelo perfil entoativo adotado, é a característica básica da canção de Roberto Carlos" (Tatit, 2002: 209). Por isso, a voz de Roberto Carlos e suas canções são ouvidas em estreita relação com a biografia do autor, largamente veiculada na mídia: um rapaz jovem, bem sucedido, mas ao mesmo tempo, completamente dependente do amor. No plano visual, a rebeldia comportada se expressa nos cabelos muito grandes para a época, nas roupas inspiradas no rock americano, nas danças agressivas (como no caso da conhecida coreografia de *É proibido fumar*, em que Roberto fingia atirar uma granada na platéia). "A rebeldia tinha de ser temperada. Os cabelos ameaçavam crescer, mas na capa de *É Proibido Fumar* restava a franjinha começando a descer pela testa de um bem comportadíssimo moço de braços cruzados e camisa vermelha de botão" (Sanches, 2004: 37).

Pelo menos desde a década de 60, quando as discussões sobre a autenticidade na música popular produzida no Brasil foram acentuadas, o rock brasileiro se depara com a questão recorrente de como assumir a influência anglo-americana e, ao mesmo tempo, produzir música popular brasileira. E é notável que, entre todas as tendências e movimentos do rock brasileiro, a jovem guarda é a mais comumente acusada de falta de originalidade e de "americanização". É bem verdade que muitos dos grupos de jovem guarda tiveram seu sucesso apoiado nas versões de sucessos norte-americanos, mas o que esse artigo pretende mostrar é que a jovem guarda teve um diálogo maior com a tradição da música popular brasileira do que se costuma admitir, principalmente no que diz respeito às produções de Roberto Carlos e Erasmo Carlos. E, da mesma forma, que a jovem guarda foi de vital importância para a formação do que conhecemos hoje como rock brasileiro, ao criar um circuito mainstream de rock no Brasil. Ainda nos anos 60, Augusto de Campos chega a apontar a influência da música popular brasileira no rock brasileiro: "enquanto a música popular de raízes nacionalistas, apelando à teatralização e a técnicas derivadas do bel canto, descambava para o 'expressionismo' interpretativo e voltara a incidir no gênero grandiloqüente, épico-folclórico, de que a bossa nova parecia ter-nos livrado para sempre, a jovem guarda de Roberto e Erasmo Carlos estava muito mais próxima, sob o aspecto da interpretação,

[10] Para muitos críticos do rock, o álbum *Sargent Peppers Lonely Hearts Club Band* dos Beatles e os primeiros discos em que Bob Dylan usou guitarra elétrica marcaram a passagem do rock and roll dos anos 50 para o rock do final dos anos 60. "O *Sgt. Peppers* é um exemplo da mutação por que passou o rock. A partir de então, a denominação rock and roll ficou ligada às músicas produzidas na década de 50 e início dos anos 60, que eram faixas curtas e letras ligadas ao mundo adolescente" (Janotti, 2003: 40).

da sobriedade de João Gilberto" (Campos, 1989: 55).

Quero que vá tudo pro inferno [11]

No período principal da jovem guarda, entre os anos de 62 e 69[12], é possível distinguir dois momentos mais ou menos delimitados pela utilização de diferentes conjuntos de estratégias midiáticas – com mudanças na harmonia, melodia, ritmo e performance e na relação com os meios de comunicação. No caso de Roberto Carlos, o primeiro conjunto de estratégias midiáticas está concentrado em seus primeiros álbuns de rock, principalmente entre *Splish, splash* (1962) e *Roberto Carlos canta para a juventude* (1965). Em seus últimos discos da década de 60, por outro lado, Roberto Carlos utiliza elementos de um outro conjuntos de estratégias midiáticas. Para entender como se deu a passagem entre os dois conjuntos de estratégias, entre a primeira e a segunda fase da jovem guarda, é fundamental a análise de *Quero que vá tudo pro inferno* . Nessa canção estão concentrados, ao mesmo tempo, alguns elementos do primeiro conjunto de estratégias e os elementos utilizados e desenvolvidos na segunda fase da jovem guarda.

Existem alguns locais privilegiados para uma canção ocupar em um disco. E, como a primeira canção do lado A de *Jovem guarda*, *Quero que vá tudo pro inferno* foi lançada com a intenção de ser a música de trabalho[13] e o grande sucesso do álbum, o que de fato ela foi. A canção foi lançada em compacto (*Quero que vá tudo pro inferno /Escreva uma carta de amor*, 1965) e sempre foi executada na abertura e no encerramento dos programas *Jovem guarda*. A escolha de uma canção como música de trabalhado segue uma lógica própria. É costume da indústria fonográfica divulgar os álbuns a partir de canções que sigam especificamente o formato canção, que não traga grandes rupturas em relação ao horizonte de expectativas do público e que, por essas razões, seja considerada uma música de fácil audição. Por isso, como grande parte das canções da jovem guarda, *Quero que vá tudo pro inferno* segue a estrutura básica do formato canção sem qualquer tentativa de tensioná-la, tem um refrão forte e de fácil memorização, uma melodia simples e, acima de tudo, um arranjo que remete a muitos elementos do repertório de música popular massiva compartilhado por todos.

Em seus quase 4 minutos, a canção começa com um riff[14] órgão e com arpejos[15] de guitarra que preparam o ouvinte para a primeira estrofe – "De que vale o céu azul e o sol sempre a bilhar / se você não vem, eu estou a lhe esperar". A introdução de *Quero que vá tudo pro inferno* é importante porque mostra os principais elementos que serão desenvolvidos no decorrer da canção, a harmonia, ritmo e, principalmente, a importância do órgão no arranjo. A seguir, a segunda estrofe da canção, tem um esquema melódico diferente e acaba funcionando como um pré-refrão, porque prepara o ouvinte para a chegada do refrão – "Só tenho você / no meu pensamento / E a sua ausência / é todo o meu tormento". A partir dessa preparação, *Quero que vá tudo pro inferno* chega a seu ápice, o refrão. Depois do refrão, as duas primeiras estrofes são repetidas, com letras diferentes – "De que vale a minha / boa vida de playboy / Se entro no meu carro / e a solidão me dói" e "Onde quer que eu ande / Tudo é tão triste / Não me interessa / O que de mais existe". Depois temos a repetição do refrão. E depois do refrão, uma ponte – "Não suporto mais / Você longe de mim / Quero até morrer / Do que viver assim", a que segue uma repetição do refrão. E, como é comum no rock, depois da segunda vez que o refrão é cantado vem um solo, mas ao invés do solo de guitarra típico do rock, o que há é um solo de órgão. No final, o refrão é repetido à exaustão. No final, o órgão fecha a canção da mesma forma que abriu, criando um tipo de moldura.

Os componentes do segundo conjunto de estratégias midiáticas utilizado pela jovem guarda a partir desse momento já podem ser notados no arranjo de *Quero que vá tudo pro inferno* . A guitarra com efeitos eletrônicos de reverb e a bateria são tocadas no contratempo – ao invés da utilização rigorosa

---

[11] De que vale o céu azul / E o sol sempre a brilhar / Se você não vem / E eu estou a esperar // Só tenho você / No meu pensamento/ E a sua ausência / é todo o meu tormento // Quero que você / Me aqueça neste inverno / E que tudo mais vá pro inferno // De que vale a minha / Boa vida de playboy / Se entro no meu carro / E a solidão me dói // Onde quer que eu ande / Tudo é tão triste / Não me interessa / O que de mais existe // Quero que você / Me aqueça neste inverno / E que tudo mais vá pro inferno // Não suporto mais / Você longe de mim / Quero até morrer / Do que viver assim // Só quero que você / Me aqueça neste inverno / E que tudo mais vá pro inferno.

[12] Estamos considerando os álbuns *Splish, splash* (1962) e *Roberto Carlos* (1969), ambos de Roberto Carlos, como demarcadores da fase principal de existência da jovem guarda.

[13] É um procedimento comum da indústria fonográfica distribuir, para as emissoras de rádio e jornalistas dedicados à cobertura e crítica musical, CDs com uma ou duas faixas de "músicas de trabalho" dos artistas de seu cast com objetivos promocionais. Antes do advento do CD, os compactos em vinil eram o suporte para este tipo de promoção e também para a comercialização.

[14] O riff é uma seqüência curta de notas, repetida muitas vezes. É muito utilizado pelos guitarristas de rock. Um exemplo bastante conhecido de riff pode ser ouvido na introdução e em vários momentos da canção *Satisfaction* (*Out of our heads*, 1965), dos Rolling Stones. Nesta e em outras canções do gênero, o riff ganha importância comparável ou superior à do refrão.

[15] Arpejo é a execução sucessiva das notas de um acorde. Enquanto que num acorde as notas são tocadas simultaneamente, no arpejo essas mesmas notas são tocadas uma a uma, num andamento rápido.

dos tempos fortes do compasso quaternário encontrada na primeira fase da jovem guarda. O baixo segue os padrões básicos do compasso 4/4, forte no primeiro tempo e médio no terceiro, mas utiliza uma síncope[16] tímida. A introdução do suingue na jovem guarda já havia sido tentada algum tempo atrás com o samba-jovem, defendido por Erasmo Carlos. O samba-jovem não tinha necessariamente a ver com o samba e dizia respeito à incorporação de diversos elementos da música negra, tanto o samba brasileiro e o soul americano. Essa foi a primeira tentativa de modernizar a jovem guarda e de encontrar formas de defendê-la das acusações de ser uma música importada. Essa estratégia está presente *Quero que vá tudo pro inferno* .

Mas a principal mudança em relação à instrumentação costumeira da jovem guarda está na adoção do órgão hammond[17] em detrimento ao sax tenor, comum na primeira fase do movimento. O solo de sax tenor está ligado à tradição do rock americano dos anos 50 e às bandas de baile brasileiras, mas não estavam nas gravações dos Beatles ou das outras bandas da invasão britânica. O papel importante do órgão em *Quero que vá tudo pro inferno* é facilmente notado. Ele é abre a canção a canção em primeiro plano, com um agudo e intenso acorde. Depois fica em primeiro plano em toda sua duração (é equalizado com maior destaque que a guitarra) e é o único instrumento a solar, acompanhando a melodia da voz, mas exagerando em sua amplitude. No decorrer da canção o órgão também é utilizado para dar ênfase em alguns momentos, principalmente na ponte, mais carregados emocionalmente na letra – "Não suporto mais / Você longe de mim / Quero até morrer / Do que viver assim".

Até então o órgão não era associado ao rock, o mais comum era o uso do piano. Esse tipo de órgão já era utilizado na música brasileira, mas o mais próximo que ele havia chegado da música jovem foi no jazz-samba de Ed Lincoln e na bossa nova de Eumir Deodato. A partir daí, Roberto Carlos foi restringindo o uso do sax tenor em seus discos e conseguindo, assim, uma sonoridade mais moderna, já que nesse mesmo momento algumas bandas como The Animals também popularizaram a utilização do órgão no rock. Mesmo assim o órgão de Lafayette era tocado de forma diferente do utilizado pelas bandas americanas e inglesas, com notas sustentadas, ataques agudos e sem o uso de blue note[18]. Assim, a oposição entre saxofone e órgão nos ajuda a entender a passagem da primeira para a segunda fase da jovem guarda, enquanto o sax tocado em timbre agudo denota alegria, o órgão grave e continuo coloca contornos emocionais mais ambíguos. O órgão também tem algo de ultrapassado[19], de fora de moda, com certa proximidade com a liturgia católica A questão é que a relação entre o moderno e o ultrapassado é central no entendimento dessa canção e de boa parte das canções de jovem guarda – a contraposição entre o rock e o samba-canção, entre a guitarra e o órgão também está na relação entre a juventude e o romantismo. Em *Quero que vá tudo para o inferno*, enquanto a guitarra representa a porção rock da música, o órgão com sua execução em acordes sustentados apóiam e dão sentido aos contornos emocionais da melodia e letra. A tensão entre a letra romântica sobre a base tematizada também encontra paralelo na tensão entre a continuidade do órgão e a descontinuidade colocada pela valorização da batida e da guitarra rítmica. A interrupção presente na batida é compensada pela continuidade do órgão.

O outro elemento do conjunto de estratégias midiáticas utilizado nas canções de Roberto Carlos a partir de *Quero que vá tudo para o inferno* diz respeito à melodia e a forma de cantá-la. Trata-se da utilização de uma melodia tematizada, comum ao rock, para cantar uma letra de amor perdido, como as do samba-canção ou da música romântica italiana. Nessa canção é fácil notar a criação e repetição de temas comum ao rock and roll, os dois primeiros versos de cada estrofe são cantados no mesmo tema que é um pouco modificado no terceiro e volta no quarto verso – esse é o esquema básico de qualquer canção de rock and roll. Mas, ao invés de cantar uma letra em que o sujeito está em conjunção com seu objeto de desejo, como é típico do rock and roll, a letra de *Quero que vá tudo para o inferno* mostra um sujeito em disjunção com seu estilo de vida e com seu objeto de desejo – "De que vale a minha vida de playboy / se entro no meu carro e a solidão me dói?". No quadro do percurso de constituição do sujeito da jovem guarda, essa canção marca a passagem da primeira para a segunda fase do movimento. Ela funciona como uma espécie de julgamento dos valores do estilo de vida jovenguardista. É como se, depois das mil conquistas, o herói estivesse pronto para buscar seu grande amor. "Nesse sentido, por refletir talvez um amadurecimento do herói da jovem guarda, isto é, um momento de inflexão entre a trajetória iniciática já cumprida e uma eventual caminhada de reiteração ao mundo do mesmo, a canção-símbolo da jovem guarda é realmente *Quero que vá tudo para o inferno*, um questionamento

---

[16] O compasso quaternário é dividido em quatro tempos e, cada um deles, tem uma parte forte e outra fraca. A síncope acontece quando uma nota é executada no tempo fraco do compasso e se prolonga ao tempo forte ou parte forte do tempo seguinte. A síncope é regular quando as notas que a formam têm a mesma duração e é irregular quando suas notas têm durações diferentes. O contratempo é um tipo de síncope em que a nota soa em tempo fraco, ou parte fraca de tempo, sendo antecedida, isto é, tendo no tempo forte ou na parte forte do tempo,uma pausa. A síncope é a grande responsável pelo que convencionou-se chamar de suingue na música.

[17] Um dos primeiros modelos de piano elétrico, seu timbre imitava os dos órgãos de igreja.

[18] Notas rebaixadas em intervalos de semitom ou menos, uma forma de se fazer bend nos instrumentos de teclas herdada dos pianistas de blues.

[19] "Fui para gravar com piano e, de repente (...) nós vimos um negócio jogado no canto do estúdio, e fomos tirar a capa para ver. Era um órgão", disse Laffayete (Sanches, 2004 p.38)

dos valores da vida de playboy" (Lopes, 1999: 313).

Da mesma forma, o amor expresso na letra da canção é diferente do que costumava acontecer no samba-canção. No samba-canção, o sujeito costumava ficar a completa mercê de seu desejo, sem nenhuma esperança de modificação de seu quadro afetivo – "ninguém me ama / ninguém me quer / ninguém me chama de meu amor / A vida passa, e eu sem ninguém / E quem me abraça não me quer bem" (*Ninguém me ama*, Nora Ney). O texto retrata a tensão passional, mas sua estratégia é a desvalorização de tudo que não venha em função da conquista da conjunção amorosa – e não a desvalorização do próprio sujeito. E, diferente do samba canção, o lamento não é completo. Existe a possibilidade de conjunção, mesmo que em outro lugar, além da canção. Para Tatit, "o amor permanecia, mas seu tom mudara" (Tatit, 2002: 191). O amor da segunda fase da jovem guarda é arrebatador, como no samba canção, mas é também ingênuo, como no rock and roll. É um amor jovem. Assim, *Quero que tudo vá para o inferno* é romântica, mas sem responder a todos os clichês colocados pelo samba-canção. Esses são os principais elementos desse tipo de canção que se equilibra entre rock e samba-canção, um híbrido que pode ser notado no alongamento vocálico que Roberto Carlos dá às palavras no final de cada verso. Esse seria o segundo momento da jovem guarda.

Assim, a partir de *Quero que vá tudo para o inferno*, Roberto Carlos imprime uma inovação na tradição da música romântica brasileira. Essa inovação não se restringe à relação entre letra e melodia. Até então, a canção romântica estava identificada com o cantor de voz possante, como acontecia no samba-canção. Algo inadmissível em um período pós-bossa nova. A voz abaritonada, esticando as vogais com grande intensidade não casava bem com a música jovem. Provocava riso, desprezo e indiferença. A voz jovem de Roberto Carlos canta a tristeza e solidão a partir de elementos próprios do rock. Para Tatit, até mesmo o timbre anasalado de Roberto Carlos conspira para a credibilidade de suas canções: "A utilização da sonoridade vocálica – e se vocálica, oral ou nasal –, no ponto máximo da acentuação melódico tornou-se um emblema de sua energia afetiva" (Tatit, 2002: 197). Mesmo assim, Roberto Carlos ainda tira proveito das vogais, que se não são tão alongadas, ainda o são. "Protegido por um timbre de voz compatibilizado com a música jovem, Roberto assegurava uma credibilidade figurativa para recuperar a canção que expressa vivência passional fora dos esquematismos propostos, neste terreno, pela bossa-nova" (Tatit, 2002: 192). A estratégia é usar a tematização melódica para falar de amor é ainda mais expressa se levarmos em consideração sua performance e a imagem de Roberto Carlos nos meios de comunicação – algo como um expressão infantil, olhar de quem precisa de apoio e, ao mesmo tempo, "uma coisa maternal de quem quer tomar conta de todo mundo" (Araújo, 2006: 132). A imagem de Roberto Carlos como um bom rapaz, tímido e romântico, construída com tanto cuidado nos meios de comunicação só torna mais verossímil e profunda a canção. No programa *Jovem guarda*, Roberto Carlos encarna o rapaz romântico em contraste com a agressividade de Erasmo Carlos e até na cada do disco *Jovem guarda* suas fotos levam a crer isso, das quatro fotos utilizadas no encarte, em três ele olha para o horizonte, pensativo.

Como toda canção da jovem guarda, *Quero que vá tudo para o inferno* é estruturada em função de seu refrão. Todos as estrofes estão configuradas para servirem de preparação para o ápice do percurso, alcançado no refrão. Uma evidência flagrante disso é um uso de um pré-refrão, uma estroge que não se comporta como as demais estrofes da canção e funciona de deixa para a chegada do refrão. "Só tenho você no meu pensamento / e a sua ausência é todo meu tormento", se diferencia das primeiras estrofes não só por seu desenho melódico, mas também por suas rimas, que se acumulam sem descanso para criar uma tensão a ser resolvida no refrão. Todo o desenho melódico da canção é ascendente. Em cada estrofe, a melodia atinge notas cada vez mais altas, criando uma tensão resolvida apenas no refrão. O desenho da melodia continua ascendente até que a tensão seja resolvida no último verso do refrão – "vá pro inferno" –, que termina um desenho descendente. Mas, mesmo aí é possível detectar a estratégia melódica entre o rock e o samba canção, ao invés do contorno melódico ascendente e da entonação explosiva, comum nas canções de rock, Roberto Carlos termina o refrão em uma melodia descendente e em uma performance vocal que facilmente identifica a tristeza. O contraste com o final descendente do refrão coloca o clímax ainda mais evidente. Como se não bastasse, nos segundos finais de *Quero que vá tudo para o inferno* este momento de clímax é reprogramado, para obter um efeito tensivo ainda mais acentuado. Em vez de repetir as frases melódicas utilizadas no resto da canção, o refrão final da canção utiliza-se de um desenho melódico ainda mais acentuado em sua primeira parte, utilizando notas ainda mais altas para aumentar o contraste com o desenho descendente do seu final.

O refrão da canção concentra o caráter jovem apaixonado e rebelde de toda a letra da canção e é também o principal responsável por seu sucesso – "Quero que você me aqueça neste inverno / E que tudo mais vá pro inferno". Para Tatit, "O refrão desta canção é um manifesto do jovem simultaneamente voluntarioso, apaixonado e rebelde" (Tatit, 2002:192). Nesses dois versos do refrão também é possível identificar a estratégia da rebeldia comportada. "Por um lado, esses versinhos do refrão flagravam a contestação aos costumes e às regras sociais. Por outro turno, tornavam palpável a impressão de que jovem guarda era mera e nociva alienação" (Sanches, 2004: 49). Diante do amor, pouco importa o trabalho ou os bens materiais, mas também pouco importa a ditadura militar e a situação do Brasil no momento. Daí a acusação de que a jovem guarda é, de alguma maneira, alienada.

É também no refrão que Roberto Carlos canta o grito que ficaria como sua marca, algo como "ou, ou, ou". Depois do refrão, o anticlímax da canção se dá na ponte, que entra na canção logo após o segundo refrão e serve como ponte para um terceiro refrão – "Não suporto mais você longe de mim / quero até morrer do que viver assim". Esse anticlímax tem como função destacar ainda mais o refrão, pelo contraste. Sua melodia repetida em ciclos curtos e desenho descendente serve de descanso para as tensões criadas na primeira parte da canção. A ponte aparece duas vezes durante a canção, esta mencionada e outra logo depois do solo de órgão, mais ou menos com a mesma função. Mas, na segunda parte da canção, a ponte parece substituir as estrofes, que não são mais cantadas e dão lugar a uma repetição do refrão.

A partir de *Quero que vá tudo para o inferno*, Roberto Carlos levou a fundo a missão de unir a tradição do rock e do samba canção. Seus rocks não seguem mais a cartilha do rock americano e suas canções de amor não são mais as baladas do rock and roll dos anos 50. Ao mesclar as suas tradições Roberto Carlos cria um quase-rock quase-samba canção. Até o final dos anos 60, o rock e a música romântica se relacionam tão intimamente nas canções de Roberto Carlos, que fica quase impossível manter as duas categorias separadas. Fica quase impossível classificar *Eu não vou deixar você tão só* (*O inimitável*, 1968), *As flores do jardim de nossa casa* (*Roberto Carlos*, 1969), *120... 150... 200... km por hora* (*Roberto Carlos*, 1970), ou mesmo, *Como 2 e 2 são 5* (*Roberto Carlos*, 1971) a partir dessas duas categorias. Tudo isso começou em *Quero que vá tudo para o inferno*.

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In *Benjamin, Adorno, Horkheimer e Habermas - Os Pensadores*. São Paulo: Abril. 1980

ADORNO, T. & HORKHEIMER, M. *Dialética do Esclarecimento*. Rio de Janeiro: Zahar, 1997.

ANDRADE, Mário de. *Dicionário Musical Brasileiro*. São Paulo. Ed da USP, 1972.

ARAUJO, Paulo Cesar. *Eu não sou cachorro não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2003

_____. *Roberto Carlos em detalhes*. São Paulo: Editora Planeta do Brasil, 2006.

CAMPOS, Augusto de. *Balanço da bossa e outras bossas*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

CASTRO, Ruy. *Chega de saudade: a história e outras histórias da bossa nova*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

DANTAS, Danilo. A dança invisível: sugestões para tratar da performance nos meios auditivos. In: JANOTTI JUNIOR, J. S.; FREIRE FILHO, J.. (Org.). *Comunicação e Música Popular Massiva*. 1 ed. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2006, v. 1, p. 40-60.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FRITH, Simon. *Performing Rites: on the value of popular music*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1996.

_____. *Sound Effects: youth, leisure and politics of rock and roll*. New York. Pantheon Bookds, 1981.

FRÓES, Marcelo. *Jovem guarda em ritmo de aventura*. São Paulo: Editora 34, 2004.

JANOTTI JR, Jeder. *Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade*. Rio de Janeiro:E-papers, 2003.

_____. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. *Revista Eco-Pós*. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003, p. 31-46.

_____. *Heavy Metal com Dendê : música e mídia em tempos de globalização*. Rio de Janeiro, E-papers, 2004.

_____. Dos Gêneros textuais, dos Discursos e das Canções: uma proposta de análise da música popular massiva a partir da noção de gênero mediático. IN: XIVCompós, 2005,Rio de Janeiro - UFF. *Anais da XIV Compós*.

LOPES, Paulo Eduardo. *A desinvenção do som: leituras dialógicas do tropicalismo*. Campinas, SP: Pontes, 1999.

MELLO, Zuza Homem de. *A Era dos Festivais: uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *História e música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural: *Anais do IV Congresso de la Rama latinoamericana del IASPM*, 2002.

_____. *Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB*. São Paulo, Anna Blume/FAPESP, 2001.

NEGUS, Keith. *Popular music in theory: an introduction*. Cambridge: Polity Press, 1999.

ROSA, Fernando. Os brotos comandam. *Revista história do rock brasileiro: anos 50 e 60*. São Paulo: Editora Abril, 2004.

_____. A hora do rock. *Revista história do rock brasileiro: anos 50 e 60*. São Paulo: Editora Abril, 2004.

SANDRONI, Carlos. 2001. *Feitiço Decente*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / Editora UFRJ.

SANCHES, Pedro Alexandre. *Como dois e dois são cinco: Roberto Carlos & Erasmo Carlos & Wanderléia*. São Paulo: Boitempo Editorial, 2004.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: hedra, 1999.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

_____. *Musicando a semiótica: ensaio*s. São Paulo: Annablume, 1998.

_____. *O cancionista: composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

_____. *O século da canção*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. São Paulo: Ed. 34, 1997.

_____. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: Ed.34, 1998.

Danilo Fraga é mestre em Comunicação pelo Programa de Pós Graduação em Comunicação e Cultura Contemporâneas, da Universidade Federal da Bahia. No mestrado, escreveu a dissertação *A prateleira do rock brasileiro*, a relação do gênero com os meios de comunicação e com a tradição musical brasileira. Em sua graduação, na Faculdade de Comunicação da Ufba, Danilo foi bolsista do Programa de Educação Tutorial por quatro e anos e é membro há cinco anos do Grupo de Pesquisa em Mídia e Música Popular Massiva, coordenado pelo Prof. Dr. Jeder Janotti Júnior. Danilo Fraga é jornalista, crítico musical e atualmente trabalha do Jornal A Tarde, da Bahia, onde escreve para o Caderno Dez!.

Concerto à Brasileira nº 4 – Radamés Gnattali (1906 – 1988)

Edson Figueiredo (EMBAP); Orientador: Mário da Silva

Resumo: Análise e contextualização histórica do Concerto à Brasileira nº 4 de Radamés Gnattali, composto em 1967. Comparação com outros concertos para violão solo do compositor e opiniões de críticos da época e atuais. Análise descritiva dos três movimentos: Allegro Moderato, Lento e Ritmado.

Palavras-chave: Gnattali, violão, concerto, análise.

Abstract: Analyse and historical contextualization of "Concerto à Brasileira n 4" of Radamés Gnattali, compost in 1967. Comparation with another guitar concerts and compositors, opinions from past and actual critics. Descript analysis of three movements: Allegro Moderato, Lento e Ritmado.

Keywords: Gnattali, guitar, concert, analyse.

Popular x erudito

Com o surgimento do nacionalismo no Brasil criou-se uma dúvida entre os limiares da música popular e erudita, discussão que hoje já não se faz importante. Radamés Gnattali pertence a terceira geração de compositores nacionalistas brasileiros.[1] O Concerto à Brasileira nº 4 é um bom exemplo da fusão entre popular e erudito nas suas obras.

Gnattali teve formação erudita, estudando piano no Instituto de Belas Artes do Rio Grande do Sul, onde recebeu uma medalha de ouro pelo mérito ao formar-se. Pianista de muito talento, tinha o sonho de ser concertista. Mas ao se mudar para o Rio de Janeiro não só atuou como instrumentista e compositor mas também como arranjador de música popular. Gnattali tinha bastante intimidade com esta música, o que favoreceu a sua atuação na então capital federal. De fato as situações vividas pelo maestro contribuíram para formar um estilo de compor peculiar, o que causou interpretações ambíguas, como podemos ver em MARIZ:

> Radamés Gnattali faz questão de estabelecer um marco definido entre os dois setores da sua produção. Escreve para si próprio e para o povo. Esta linha divisória, todavia, não estava tão clara quanto lhe parece. (...) Ao abordar a música séria, no período inicial, não pôde evitar que nela se introduzisse, sorrateiro, este ou aquele característico do jazz.[2]

Podemos observar em MARIZ uma oposição ao estilo de compor de Gnattali dizendo que o compositor faz música "séria" para si próprio e outra para o povo ouvir, mas que pecou ao deixar escapar elementos do *jazz* na música de concerto. Já DEVOS e BARBOSA defendem o nacionalismo de Gnattali:

> As idéias sempre revolucionária de Radamés Gnattali, a sua preocupação constante com a cultura brasileira, reforçadas pela visão do músico instrumentista, consistiam em dar à música popular do Brasil um caráter nacionalista, (...)Radamés canalizou a performance do instrumentista brasileiro para a execução da música brasileira. Mas não foi compreendido por muita gente, e a classificação de "jazzista" que recebeu desde os seus primeiros trabalhos permaneceu indiscriminadamente, sobretudo para aqueles que realmente não entendiam de música.[3]

Outros críticos chegam a fazer comparações mais audaciosas, como Brian Hodel, em matéria para a revista Guitar Review, em 1986:

> (...) O compositor pega emprestado efeitos semelhantes às harmonias simétricas e cromatismos do impressionismo francês. As novas procuras de Gnattali quebraram várias barreiras artificiais entre a música popular brasileira e a música clássica, revelando a complexibilidade inerente e um nobre caráter de forma.[4]

O Concerto para Violão nº 4 possui muitos elementos que nos mostram esta fusão de gêneros. Da música erudita temos subsídios da forma sonata, tendo sua estrutura musical com temas e desenvolvimento. Do

---

[1] ZALKOWITSCH, Gennady. *Radamés Gnattali*: 10 Studies for Guitar. Paris: Chanterelle Verlag, 1988. p iii.
[2] MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, 1970. p 47 e 48
[3] BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali,* o Eterno Experimentador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. p 54 e 55
[4] HODEL, Brian. Radamés Gnattali. Guitar Review. In: GNATTALI, Roberto. *Catalogo Digital Radamés Gnattali*. CD Room s/l, s/d.

jazz extraímos as harmonias, os cromatismos e as seções com estilo de improvisação. E da música brasileira temos traços melódicos e o vigor rítmico.

Os concertos para violão de Gnattali

Gnattali escreveu concertos para as mais variadas formações, incluindo gaita de boca, acordeão, bandolim, e regional de choro. O violão teve uma importante participação nos concertos, sendo solo, em duo ou em outras formações como nos concertos dedicados à Camerata Carioca.

Nos registros e catálogos pesquisados encontrou-se uma certa divergência entre nomes e datas. O título dos concertos não obedecem uma ordem coerente, sendo alguns chamados de concertino, concerto, concerto carioca, ou ainda nomes específicos como o Concerto Copacabana e o Concerto à Brasileira. Vamos nos ater aos concertos para violão solo.

Quadro com os quatro concertos para violão solista de Radamés Gnattali:

	Concertino nº1	Concertino nº 2	Concertino nº3 (Copacabana)	Concerto nº4 (Concerto à Brasileira)
Data	1951	1951	1957	1967
Instrumentação da orquestra	fl, ob, cl, clb, fg, tpa, trg, timp, vln 1 e 2, vla, vlc, cbx	2fl, ftm, 2ob, c.ing, 2cl, clb, 2fg, tpa, timp, vln 1e2, vla, vlc, cbx	fl, bateria, bells, vln 1e2, vla, vlc, cbx	vln 1e2, vla, vlc, cbx
Movimentos	I – Moderato II – Andante III – Com Espírito	I – Allegro moderato II – Saudoso III - Allegreto	I - Allegro II – Calmo III - Ritmado	I – Allegro Moderato II – Lento III - Ritmado
Dedicatória	Maria Tereza Teron e Juan Antonio Mercadal	Aníbal Augusto Sardinha (Garoto)	José Menezes	Laurindo de Almeida
Gravações	Dilermano Reis	Garoto Rafael Rabelo	José Menezes	Laurindo de Almeida Dalto Keenam Daniel Wolff
Outros			Título original: Concertino nº3, depois Concerto de Copacabana ao ser editado nos USA	Primeira audição no Paraná em 1996 no Teatro HSBC com a Orquestra de Câmara de Curitiba. Solista: Mário da Silva

Gnattali gostava de escrever para seus amigos da música e cada concerto era dedicado a um deles. Durante sua vida dedicou obras a vários violonistas, incluindo o músico paranaense Waltel Branco que em 1953 assumiu o lugar de José Menezes no Sexteto Radamés Gnattali. A Branco foi dedicado o Estudo 2.

Vejamos um relato do próprio Gnattali:

> "Um dia a mulher do Garoto chegou para mim e disse: 'Você sabe que o sonho do Garoto é tocar no Teatro Municipal?'" Não passou muito tempo e o estilo inconfundível do violonista era transplantado para a partitura e nascia o *Concertino para violão e orquestra*, apresentado por garoto (...) no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sob a regência do maestro Eleazar de Carvalho. Radamés rompia mais um preconceito. "Naquele tempo nenhum violonista havia tocado ainda no teatro. Talvez o Segóvia tenha dado um concerto lá."[5]

Gnattali tinha conhecimento da técnica violonística, pois ainda em Porto Alegre teve noções preliminares de violão e cavaquinho. Foi o que lhe deu condições para escrever peças solo, concertos e uma série de dez estudos.

[5] BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali*, o Eterno Experimentador. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984. p 65

> De mais significação são os três[6] concertos para violão e orquestra, instrumento que o autor considera de muitos recursos e que estudou especialmente. Animado com o êxito do primeiro, tocado por Mercadal, escreveu o segundo, em intenção de Augusto Sardinha (Garoto) (...).O terceiro concertino, já gravado, é das melhores partituras para violão e orquestra de nossa literatura musical.[7]

O Concerto à Brasileira nº 4 foi composto em 1967 e dedicado a Laurindo de Almeida. Teve sua primeira execução em Los Angeles no dia 6 de junho de 1971, com Laurindo de Almeida ao violão. A segunda execução foi em Londres, também em junho de 1971 com a Putney Symphony Orchestra. Solista: Roland Harker. Com relação as gravações, temos uma com a Orquestra de Câmara SESI Fundarte com Dalto Keenam ao violão. Outra em 1980 com The Los Angeles Orchestra de Câmera, com Laurindo de Almeida ao violão. E uma terceira gravação em 2000 em a Orquestra de Câmara da ULBRA, com Daniel Wolff ao violão.

> Este concerto, em três movimentos, combina harmonias rebuscadas com os ritmos sincopados da música popular brasileira. Dominando plenamente as características técnicas do violão, Gnattali atribui-lhe distintas funções ao longo do concerto, ora como solista, ora como acompanhante da orquestra, porém sempre mantendo sua posição de destaque como um dos instrumentos mais cultuados no Brasil.[8]

Análise do Concerto à Brasileira nº 4

Allegro Moderato

O Primeiro movimento, *Allegro Moderato*, é caracterizado por uma grande variedade de material temático e rítmico. A tonalidade predominante é Lá maior, embora não possua armadura de clave. No início podemos ver o **Tema 1** (Ex. 01) que determina o procedimento rítmico no decorrer da peça.

Concerto à Brasileira nº 4 - Allegro Moderato - cc - 1 e 2
ex. 01

Esta frase que está na tônica se liga por elisão à próxima, que está na dominante. Após um breve prolongamento, o trecho se repete, agora uma terça menor acima, formando o seguinte esquema: (Ex. 02).

Concerto à Brasileira nº 4 - Allegro Moderato - cc - 1 ao 10
ex. 02

É interessante observar que as primeiras notas de cada frase, Lá, Si, Dó, Ré, estão organizadas diatonicamente. Após esta exposição é feita uma ponte, derivada do prolongamento anterior, que culminará no **Tema 2** (Ex. 03). Este segundo tema é apresentado e imediatamente repetido oitava abaixo. Observamos que a primeira nota deste tema é a Mi, seguindo a escala diatônica iniciada anteriormente. Neste ponto a orquestra prepara a entrada do violão.

Concerto à Brasileira nº 4 - Allegro Moderato - cc - 15
ex. 03

---

[6] O livro foi escrito antes do concerto nº 4 ser composto.
[7] MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, 1970. p 53
[8] WOLFF, Daniel. Encarte do Compact Disc Concerto à Brasileira. Daniel Wolff, violão. Orquestra da Universidade Luterana do Brasil. Porto Alegre: Fumproarte, 2000.

O violão é introduzido no compasso 21, no qual podemos observar que o instrumento executa o **Tema 1** como a orquestra, porém com acréscimo de notas na harmonia. No terceiro compasso de sua exposição já aparece o **Tema 2** (Ex. 04).

Concerto à Brasileira nº 4 - Allegro Moderato - cc - 21 ao 24
ex. 04

Após um prolongamento o **Tema 1** ressurge agora em Dó, como na introdução da orquestra. Aqui também o **Tema 2** é incorporado ao primeiro. Segue-se outro prolongamento, desta vez maior que levará à dominante (cc 35) e à tônica (cc 37). Posteriormente surge uma inesperada fusão entre temas 1 e 2 na tonalidade de Lá^{b} maior (cc 39, Ex. 05). Este é o ponto de ligação entre a exposição do violão e a próxima parte do movimento onde solista e orquestra irão dialogar.

Concerto à Brasileira nº 4 - Allegro Moderato - cc - 39 e 40
ex. 05

O desenvolvimento se inicia no compasso 43. Nesta parte violão e orquestra fazem um jogo de pergunta e resposta, com material não apresentado anteriormente. No compasso 42 inicia-se um grupo de intensificação harmônica alternada entre violão e orquestra. Já no compasso 47 temos o **Tema 2** que é levado por um prolongamento até uma seqüência cromática de acordes de quartas (Ex. 06). A rítmica deste trecho é semelhante ao **Tema 2**.

Concerto à Brasileira nº 4 - Allegro Moderato - cc - 50 - 51
ex. 06

Esta mesma idéia temática aparece logo adiante no compasso 56, agora um tom acima.

Uma passagem curiosa é feita pela orquestra nos compassos 61 a 63. O segundo tema se inicia no último tempo do compasso 61 e continua no compasso 62 em 3/8, suprimindo assim uma colcheia, causando estranhamento na escuta. (Ex. 07).

Concerto à Brasileira nº 4 - Allegro Moderato - cc - 61 ao 63
ex. 07

A partir deste trecho (cc 67), o violão apresenta uma série de idéias musicais em estilo de improvisação. A orquestra executa um ritmo marcado, sempre com a nota Si, enquanto o violão executa escalas e fragmentos temáticos em Mi maior. No compasso 79 temos mais uma vez a intensificação harmônica citado anteriormente e a tensão rítmica relaxa para dar início a cadência.

A cadência se constitui basicamente de arpejos de acordes de sexta e sétima e escalas. A orquestra encerra a seção anterior à cadencia (cc 88) na subdominante da tonalidade principal, mas esta relação logo é desfeita pelas *insubordinações harmônicas*[9] realizada pelo violão. Os primeiros arpejos são dos acordes de Sol, Si, Lá e Dó, seguidos de uma escala de Sol menor melódica e uma cadência cromática Dó$^{\#}$ - Ré. A mesma idéia se repete, agora com arpejos de Ré, Ré^{b} e Ré^{b} na segunda inversão, seguidos de

[9] Não seguimento das regras da harmonia tradicional.

uma escala de Mi^b maior e uma cadência V – I (Si – Mi). E pela ultima vez temos os arpejos de Fá, Sol$^\#$ menor, Sol e Si^b menor, seguidos de uma escala diminuta simétrica agrupada em tercinas, que prepara para uma nova parte em andamento lento. A forma como são apresentas as escalas e arpejos sugere uma flexibilidade rítmica, dando maior liberdade ao intérprete.

No compasso 104 inicia-se um novo tema melódico e cantabile com a inscrição de "*rubato*". Isto provoca um contraste com as muitas notas da cadência. A frase tem a duração de um compasso (Ex 08).

Concerto à Brasileira nº 4 - Allegro Moderato - cc - 104
ex. 08

Esta frase é apresentada quatro vezes pelo violão e duas vezes pela orquestra, até que no compasso 111 e 112 instrumento solista apresenta apenas o inciso do tema (Ex. 09). A recuperação do pulso primário (cc 119) vai ocorrer após esta *liquidação*[10] do tema cromático e substituído pelo desenvolvimento do violão no compasso 35.

Concerto à Brasileira nº 4 - Allegro Moderato - cc - 111 e 112
ex. 09

No compasso 129, a reexposição repete a entrada do violão como no compasso 21, agora harmonizada pela orquestra. No compasso 141 temos uma pequena coda que repete o tema do início da música e encerra o movimento ao 149º compasso.

Concerto à Brasileira nº 4 – Allegro Moderato
Esquema 01

O 1º movimento do *Concerto à Brasileira nº 4* possui uma grande variedade de material temático. Estes temas estão fortemente ligados pelo caráter rítmico, que é marca registrada nas obras de Gnattali. Encontramos também alguns procedimentos *jazzísticos* como a rítmica, a insubordinação das funções harmônicas e as passagens em estilo de improvisação.

Lento

O segundo movimento, *Lento*, possui um material temático mais definido em comparação ao primeiro movimento. Esta economia de material lhe dá mais unidade, ficando com a forma **A B A**. Esta forma, juntamente com seus contornos melódicos nos remetem à canção popular.

Concerto à Brasileira nº 4 – Lento
Esquema 02

[10] SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1993, p.186. Liquidação é privar gradualmente as formas-motivo de seus elementos característicos, dissolvendo-as em formas amorfas, tal como as escalas e acordes arpejados. Segundo Schoenberg, um dos propósitos da liquidação é neutralizar a extensão ilimitada.

A primeira parte nos mostra a melodia da música passando pela tonalidade de Ré menor até chegar ao fim da frase com uma acorde de dominante. Primeiramente temos **A** e **A'** apresentadas com violão solo, e posteriormente repetidas com alternância entre violão e orquestra. É interessante observar que a orquestra entra no compasso 17 em Ré maior.

A seção **A** possui a mesma melodia de **A'**, mas com o final diferente. O término de **A'** possui harmonização na qual a nota Lá se mantém como pedal, enquanto as outras vozes do acorde descem cromaticamente (Ex. 10). Isto aparece também no terceiro movimento.

Concerto à Brasileira nº 4 - Lento - cc - 14 e 15
ex. 10

A seção **B** se inicia com um breve desenvolvimento da melodia anterior feito pela orquestra. Logo depois o violão executa escalas cromáticas de caráter virtuosístico. No compasso 45, a orquestra apresenta o tema na dominante, e o violão acompanha (Ex 11).

Concerto à Brasileira nº 4 - Lento - cc - 45 ao 47
ex. 11

Este movimento possui uma forma bem definida, onde o violão realiza funções de solista e acompanhador. A forma **A B A** lhe atribui unidade e contraste, sendo **A** uma seção melodiosa e **B** um desenvolvimento.

Ritmado

O movimento final deste concerto, *Ritmado*, apresenta um traço rítmico marcante assim como sugere o título. "De maneira geral em suas obras para violão (Gnattali) emprega temas sincopados, com alternância de compassos 3/8 e 2/4 inseridos em formas clássicas como é o caso da Sonata para violoncelo e violão, Sonatina para flauta e violão e o Concerto à Brasileira nº 4".[11] Um exemplo é a seção **A**, executado pela orquestra e depois pelo violão (Ex. 12).

Concerto à Brasileira nº 4 - Ritmado - cc - 1 ao 4
ex. 12

A tonalidade no movimento se mantém em sua maioria em Lá maior, passando pela dominante e subdominante. Um ponto recorrente é uma harmonização feita com "pedal" em Lá passando por um encadeamento harmônico cromático (Ex. 13).

Concerto à Brasileira nº 4 - Ritmado - cc - 39 ao 43
ex. 13

[11] SILVA, Mário. *O Violão no Paraná*: Uma Abordagem Histórico-Estilística. 2002. Dissertação de Mestrado. UNI-Rio. p 21.

Mais um ponto que nos remete ao *jazz* é a linha melódica feita pelo contrabaixo sobre esta harmonia. Podemos caracterizá-lo como "*Walking bass* – baixo que caminha".[12] (Ex 14).

Concerto à Brasileira nº 4 - Ritmado - cc - 39 ao 42
ex. 14

No compasso 63 pode-se rever a idéia de "pedal" em Lá, agora com a melodia na região grave do violão (seção **B**). Já no compasso 75 surge uma nova idéia rítmico-harmônica repetida no compasso 83. No compasso 103 (**P2**) a música entra em um estado de tensão onde o violão faz arpejos de um acorde dominante harmonizado também pela orquestra.

Após este efeito de tensão a música retoma a idéia principal (**A'**) com a harmonia *I, i, II, bII* e *I*, já citada anteriormente.

No compasso 136 encontra-se uma idéia rítmica também utilizada no estudo nº 3, de Radamés Gnattali dedicado a Jodacil Damasceno (Ex. 15).

Concerto à Brasileira nº 4 - Ritmado - cc - 136 ao 139
ex. 15

Este trecho possui a tonalidade de Mi^{b} maior, passando depois por uma seqüência de dominantes feita apenas pelo violão, até retornar a Lá maior.

Para finalizar, temos uma reexposição feita com um diálogo entre violão e orquestra, e o grandioso final com a idéia rítmico-harmonica que caracteriza o movimento (Ex.13).

Concerto à Brasileira nº 4 – Ritmado
Esquema 3

O terceiro movimento possui uma estrutura com dois grupos temáticos que são interligados por pontes. O caráter rítmico e os rasgueios realizados pelo violão na seção **A** promovem uma vivacidade musical de grande eficácia para o encerramento deste concerto.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Valdinha; DEVOS, Anne Marie. *Radamés Gnattali, o Eterno Experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

CHEDIAK, Almir. *Harmonia e Improvisação*, vol 1. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

GNATTALI, Radamés. In *ENCICLOPEDIA da Música Brasileira*. São Paulo: Art Editora Publifolha, 1998. 2ª edição pg 329 a 331

GNATTALI, Radamés. *Concerto à Brasileira nº 4*. s/l: Braziliance Music Publishing, 1967

_____. *Concerto à Brasileira nº 4*. Grade de Orquestra: SILVA, Mário. Inédita.

_____. *Concerto à Brasileira nº 4*. Redução para piano: FIGUEIREDO, Edson. Inédita.

GNATTALI, Roberto. *Radamés Gnattali Catálogo Digital*. CD Room s/l, s/d.

[12] GUEST, Ian. *Arranjo Método Prático*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996. p 70.

GUERLOS, P. R. *Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: FGV, 2003

GUEST, Ian. *Arranjo Método Pratico*. Rio de Janeiro: Lumiar Editora, 1996.

MARIZ, Vasco. *Figuras da Música Brasileira Contemporânea*. Brasília: Universidade de Brasília, 1970.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. Trad. De: Eduardo Seincman. São Paulo: Universidade de São Paulo, 1993.

SILVA, Mário. O Violão no Paraná – Uma Abordagem Histórico-Estilística. 2002. Dissertação de Mestrado. UNI-Rio.

WOLFF, Daniel. Encarte do Compact Disc Concerto à Brasileira. Daniel Wolff, violão. Orquestra da Universidade Luterana do Brasil. Porto Alegre: Fumproarte, 2000.

ZALKOWITSCH, Gennady. *Radamés Gnattali: 10 Studies for Guitar*. Paris: Chanterelle Verlag, 1988.

A importância de noções harmônico-estruturais e resolução de baixo contínuo aplicadas na performance da Sonata BWV 1001, de J. S. Bach, para violino solo

Eduardo Solá Chagas Lima (EMBAP-PR)

Resumo: O objetivo do presente artigo é propor uma área de pesquisa, no campo de música antiga, voltada para a performance fiel das obras solo para violino de Johann Sebastian Bach. Uma vez que não se aplicam somente a elas, mas sim a outros exemplos do repertório em questão, são de grande utilidade para a interpretação em outros instrumentos e, inclusive, em práticas musicais coletivas. Pretendeu-se aqui uma abordagem mais confiável e comprometida, de forma sistêmica, com obra de tão significativo compositor, e também com seu legado para a música polifônica para instrumentos solo.

Palavras-chave: baixo contínuo; Johann Sebastian Bach; violino solo; música antiga.

Abstract: The goal of the present article is to purpose a research area, in the field of early music, turned to the faithful performance of Johann Sebastian Bach's solo violin works. Once they do not apply only to them, but also to other examples of the repertoire in question, they are useful for the interpretation in other instruments and, inclusively, in ensemble musical practice. It was intended here a more reliable and engaged approach, in a systemic way, with the work of such a meaningful composer, and also with his legacy for polyphonic music for solo instruments.

Keywords: thorough bass; Johann Sebatian Bach; solo violin; early music.

Introdução

A intenção aqui não é de fazer uma crítica ao não-comprometimento por parte de alguns músicos com questões técnicas concernentes ao repertório, mas sim de propor uma nova visão interpretativa que, se profundamente estudada, auxiliará músicos menos e mais experientes na performance do repertório barroco. Principalmente no Brasil, onde a música antiga na sua mais pura forma tem ganhado um pouco mais de espaço vagarosa e gradualmente, a presente proposta deverá ser de utilidade notória, tendo em vista sua crescente aceitação. A busca de material por parte de acadêmicos interessados tem feito com que profissionais vinculados a grandes instituições no exterior, bem como bibliografias especializadas, estejam tendo maior possibilidade de inserção no mundo musical do país.

Também não foi a meta principal promover uma análise musical mais aprofundada. Porém trechos musicais específicos analisados harmonicamente foram citados conforme a necessidade, bem como sugestões para solução de baixo contínuo remontando sempre à partitura original (BACH, 1978).

O violino barroco e a polifonia

A polifonia violinística desenvolveu-se ao máximo na Alemanha de fins do século XVII, vindo a se tornar madura na França e Itália no século seguinte. Como instrumento melódico com potencial harmônico, o violino permite o emprego de passagens aparentemente simples a duas vozes em cordas duplas. Sendo esse um efeito não muito difícil de se produzir, tecnicamente falando, não apresenta maiores problemas para o intérprete. Porém, como é o caso da sonata aqui estudada, mais vozes são trabalhadas ao mesmo tempo; passagens dispondo de acordes de três e quatro sons são utilizadas constantemente e intercaladas com seções melódicas com significado polifônico complementar. Como outros compositores notáveis anteriores a Bach já haviam explorado tais efeitos no violino, a exemplo das sonatas com contínuo de Corelli (CORELLI, 1979), não podemos atribuir a ele qualquer criação no que se refere ao emprego de um contraponto mais complexo; embora seja em sua música que o "zênite desse gênero" (BOYDEN, 1990, p. 427) seja alcançado.

Mesmo que o desenvolvimento alemão da interpretação ao violino não fosse comparável tecnicamente ao italiano, quanto à polifonia era altamente cultivado (SCHWEITZER, 1960, p. 338). Essa prática era mais comum no Norte da Alemanha. Nikolaus Bruhns (1665-1697), aluno de Buxtehude, tinha o costume de tocar o instrumento a várias partes. A técnica evoluiu a tal ponto no que se refere a um número maior de vozes ao violino, que Francesco Geminiani (1687-1762) e Jean-Marie Leclair "O Mais Velho" (1696-1764), por exemplo, incluem passagens em suas obras que exigem extrema habilidade. Intervalos de difícil execução como o uníssono são exemplificados, sendo sugerido um dedilhado apropriado (GEMINIANI, 1751, p. 9, 30), nesse caso.

É certo que o que mais nos interessa aqui é o desenvolvimento dessa polifonia e como ela aparece ligada instrumento em questão. Muito se tem dito sobre a escrita a um número maior de vozes para o violino do período barroco, porém uma das maiores conclusões a que devemos chegar é que a mesma representa um recurso um tanto quanto complexo do instrumento. Como citado acima o violino não é por excelência um instrumento polifônico. Isso indica que as vozes não precisam ser trabalhadas de forma "*obligato*" constantemente. Qualquer acorde deve ser executado com sensatez, baseando-se, é claro, no que a pesquisa nos diz sobre essa realização. Como a música antiga é um campo relativamente novo de fundamentação teórica, o estudioso de hoje deve estar em contato constante com instituições e fontes de informação capazes fornecer subsídio para elucidação de aspectos diversos.

Alguns teóricos do século XX levaram a questão harmônica de Johann Sebastian Bach tão a sério que chegaram a produzir um arco específico que lograria tocar simultaneamente as quatro vozes; entenda-se as quatro cordas ao mesmo tempo. Esse arco foi chamado de arco "Bach" e tinha uma crina flexível, cuja tensão era controlada pelo polegar da mão esquerda dependendo da demanda de acordes. A maior pretensão desses estudiosos era reproduzir o que dizem ser "a maneira como Bach preferia que suas sonatas soassem, se as tivesse ouvido com o arco 'Bach'" (BOYDEN, 1990, pág. 432). Deve-se lembrar que talvez a intenção principal do presente compositor não tenha sido que o violino soasse como um órgão em sua plenitude, quando escreveu as sonatas, só pelo fato de empregar uma polifonia mais elaborada, que em muitos casos é aparente ou implícita em trechos puramente "melódicos". Como será melhor explanado à frente, o compositor conhecia profundamente as limitações do instrumento; como prova disso temos a completa idéia do "tocável" e fisicamente possível permeando as passagens contrapontisticamente mais complexas.

Na verdade não se sabe ao certo como os acordes de três e quatro sons eram tocados. No caso da sonata estudada aqui, o foco polifônico é o encaminhamento das vozes e a maneira como são dispostas em contraponto entre si. A função de cada uma deveria ser estudada a fundo, pois o intérprete deve saber o grau de ênfase que deve dar para uma voz ou outra, horizontalmente (a função vertical deve ser não menos considerada, uma vez que é decisiva na delimitação de seções estruturais). Esse é um dos maiores problemas que o arco "Bach" traz. Por não ter uma tensão constante da crina, não permite que duas ou apenas uma corda seja tocada de forma clara, dando um tom pesado e menos brilhante às passagens, o que não é uma característica do violino.

A maneira como o violino era "segurado" em fins do século XVII também nos diz muito sobre como o instrumentista devia se posicionar frente ao **mesmo**, tendo em vista a abordagem harmônica. A mão deveria estar confortavelmente adaptada ao braço do violino, de forma que estivesse livre para as mudanças para posições mais elevadas sem prejudicar a manifestação musical em si. Descansando sobre o peito ou clavícula esquerdos, levemente inclinado para a direita e para baixo, estaria em posição natural anatomicamente falando. Inclusive, acadêmicos de escolas de violino barroco que seguem o tratado de Geminiani (GEMINIANI, 1751), concordam que a maneira como a mão se amoldava ao violino (*grip*) se assemelhava à de outros instrumentos, como o alaúde, o violoncelo, a *viola da gamba* e mesmo a flauta. Nesse caso o polegar estaria mais abaixo do braço do instrumento e permitiria à mão esquerda uma mobilidade maior; os dedos estariam mais ajustados às distâncias a serem percorridas.

A construção dos instrumentos era planejada de forma a ser natural para o músico. Uma das maiores provas para essa afirmativa é a disposição e afinação das cordas; no caso do violino: em quintas puras (apesar de as alturas padrão da época não serem passíveis de delimitação concreta). Um violinista barroco não tem a necessidade, se em contato com repertório mais simples, de trocar exaustivamente de posição para a execução de uma peça. Obras mais elaboradas ficam a cargo de compositores que desejam extrair do instrumento sonoridades alcançadas através de uma visão mais virtuosística da música – o que não deve ser encarado como menos natural, embora haja uma dificuldade maior de execução.

O mais importante é notar que, segundo Christopher Simpson, o violinista "deve manter os dedos sobre as cordas enquanto eles deveriam ser levantados" (BOYDEN, 1990, pg. 248); ou seja, na medida do possível os dedos devem permanecer ainda em contato com o espelho do instrumento. Logo, o trabalho da mão seria diminuído e ela poderia movimentar-se em formas pré-estabelecidas e harmonicamente lógicas. Geminiani, em seu tratado de violino, propõe uma digitação básica em que a mão esquerda realiza um acorde de quartas justas sobrepostas utilizando simultaneamente as quatro cordas (GEMINIANI, 1751, p. 1). Sugere então que os dedos se distanciem levemente das cordas; "ao fazê-lo a posição está perfeita" (p. [1]). Eis outro paralelo importante entre o violino e os instrumentos de corda da época, principalmente os que realizavam contínuo (*gamba*, alaúde, *tiorba*, entre outros). Os movimentos estão relacionados com uma progressão inteligente de acordes. Em uma passagem contrapontística, por exemplo, as vozes são mais claramente visualizadas, pois a mão tem a oportunidade de reconhecê-las com um reflexo corporal - fluentemente. O músico possui uma resposta física amadurecida quando em contato com passagens harmônicas. Não apenas o cérebro, mas o corpo trabalha a favor da execução. Por isso não era extraordinária a criação de obras musicais para o violino

que estivessem relacionadas com o baixo figurado, e, além disso, que contivessem e resolvessem o mesmo.

Bach e a escrita polifônica para violino

Fica claro aqui o motivo pelo qual Bach teria lançado mão de encadeamentos tão complexos e que exigissem tal grau de conhecimento harmônico a ponto de requerer uma elasticidade maior da mão esquerda. Podemos concluir, então, que em 1720, ano em que Bach teria composto as Sonatas e *Partitas* solo para violino, a polifonia no instrumento estava na sua mais intensa maturação na Alemanha e florescimento em outros pontos europeus. Havia, no plano técnico, uma base sólida para a manifestação harmônica compositiva. A habilidade de alguns tinha se desenvolvido a tal ponto que permitia a certos compositores a exploração mais aprofundada dessa manifestação. É certo que qualquer esforço sensato para se compor para o instrumento requer um conhecimento exato do que seria fisicamente possível de se reproduzir. Bach o possuía, e o fez da forma mais artesanal e artística. Chegou ao limite do "tocável", com a *Chaconne* da *Partita* em Ré menor (BWV 1003), por exemplo.

Não é possível dizer que Johann Sebastian Bach tenha sido um virtuoso do violino, porém havia tocado o instrumento, enquanto jovem, quando estudando em Lüneburg (1700-1703) e durante o tempo de experiência orquestral que teve como intérprete em Weimar (1703). De qualquer forma conhecia bem a técnica dos instrumentos de cordas e seus recursos. Há, inclusive, uma questão muito controversa, considerada por vários teóricos, que enuncia a criação, ou não, por parte de Bach de um instrumento nominado "viola pomposa" (WASIELEWSKI, 1968, p. 27). Alguns consideram o fato mítico e não atribuem a Johann Sebastian Bach a criação desse instrumento.[1]

É importante lembrar aqui que provavelmente Bach tenha tido uma fama maior, em vida, como virtuoso do órgão do que como compositor propriamente dito. Sua obra não deixa dúvidas de que possuía um domínio elevado da técnica de teclado, quer ao órgão, cravo ou clavicórdio. Esses instrumentos desempenhavam um importante papel harmônico no serviço musical de seu tempo. Polifônicos por excelência eram utilizados para resolução de baixo contínuo, de que depende a música barroca em termos gerais (interdependência seria um termo apropriado). A verticalidade da harmonia, como conseqüência do entrelaçamento horizontal das vozes era, e é, para o músico preparado, objeto de análise. Não só para o compositor, mas também para o executante tais informações vêm a ser de especial relevância.

Isso nos leva a ponderar que Bach não era um "violinista compositor", mas sim um "compositor tecladista". Estava acostumado com a polifonia na sua mais idiomática forma e não se dissociou dela ao escrever as obras solo para violino, violoncelo ou qualquer outro instrumento a princípio melódico. Não havia limite técnico para sua abordagem contrapontística. O pensamento harmônico estava tão arraigado ao seu "eu" compositor que se manifestava na mais pura forma quer em suas invenções a duas vozes quer em passagens aparentemente monódicas, o que será discutido mais à frente, não importando o meio através do qual ele se dava. É exatamente o que acontece na Sonata BWV 1001, mesmo que, como já é conhecido, uma polifonia individual não seja própria do instrumento. Notório aqui que algumas das Sonatas para violino solo têm versões para cravo e órgão, sendo as partes "originais" as do violino (SCHWEITZER, 1979, p. 344). Tal é a riqueza temática e fraseológica de tais composições que permitem uma elaboração diferenciada em instrumentos "mais polifônicos" (a um extremo sonoro no caso do órgão); a exemplo disso, temos a fuga da sonata estudada aqui transcrita para órgão solo, porém na tonalidade de Ré menor. O estilo do violino representaria um estilo universal (p. 344, 345).

Interessante ressaltar que Sebastian Bach dispunha de um ambiente camerístico favorável enquanto trabalhando a serviço do príncipe Leopold em Cöthen (1717-1723). Estava em contato com intérpretes tecnicamente superiores. Apesar de não serem muitos (por volta de oito músicos), esses intérpretes eram bem desenvolvidos musicalmente. O contato mais próximo com Joseph Spiess, então principal violinista da corte de Anhalt-Cöthen, pode ter impelido Bach a compor as sonatas solo. Ambos acompanhavam o príncipe em suas excursões (THERRY, 1963, p. 48). Existe a possibilidade de as sonatas terem sido compostas para Spiess, uma vez que eram, e ainda são, de difícil execução e exigem uma maturidade frente à polifonia que só o estudo diligente pode garantir.

Quando Bach compôs as Sonatas e *Partitas* BWV 1001-1006 o fez para o violino, e não para qualquer outro instrumento. Cabe ao intérprete atual desvendar o "emaranhado" de contraponto e baixo figurado proposto.

---

[1] O fato é de certa forma desmentido por Geringer, que considera a criação da viola pomposa por parte de Bach como espúria, citando as considerações de C. Sachs em *Musical Instruments*, Nova York, 1940, p. 362 e 367. (GERINGER, 1991, p. 299).

O baixo contínuo e a harmonia em Bach

O período mais apropriado para o estudante atual do baixo contínuo durante o Barroco é o que vai de meados de 1690 a 1735, pois é nesse período que o pensar harmônico teria sido melhor estabelecido (CHRISTENSEN, 1992, p. 7). Também é nesse tempo que ganha amplitude de ciência. Essa é uma época que oferece grande desenvolvimento e riqueza de complexidade, principalmente em Bach, se considerarmos o que este tinha de "*old fashioned*". Harmonias extremamente complexas são explicitadas em forma de cifras em muitas de suas obras.

A importância do contínuo na época era decisiva. Nem sempre havia partes necessariamente resolvidas de forma "*obligato*", cabendo ao organista, cravista ou qualquer outro, a leitura e execução sensata das partes cifradas.

Com o tratado de Rameau (RAMEAU, 1986) A harmonia já havia ganhado popularidade e campo suficientes, bem como o emprego de rosáceas (progressões).

> Sua influência foi tão grande que métodos de baixo contínuo passam a ser organizados de outra forma, não mais seguindo os conceitos intervalares de Zarlino, mas levando em conta as inversões, e também ensinados em termos de tríades , acordes de sétima e suas inversões, como recomenda em seu tratado. (FAGERLANDE, 2000, p. 11)

Acordes em suas mais variadas inversões faziam parte até subconsciente do ato de produzir de um compositor Barroco, e suas funções, na mesma escala, exerciam um papel de elevada importância no que se refere a um avanço de idéias no decorrer da obra e uma quebra definitiva de qualquer monotonia. Para o compositor familiarizado com notações de baixo contínuo, os encadeamentos de vozes isoladas facilmente lhe vêm à mente quando sentado ao cravo, por exemplo, ou mesmo longe dele. Isso torna tal conhecimento um meio prático através do qual um indivíduo pode melhor entender questões polifônicas, e, logo, executar tais obras com uma maturidade maior. Considerando essa praticidade Bach "observa sua função de mais completo fundamento da música" (p. 9).

No campo violinístico propriamente dito a literatura nos indica que fazia parte da pedagogia de um professor de violino, por exemplo, a leitura e resolução de notações de baixo contínuo. No tratado de violino de Francesco Geminiani, para acompanhar os exemplos e composições didáticas, é dada uma linha de contraponto em registro mais grave com cifras de baixo figurado (GEMINIANI, 1751, p. [4], 6-9). O professor deveria estar preparado para acompanhar o aluno e ensiná-lo a tomar uma atitude harmonicamente articulada frente às passagens melódicas que, muitas vezes, não passam de simples escalas. Esses estudos didáticos, se dissociados do baixo que os acompanha, não têm um valor musical tão grande quanto apresentam quando em conexão interdependente com o mesmo.

Tal meio musical proporciona ao estudante uma visão completamente diferente das funções harmônicas acima mencionadas. E o conhecimento destas vem a ser fundamental na interpretação das sonatas solo de Bach para violino. Como veremos nos exemplos que se seguem, a dissociação dessa abordagem sistêmica, onde o todo e o unitário são importantes, pode resultar em uma execução muitas vezes faltosa de precisão, quer concernente ao entrelaçamento das vozes de forma horizontal, quer às funções dos acordes no decorrer da peça de forma vertical.

Aplicação prática exemplificada – Sonata BWV 1001 em sol menor

Como o presente objetivo não é apenas em prol de violinistas e músicos vinculados à mais pura música antiga, mas sim daqueles interessados em uma interpretação inteligente do repertório abordado, tomaremos como exemplo também o arco e violino modernos, sendo os recursos que mais temos à mão, por hora, em nosso meio. Não penso que isso seja negativo de todo, mas sim uma oportunidade de inserção no âmbito musical tal como era feito na época. Quanto mais diligentes com relação ao que se oferece em termos de pesquisa, melhor será a performance. Particularmente em meios acadêmicos têm se prezado por execuções musicais com instrumentos e estética de época, o que deve servir de incentivo para todos os intérpretes maduros e dispostos a desenvolver uma releitura mais autêntica. Logicamente isso requer comprometimento com os conceitos da época e estudo individual. É em cima desse *background* que devem ser construídas a análise e interpretação da obra estudada. Nesse trabalho esses conceitos remetem ao estudo do baixo contínuo e noções harmônico-estruturais tais quais eram praticados durante o período barroco e, sobretudo, durante a vida de Johann Sebastian Bach e período em que se deu sua obra.

É claro que o espaço não permite uma análise integral da sonata e aplicação simultânea a noções de baixo figurado, porém as partes mais importantes e onde essa teoria é mais notável foram exemplificadas. Os movimentos se encontram na ordem em que estão organizados na sonata.

Adagio

No primeiro movimento, os quatro compassos iniciais são suficientes para a notificação das funções harmônicas principais:

Figura 1. Compassos 1-4.

Quanto às funções temos: tônica [i], mediante, subdominante [iv] (através do terceiro grau [III]), dominante [V] e, finalmente, tônica. O estudante deve notar que o envolvimento com o papel dos acordes é fundamental. Principalmente em movimentos de abertura de caráter lento e improvisado, o que ocorre com freqüência no período em questão, o compositor procura enfatizar os graus principais da escala utilizada estabelecendo uma linha geral de tensão e repouso logo no início da peça. Isso é uma característica de prelúdios e toccatas.

Ao nos depararmos com acordes de três e quatro sons empregados tão logo a sonata se inicia, chegamos à conclusão de que qualquer notação de baixo contínuo existente já está, em teoria, completamente resolvida. As passagens mais rápidas em fusa não são mais que linhas de liderança para outras alturas e portadoras de notas complementares à harmonia baseada em um baixo cifrado e presente em todo o movimento. Apenas um ou outro acorde não estão mais completos por questões técnicas, o que, além de ser totalmente plausível, dá um ar diferente às passagens a duas ou a uma voz.

Torna-se então responsabilidade do violinista o ajuste da técnica à circulação de sons da peça, levando-se em conta seu modo unitário e fluente, o que explica a adoção de um andamento não muito lento, nem muito afobado. A agógica tem uma atuação decisiva se considerada de maneira sensata. De acordo com costumes da época, uma linearidade constante pode vir a causar monotonia e quebra da unidade. O Barroco francês chega mesmo à idéia de enegalité (desigualdade), em que duas semicolcheias consecutivas não são articuladas da mesma maneira e nem têm a mesma duração. Na articulação das notas deve estar presente o princípio de desenvolvimento do som – principalmente naquelas mais sustentadas e que servem de ligação de idéias melódico-rítmicas. Os sons devem ter uma vida – um começo, um meio e uma finalização; não sendo "suficiente apenas dar a elas sua verdadeira duração, mas a expressão própria a cada uma dessas notas. Ao não considerá-lo, muitas vezes acontece de boas composições serem danificadas por aqueles que intentam executá-las" (GEMINIANI, 1751, p. [8]).

Fuga

O segundo movimento conta com uma fuga a três partes, dispondo de um sujeito relativamente curto, porém, proporcionando um tratamento prolongado (94 compassos). Sua forma é completamente balanceada. Bach alternou exposições e episódios de forma clara, sendo estes últimos dotados de trechos melódicos com características arpejadas, ainda que não menos polifônicos do que o restante da obra. Pelo fato de a textura polivocal estar desmembrada neles, o ouvinte pode ter a sensação de uma escapada rápida de um contraponto mais pesado.

Uma das passagens mais expressivas de toda a fuga, e que merece atenção especial, é a seguinte:

Figura 2. Compassos 59 e 60. Progressão de contínuo descendente.

ela está situada logo depois da entrada do sujeito nas três vozes, levando à conclusão da primeira manifestação episódica que se segue após a terceira exposição da forma. O entrelaçamento das vozes é perfeito. As linhas inseridas sobre os números no exemplo (figura 2) indicam, até onde ela durar, que

normalmente aquela nota seria sustentada ou faria parte dos acordes seguintes. Os retardos na voz do meio são resolvidos por grau conjunto descendente e permitem ao baixo uma movimentação direcionada e então cadencial. Logo, tais acordes consecutivos apresentam uma função de encaminhamento harmônico e deveriam ser executados como tal. Talvez aqui coubesse a analogia com a sonoridade contínua e indiferente do órgão; embora o violino não permita a manutenção três vozes em atividade ininterrupta, nenhuma acentuação deve ser feita, e ao mesmo tempo deve-se enfatizar o caminho melódico da voz intermediária em contraposição com a linha diatônica do baixo.

Alguns intérpretes tendem a esmagar os acodes abruptamente, o que subtrai a importância que cada linha exerce dentro do contraponto estruturado enquanto progressão. Portanto os mesmo devem ser "rolados" (citando um termo não acadêmico utilizado por alguns pedagogos) de forma suave procurando-se não interromper o som contínuo subitamente. Um movimento mais controlado do braço direito deve ser estudado ao controlar o arco nesse tipo de passagem; um simples ataque das três notas, mesmo que as mesmas se façam ouvir vigorosamente, não é suficiente se não destaca as intenções contrapontísticas.

Remontando às passagens semelhantes encontradas nas três configurações episódicas precedentes, a Coda, cauda do movimento, faz jus ao significado de seu nome apresentando um prolongamento com material melódico em forma de arpejos projetados harmonicamente:

Figura 3. Compassos 87 – 94 (CODA).

Os compassos 101 e 102 nos oferecem uma polifonia aparente onde duas vozes descendem juntas cromaticamente, liderando até a função dominante que, por sua vez é alongada através de um rápido movimento de fusas (compasso 93), repousando então no acorde de tônica (94).

Siciliano

Uma das características mais notáveis do terceiro movimento, além do caráter dançante e da tonalidade maior (relativo da tonalidade principal de toda a sonata), é a disposição de um diálogo entre dois entes distintos: um baixo distinto e importante melodicamente, e, como contraparte, uma junção do que parece ser duas vozes que caminham juntas. Ainda que a interdependência entre esses dois personagens seja clara, ambos apresentam uma função completa em si e equivalentes em importância. Porém, esse é o movimento, em conseqüência dessa atmosfera dupla, que define uma linha de baixo mais auto-suficiente e condutora – o que leva o intérprete e ouvinte a distingui-la como elemento principal e, no nosso estudo, principalmente, a considerá-la como geradora de um contínuo bem elaborado e requerente de uma boa solução (que já é dada, pelo próprio Bach). Como a voz mais grave entra expondo o motivo principal, logo nos primeiros compassos os papéis musicais são distribuídos:

Figura 4. Compassos 1 e 2.

Com a entrada das vozes superiores temos estabelecido o segundo motivo mais importante: a idéia de dissonância e resolução atrelada ao baixo, que acontece na fórmula: primeira inversão seguida de estado fundamental, à maneira de uma espécie de retardo. Sebastian Bach fez uso aqui de ligaduras para tal efeito, mas repete as notas - antes atacadas no tempo fraco, agora no tempo forte (compasso 1, a partir da última colcheia do segundo tempo). Esse motivo será desenvolvido logo em seguida, levando à dominante, e grandemente ampliado mais tarde.

O próximo exemplo, na primeira porção cifrada com um contínuo, é mais uma sugestão de resolução do que um estudo, onde o que mais nos interessa é a condução genial das vozes. A importância melódica, antes no baixo (compasso 11 e primeira metade do 12), passa gradualmente (segunda metade do 12) para uma das vozes superiores:

Figura 5. Compassos 11-15.

onde permanece durante o compasso seguinte. Esse material melódico, um desenvolvimento do motivo inicial, faz passagem de maneira sutil e orgânica. Nada é repentino ou brusco, tudo se move naturalmente. Merece um destaque especial a progressão intensamente emotiva do compasso 15 que desemboca, logo após, na dominante:

Figura 6. Compassos 14 e início do 15 detalhados. Progressão de contínuo realizada a quatro vozes.

O fato de a passagem estar desmembrada melodicamente faz com que pareça mais leve do que se realizada como partes obrigatórias, porém isso não faz dela menos resoluta e emocionalmente significante. Se não são os affetti que lideram essa música absoluta, a priori, o que é então?

Esse movimento isolado é tão polifônico que pode ser tocado ao cravo, mudando-se os registros e adaptando-se as vozes a oitavas diferentes, sem que pareça vazia; pelo contrário, inclusive. A grande indagação é: por que teria Bach escolhido o violino como suporte sonoro para uma composição de tal profundidade harmônica? Não seria ela melhor sucedida ao ser reproduzida no órgão ou no cravo, onde as vozes poderiam ser amplamente trabalhadas de maneira simultânea e constante, sem o perigo de quebrar a polifonia real por causa da técnica e capacidade de execução?

Presto

Talvez o movimento que mais se encaixe de forma prática em toda a teoria de condução de vozes e deslocamento de baixo contínuo seja este último. Poderia parecer paradoxal pois praticamente em sua totalidade é composto de passagens melódicas e jogos de polifonia aparente. Apenas quatro acordes literais são escritos: os dois primeiros na seção inicial "A", dominante e tônica (V - i) na tonalidade de Ré menor; e os dois últimos na parte "B", recorrente, também dominante e tônica (V - i), mas na tonalidade original de Sol menor. Como a forma é binária e recorrente (ABa') as duas partes principais (A e B) apresentam *ritornello* para repetição, o que torna possível que esses acordes "*obligato*" sejam ouvidos o dobro de vezes.

Como no último exemplo do Siciliano as alturas foram transportadas para registros mais graves para serem facilmente executadas pelo estudante em um cravo ou órgão (mesmo ao piano). Com exceção do penúltimo compasso do primeiro exemplo (figura 7), o baixo é dado, juntamente com sua respectiva cifragem, na clave de Fá, enquanto a resolução proposta está na clave de Sol, seguindo o mais fielmente possível a condução de linhas melódicas tal qual é apresentada no original. Aqui o baixo contínuo não está notavelmente solucionado como no Adagio e Siciliano, cabe ao intérprete a conhecimento de onde estão as progressões e como as vozes são conduzidas. Bach nos deixou nesse movimento um estudo de baixo figurado improvisado de alta qualidade, onde a resolução é inteligente e criativa não importa a passagem, estando entre as mais notáveis as que se seguem como exemplo. Lidamos com progressões e inversões de acordes, cujas funções vêm a ser fundamentais no desenvolvimento das vozes. Como no caso abaixo alguns caminhos são tratados a quatro vozes quase constantemente, atingindo proporções harmônicas muito grandes:

Figura 7. Progressão de contínuo realizada a quatro vozes. Alternância entre acordes no estado fundamental (5) e em primeira inversão (6).

Nesse trecho específico a performance dentro de lugares dispondo de uma acústica avantajada significa muito para a obra. Diversas interpretações desse tipo de obra solo são feitas em catedrais e em igrejas, cuja reverberação garante ao registro do instrumento e às passagens melódicas uma consistência um pouco maior. A acústica muito seca pode acarretar dificuldades maiores na condução e na intenção de demonstrar uma polifonia constante por parte do violinista. Isso não significa que tratemos de uma harmonia "virtual", mas sim com um instrumento harmonicamente limitado. Qualquer auxílio externo sensato, como a escolha do local para performance, por exemplo, vem a ser de grande valor musical. Não creio que o uso de aparatos eletroacústicos venha a ser requerido, pois elimina a idéia do instrumento tal como era executado na época. É claro, entretanto, que onde for necessário, a amplificação deve ser empregada.

Outro local digno de nota é o que vai do compasso 36 ao primeiro tempo do 43:

Figura 8. Progressão de contínuo a três vozes com movimento contrário.

O contraponto vivo e articulado, enfatizado pelo movimento contrário, dá à progressão a três vozes um estilo mais leve e movido, não se facilitando contudo a cifragem de contínuo, que permanece intrincada e harmonicamente complexa.

O exemplo seguinte conta com o auge expressivo do movimento. A harmonia a quatro vozes e as dissonâncias aparentemente duplas (e sua resolução) conferem ao trecho um caráter pesante e sério, porém altamente emotivo e retórico. A unidade harmônica de dois compassos aparece apenas três vezes, mas é suficiente para marcar a passagem com o ar maduro e altamente elaborado que apresenta:

Figura 9. Progressão de contínuo com alternância de três e quatro vozes. Complexidade de cifragem e encadeamento.

O mais impressionante é que esse trecho é altamente significativo por conter movimentação melódica, e se tratado verticalmente causaria fadiga ao ouvido e saturação do emprego de dissonâncias; outro fator que não torna a passagem tão idiomática harmonicamente é que, na resolução proposta acima o tratamento a três e a duas vozes oscilam, o que para a polifonia é algo no mínimo digno de nota. Isso faz da elaboração melódica mais justificável e bem situada.

A progressão notável mais extensa é aquela que encaminha para a conclusão da parte B, aparecendo seis vezes. Embora seja permeada de um baixo descendente melodicamente, ascende de maneira diatônica até atingir a tonalidade principal:

Figura 10. Progressão de contínuo solucionada a três vozes. Inventividade ao atingir e resolver a dissonância.

São claras a complexidade do baixo figurado, que se move rapidamente, e a criatividade no tratamento da dissonância. Essa passagem a três partes especificamente conta com a tão conhecida polifonia aparente. A ênfase nas notas que contém o baixo contínuo deve ser dada durante a mesma, enquanto as outras vozes devem também exercer seu papel de complementação e solução interdependente com ele.

Conclusão

Creio que o mais importante nesse tipo de análise interpretativa por parte do estudante seja o envolvimento com os detalhes interpretativos abordados (impossíveis de serem observados não fosse o comprometimento com questões estruturalmente fundamentais). Não se pode falar de obras para violino solo de Bach sem se considerar a polifonia e como ela se deu através da técnica e prática do instrumento no contexto da época, logicamente. Mais uma vez, não é pretensão aqui proporcionar uma análise da sonata BWV 1001, mas estimular a busca de uma interpretação intelectual e leal ao que se tem dito em termos de pesquisa na área de música antiga em centros acadêmicos internacionais.

Referências Bibliográficas

BACH, Johann Sebastian. *Johann Sebastian Bach - Works for Violin*. Courier Dover Publications INC (from the Bachgesellschaft Edition), 1978.

BOYDEN, David D. *The History of Violin Playing from its Origins to 1761 - and its Relationship to the Violin and Violin Music*. New York: Oxford University Press, 1990.

CHRISTENSEN, Jesper Bøje. *Die Grundlagen des Gerneralbaßspiels im 18. Jarhundert*. Kassel: Bärenreiter, 1992.

CORELLI, Arcangelo. *Sonate a Violino e Violone o Cembalo - Opera Qvinta*. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte (Facsimile - 1700), 1979.

FAGERLANDE, Marcelo. "Comentários sobre o capítulo "Thorough Bass Methods" do livro *Compositional Theory in the Eighteenth Century* de Joel Lester". *Cadernos de Colóquio*. Rio de Janeiro: Publicação do Programa de Pós-Graduação em Música do Centro de Letras e Artes da Uni-Rio, 2000.

GEMINIANI, Francesco. *The Art of Playing on the Violin*. Prefaciado e Editado por David D. Boyden. Londres: Oxford University Press. (Facsimile), 1751.

GERINGER, Karl. *Johann Sebastian Bach*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar (Terceira edição), 1991.

GROVE, Sir George. *Grove's Dictionary of Music and Musicians*. New York: St. Martin's Press Inc., 1954.

LESTER, Joel. *Bach's Works for Solo Violin: Style, Structure, Performance*. New York: Oxford University Press, 1999.

RAMEAU, Jean-Philippe. *Traité de L'Harmonie*. Paris: Maridens Klincksieck (Facsimile), 1986.

SCHWEITZER, Albert. *Johann Sebastian Bach*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1960.

TERRY, Charles Sanford. *The Music of Bach – An Introduction*. New York: Dover Publications INC, 1963.

WASIELEWSKI, Wilhelm Joseph von. *The Violoncello and its History*. New York: Da Capo Press(Music Reprint Series), 1968.

Bacharelando em Violino no Curso Superior de Instrumento da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), na cadeira do violinista Dr. Paulo Torres. Participou de grupos acadêmicos como a Orquestra Filarmônica da UFPR. Participa de festivais em Curitiba (PR), Santa Catarina (FEMUSC) e Juiz de Fora (MG); tendo sido selecionado para integrar formações orquestrais que envolvem intérpretes internacionais. Participou de *masterclasses* com professores como Chaim Taub (ISR), Charles Stegmann (EUA), Jorge Risi (URU), Elisa Fukuda (BRA), David Taylor (EUA), Clara Takarabe (EUA) e Domenico Nordio (ITA). Estudou harmonia com Jaime Zenamon (ALE/BRA). Iniciou seus estudos em violino barroco sob a instrução de Luís Otávio Santos (BEL/BRA) e música de câmara com Homero de Magalhães (FRA). Atualmente faz parte da Orquestra de Câmara da PUC-PR, da Orquestra do Superior da EMBAP e é convidado da Orquestra Sinfônica do Paraná. Atua em recitais como solista e camerista.

A *Juventude Hitlerista* (*Hitlerjugend*) e as *Juventudes Musicais* (*Jeunesses Musicales*): estudo comparativo destas associações durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945)

Fernando Menon (UFPR/CAPES); Álvaro Carlini (UFPR)

Resumo: Este artigo propõe-se a analisar e investigar as relações organizacionais entre a Juventude Hitlerista (Hitlerjugend - 1926) e as Jeunesses Musicales (Juventudes Musicais - 1940), duas associações direcionadas para os jovens durante a Segunda Grande Guerra (1939-1945). Ambas as associações foram criadas nos moldes do Movimento Escoteiro [1] e enfatizavam o slogan "uma sociedade dos jovens para os jovens", porém, contaram com a participação e influência de adultos na condução de suas atividades educativas.

Palavras-chave: movimentos juvenis; Jeunesses Musicales; juventude hitlerista; educação musical.

Abstract: This article proposes to analyze and investigate the organizational relations between Hitler Youth (Hitlerjugend - 1926) and the Jeunesses Musicales (Junior Music - 1940), two associations directed to youth during the Second Great War (1939-1945). Both associations were created in the molds of the Scout Movement and emphasized the slogan "a society of the young ones for the young", however, they counted on the participation and Influence of adults for guidance in its educational activities.

Keywords: youthful movements; Jeunesses Musicales; Hitler youth; musical education

Jeunesses Musicales

Este trabalho é um recorte temático da pesquisa que está sendo desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR, na linha de pesquisa Fundamentos Teóricos/Musicologia, com o título: *Jeunesses Musicales* e suas representações civis no Brasil: A *Juventude Musical Brasileira 8ª Região PR/SC* (1953-1963), sob a orientação do professor Dr. Álvaro Carlini e com o apoio da CAPES. O estudo comparativo entre estas associações de jovens, a *Juventude Hitlerista* e as *Jeunesses Musicales* fez-se necessário para que houvesse melhor compreensão dos motivos e finalidades que levaram as *Jeunesses Musicales* a iniciar suas atividades, em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945). Posteriormente a Guerra, ela manteve estreitas relações com a *UNESCO*, trabalhando em conjunto com esta entidade para a reestruturação da educação nos países Europeus devastados pelo conflito acima citado. Visando a unificação de todos os povos através da música, ocorreu, a partir de 1945, a descentralização dos trabalhos das *JM* e atualmente ela possui sedes em todos os continentes. O presente artigo apresentará um breve histórico das entidades e concluirá com a análise das semelhanças e diferenças de ideário entre os dois movimentos juvenis em questão.

As *Jeunesses Musicales* foram fundadas na Bélgica, pelo musicólogo Marcel Cuvelier (c.1890-1959) em 1940 e, iniciaram suas atividades em 1941 durante a ocupação alemã naquele país [2]. O objetivo da entidade era "(...) afastar a atenção dos jovens belgas do regime Nazista, oferecendo a eles atividades de alto nível intelectual e cultural (...)" [3]. Inicialmente os concertos eram divulgados informalmente e discretamente nas escolas belgas, sendo que, para não chamar a atenção dos militares alemães, estabelecidos belicamente naquele país, a entidade se afirmava livre de preocupações e posicionamento político.[4]

Em 1945, através do trabalho conjunto de Marcel Cuvelier e René Nicoly foi criada a *Federação Internacional das Jeunesses Musicales* (*FIJM)*[5]. Através do estabelecimento formal da *FIJM*, iniciou-se o processo de representação da entidade em todos os continentes. Esta expansão da *FIJM* ocorreu devido ao apoio e reconhecimento da *UNESCO*, entidade internacional que também surgiu naquele mesmo ano, com a finalidade de amenizar os estragos sociais causados pela Segunda Guerra Mundial.

---

[1] O escotismo foi idealizado e fundado pelo inglês Robert Stephenson Smith Baden Powel (1857-1941). Eram alguns dos preceitos do escotismo: trabalho voluntário, trabalho em equipe, espírito internacional de unir os jovens do mundo pela igualdade dos ideais e sentimento de amizade, assim como treinamento paramilitar e paramédico dos jovens para a necessidade de emergências civis e militares. IN: http//www.escotismo.com.br - acessado em 28/08/2007.

[2] As tropas alemãs invadiram e conquistaram os territórios da Bélgica, Dinamarca, Noruega, Luxemburgo, Holanda e França em 1940. (BARTOLETTI, 2006, p 150)

[3] Courier Publication of the UNESCO V. III n 5 de 1 de Junho de 1950 - Disponível IN: http:// unesdoc.unesco.org - acessado em 29 janeiro de 2007.

[4] idem ibidem

[5] *Jeunesses Musicales International*, IN: http://www.jmi.net. Data de acesso: 29 de outubro de 2006.

O musicólogo belga Marcel Cuvelier, anterior a fundação das *Jeunesses Musicales*, já demonstrava interesse na educação musical da população de seu país, pois, participou da estruturação da *Sociedade Filarmônica de Bruxelas* (*The Brussels Philharmonic Society*) em 1927, com a qual reiniciou a série de *Concertos Populares*. Para ilustrar minimamente o ambiente musical da Bélgica durante a segunda metade do século XIX, far-se-á uso de excertos de artigo escrito por Cuvelier em 1952 para a revista Tempo:

> "(...) Durante a segunda metade do século XIX o gosto musical da população belga era baixo. A música de salão era a mais executada, embora sendo superficial era encontrada onde houvesse um piano, enquanto que a música orquestral, dominada pela combinação de ópera e peças solísticas, era percebida como uma mesma categoria. Pouco a pouco, e imperceptivelmente, o gosto musical começou a melhorar. Inicialmente vieram as peças dos mestres da música, começando com a primeira Escola de Viena: Haydn, Mozart e Beethoven; Bach tornou-se popular um pouco mais tarde. Neste mesmo tempo, os diletantes voltaram sua atenção cada vez mais para esta nova música.
>
> As sociedades de concerto em funcionamento em Bruxelas nessa época se mantinham em más condições para satisfazer o desejo pela música. Então, em 1865, iniciou-se uma série de Concertos Populares Clássicos. A história desses concertos é intensa e interessante. Com a [primeira] guerra veio o fim para toda atividade artística e cultural na Bélgica; porém, em 1914, o governo belga iniciou o plano de construir o Palácio de Belas-Artes (...) Iniciado em 1922, a obra mestra do Barão Horta, não foi completada antes de 1929. O projeto do Palácio inclui uma grande variedade de salas de diferentes aspectos, apropriadas para concertos, exposições, jogos, filmes, leituras, dança e desfiles de moda (...)"[6].

Através desta citação pode-se observar que, em 1929, com o início das atividades artísticas no *Palácio de Belas Artes*, a Bélgica iniciava a sua reestruturação cultural após o fim da Primeira Grande Guerra (1914-1918). Onze anos mais tarde, em 1940, durante a Segunda Guerra Mundial (1939-1945), o território belga foi invadido pelas tropas alemãs e os ideais nazistas de raça pura e anti-semitismo tiveram ampla difusão, através da denominada *Propaganda-Abteilung* [7]. A preocupação de Cuvelier com a afirmação da identidade cultural belga foi um dos motivos para que ele viesse a organizar as *Jeunesses Musicales*. Entretanto, havia também a necessidade de proporcionar aos jovens um ambiente de interação sem preconceitos de raça e religião. Para alcançar esse objetivo, a entidade estabeleceu como estratégia o trabalho dos jovens na organização dos eventos, sob a supervisão de grupo de pessoas mais velhas (acima dos 30 anos). Este *modus faciendi* adotado pela *Jeunesses Musicales*, referente a *uma sociedade de jovens feita para os jovens*, já havia sido utilizado por outras entidades no início do século XX como o *Wandervogel*, o *Escotismo* e a *Juventude Hitlerista*.

Sociedades civis: um modelo alemão.

Os alemães são reconhecidos pela sua alta capacidade de organização e disciplina, características que foram adquiridas ainda no século XIX. Um dos aspectos da vida social dos alemães, que veio a colaborar para a determinação das características citadas, foi o espírito gregário a que eles se submetiam. A partir da segunda metade do século XIX havia agremiações para quase todos os tipos de trabalhadores, entre elas figuravam as de agricultores, artesãos, industriais e de empregados do comércio [8]. Entre estas associações, havia, também, aquelas que eram direcionadas exclusivamente aos jovens, e que possuíam diversas e distintas finalidades, como por exemplo: as religiosas, as de naturismo ou as relacionadas ao misticismo. Entretanto, merecerá destaque para o assunto específico deste subitem o movimento *Wandervogel* (*Pássaros Errantes*), fundada em Berlim por volta de 1897 e ainda atuante. O *Movimento Wandervogel* da juventude alemã influenciou desde o *Movimento Escoteiro* às *Juventudes Hitleristas*, como demonstra a citação de Tyldesley em relação ao *Escotismo*:

> "(...) O Movimento Independente da Juventude Alemã foi inaugurado com a formação do *Movimento Wandervogel* no início do século XX. Um movimento distinto (centrado em caminhadas, canto e com característica organizacional denominada Bund [liga, aliança]), no seu início o movimento atraiu a atenção dos britânicos. Na biografia de Baden Powell, (*Tim*

---

[6] Towards the middle of the last century, the level of musical taste in Belgium was not very high. Salon music held sway, and showy but shallow music was found open on every piano, while orchestral music, dominated by operatic arrangements and solo pieces, fell into the same category. Slowly and imperceptibly, however, taste began to improve. Classical masters came to the fore, begnning with the viennese school of Haydn, Mozart and Beethoven; Bach did not become popular until much later. At the same time, the dilettanti turned their attentions more and more towards new music. (CUVELIER, 1952, p 11)

[7] Organização Nazista para o controle de todas as atividades artísticas, dirigida por um partidário fiel. Seu duplo papel era de, primeiramente, eliminar das salas de concerto, bibliotecas e salas de aula, toda a música de compositores ingleses, russos, norteamericanos e judeus, e posteriormente, impulsionar artistas e a música alemã. The Nazi contol organization for all artistic actities, and its henchman the Sonderführer. His double role was firstly to eliminate from the concert hall, library and class-room all music by English, American, Russian and Jewish composers, and secondly to 'boost' German music and artists. (HOOK, 1945. p 142).

[8] *Cf.* (RICHARD, 1988, p 119)

> *Jeal, Baden Powell, London 1991. p 453*) menciona-se a visita recíproca entre os dois grupos no ano de 1909. Diferentemente do *Movimento Escoteiro*, o *Wandervogel* foi primeiramente um movimento iniciado e controlado por pessoas jovens. Os fundadores e líderes do movimento não eram adultos como Baden-powell. Esta diferença crucial pode ser considerada como uma das razões pela qual observadores britânicos, colocaram os olhos no movimento na tentativa de imitar seus aspectos nas organizações que eles fundaram. (...)"[9]

Embora, entre o *Movimento Wandervogel* e a *Juventude Hitlerista* existam mais diferenças do que semelhanças, houve por parte do *Nacional Socialismo* o interesse em se adequar às expectativas juvenis da época. Havia entre os jovens, além de ideais que não interessavam aos nazistas como a negação do imperialismo e do militarismo, atividades que poderiam ser mantidas sob a liderança de um militar, como por exemplo: o gosto por acampamentos, caminhadas, a prática do canto e o resgate de aspectos fundamentais da cultura germânica. Foi através da manutenção destas atividades, já exercidas pela juventude alemã antes da *JH* se estabelecer como movimento juvenil, e pela promessa de reconstrução de uma Alemanha soberana, que Hitler conseguiu a confiança dos jovens que prestaram juramento voluntário e incondicional ao nacional socialismo.

O princípio fundamental do *Movimento Wandervogel* era a exclusiva participação de jovens em suas atividades, e foi deste princípio que o *Escotismo*, a *Juventude Hitlerista* e posteriormente as *Jeunesses Musicales* fizeram uso, porém sem aplicá-lo na *praxis*. As três entidades mencionadas tinham líderes e comitês superiores formados por adultos, os quais julgavam as melhores formas de educação, conduta social e propósitos para seus filiados, de maneira impositiva.

Juventude Hitlerista (*Hitlerjugend*)

Nos anos que antecederam e que sucederam a Primeira Grande Guerra (1914-1918), a Alemanha estava afundada em uma crise na qual até mesmo os mais ricos tiveram que se submeter ao racionamento de itens de primeira necessidade como carne, leite, banha, manteiga e carvão ou lenha. Durante a Guerra, as escolas e universidades estavam com as suas atividades praticamente paradas. Os alunos que ainda não tinham idade para lutar nas frentes de batalha, recebiam exercícios de treinamento militar até completarem 16 anos e partirem para o *front* [10]. No pós-guerra os alemães, em virtude do Tratado de Versalhes, que determinou duras penas a Alemanha [11], desenvolveram O seu senso de nacionalismo e soberania afetados pelas imposições do Tratado. Foi neste ambiente inóspito que a *Juventude Hitlerista* (*JH*) iniciou suas atividades em 1922. Entretanto, em 1923, após a tentativa fracassada de Golpe de Estado feita pelo *Partido Nacional-Socialista*, sob o comando de Adolf Hitler (1889-1945), a *JH* foi banida até 1926, quando, então, retomou suas atividades e as manteve até o fim da Segunda Guerra (1939-1945).

A *JH* foi criada com o intuito de educar os jovens nos preceitos nazistas de superioridade racial e anti-semitismo e, principalmente, para treinar os novos soldados do *Terceiro Reich*, pois a associação realizava com muito mais freqüência treinamentos e ensinamentos teóricos de atividades de guerra do que ensinamentos de boa convivência social e atividades extra-escolares. Fundada nos moldes do *Movimento Escoteiro*, com a utilização de uniformes, insígnias, hinos e atividades de acampamentos e de sobrevivência na selva [12], "(...) A *JH* oferecia aos seus integrantes agitação, aventura e novos heróis para venerar. Deu a esses jovens esperança, poder e a oportunidade de fazer suas vozes serem ouvidas (...)". Em 1939, a *JH* alcançou o número de 7.287.470 associados, porém, chegou a esta cifra não somente pelo desejo voluntário dos jovens, mas por uma determinação de Adolf Hitler que determinava à inscrição obrigatória de todos os jovens que ainda não a tivessem realizado [13].

---

[9] The independent German youth Movement was inaugurated with the formation of the Wandervogel movement at the start of the twentieth century. A distinctive movement (centered in hiking, singing, and with a characteristic organizational form called the Bund), it attracted some attention in Britain from a relatively early stage. Lord Baden-Powell's biographer has shown that there were reciprocal visits between groups of Wandervogel and Boy Scouts in 1909. This, however, only emphasizes the singularity of the German Youth Movement, in its Wandervogel and later Freideutshe and Bündische phases. Unlike the Scouts, it was primarily a movement initiated and controlled by young people. the founders and leaders of the movement were not adults like Baden-Powell. this crucial difference might have been one of the reasons why a number of British observers kept an eye on the movement and, arguably, tried to imitate aspects of it in organizations that they founded. (TYLDESLEY, 2006, p 21)

[10] *Cf.* RICHARD, Lionel. 1988, p 15.

[11] Entre as determinações do Tratado, constava a devolução dos territórios de Alsácia e Lorena à França; o pagamento aos vencedores, a título de indenização, a quantia de 33 bilhões de dólares; a redução de seu poderio bélico, ficando, a Alemanha, proibida de possuir força aérea, de fabricar armas e de ter um exército superior a 100 mil homens; ceder as minas de carvão do Sarre à França por um prazo de 15 anos; ceder suas colônias, submarinos e navios mercantes à Inglaterra, França e Bélgica. IN: Brasil Escola http://www.brasilescola.com/historiag/tratado-versalhes.htm - acesso em 26/09/2007.

[12] *Cf.*.TheFreeDictionary.IN: ttp://encyclopedia.thefreedictionary.com/Hitler%20Youth - acessado em 25/09/2007.

[13] BARTOLETTI, 2006, p 13.

O forte apelo de Adolf Hitler para a construção de uma Alemanha livre, através do não cumprimento do Tratado de Versalhes e da concepção de superioridade racial, física e intelectual dos arianos, suscitou nos jovens alemães qualidades consideradas elevadas, figurando entre elas: a coragem para a batalha em busca de um ideal nacional e a extrema fidelidade ao *Partido Nacional Socialista*. Devido a crise econômica e social que a Alemanha estava enfrentando e a dispersão dos jovens em diversos tipos de organizações, houve a necessidade de um líder que desse aos jovens um único ideal para viver e lutar, mesmo tendo esse ideal o objetivo final de intolerância racial e de xenofobia, para conseguir congregá-los em uma única associação e com um único propósito: a construção do novo *Reich*.

Apesar do número significativo de inscritos voluntariamente na *JH* que concordavam com os objetivos do *Partido Nacional Socialista*, o grande número de adeptos da entidade deve-se ao fato de Hitler tornar a participação dos jovens obrigatória em 1939, como já mencionado, e também pela proibição da existência de outras sociedades juvenis, como demonstra a seguinte citação de Bartoletti:

> "(...) Como líder supremo Hitler queria obter a *Gleischschaltung*, ou "submissão" de todas as áreas da sociedade alemã. Começou por eliminar os outros grupos de jovens, dizendo: - É importante levar toda a nova geração para a guarda do Nacional Socialismo para que jamais seja espiritualmente atraída por um partido da velha geração. - Para isso Hitler procurou Baldur von Schirach, de 26 anos e líder da *Juventude Hitlerista*. A função de Schirach passou a ser educar os integrantes da JH no espírito do Nacional Socialismo.
>
> Comandados por Schirach, a 3 de abril de 1933, cinqüenta rapazes da *JH* explodiram a sede da *Associação de Juventude Alemã* em Berlim. Depois, saquearam os escritórios e confiscaram os arquivos de seis milhões de jovens que eram de grupos rivais. Os arquivos tinham informações pessoais, o que pôs em perigo a vida desses jovens.
>
> Graças ao atentado, extinguiram-se mais de 400 outros grupos de jovens, na maioria de orientação política ou religiosa. Muitos integrantes passaram para a *Juventude Hitlerista*: alguns, por vontade própria; outros, porque era perigoso não entrar. Os grupos de jovens comunistas e judeus se desfizeram rapidamente. Mas outros continuaram a atuar na clandestinidade e a fazer reuniões secretas. (...)" [14]

Para ingressar na *JH* os jovens tinham que prestar exames de admissão, nos quais eles deveriam: A) provar seus conhecimentos dos objetivos do Partido Nacional Socialista; B) comprovar ser arianos puros; C) dissertar sobre religião e D) realizar exames médicos para a verificação da existência de qualquer doença hereditária. Os que eram deficientes visuais ou auditivos e comprovassem que a doença não era hereditária podiam participar de um setor denominado *JH Doente* ou com *Deficiências*, desde que comprovada a origem racial, já os deficientes mentais não podiam participar em nenhuma atividade da *JH*, independente do grau de fidelidade dos pais ao partido. Muitos jovens ficavam frustrados por não serem aceitos na *JH* "(...) Foi deprimente ser marginalizado, ser impedido de participar, quando meus melhores amigos tinham se tornado líderes da Juventude Hitlerista - disse Hermann Rosenau, cujo pai era judeu, mas a mãe nao era (...)" [15].

Visando À obtenção de novos associados e simpatizantes, a propaganda utilizada pela *JH*, não foi restrita ao território alemão. Na Europa, houve a exibição de filmes do *Partido Nazista Alemão* [16], e a divulgação de seus ideais através de cartazes na língua mãe de países como Itália, França e Polônia.. Esse setor de publicidade foi nomeado *Propaganda Abteilung* e, além da Europa, também chegaram ao Brasil os materiais de divulgação das atividades nazistas, confeccionados pelo *Reich*. No Brasil, esse material foi amplamente distribuído principalmente nos Estados de São Paulo, Paraná, Santa Catarina e Rio Grande do Sul. Para ilustrar a repercussão da propaganda e da distribuição de material de propaganda nazista no Paraná, far-se-á uso de citação de artigo do jornalista Mário Martins:

> "(...) A infiltração nazista no Paraná deve-se muito particularmente à propaganda levada a efeito nos diversos setores da colônia alemã. Uma das modalidades é a de presentear os que se casam com um exemplar do *Mein Kampf* (Minha Luta) de Hitler, mesmo para os que se casam perante as autoridades brasileiras. Só não tem direito a esse brinde os judeus. O casal Arthur Woldach, de Irati, recebeu, por exemplo, um volume da dita obra, com a [seguinte] dedicatória de um chefe nazista: *Com meu melhor voto para o seu grande dia de hoje, em que se juntam para a vida, tenho o prazer de lhes remeter como presente o livro do Fuehrer. A leitura dessa obra a vós e vossos descendentes [será útil] para [a obtenção de] uma compreensão sadia da Alemanha e para defender sua honra e da Alemanha.* Outra modalidade é a da distribuição de material (livros, folhetos, revistas, gravuras e etc.) em alemão, português, francês, inglês e espanhol. Esse material procedia de Hamburgo via embaixada alemã no Rio, para ficar isento de taxas alfandegárias. (...)" [17]

---

[14] BARTOLETTI, S.C. 2006. Op. Cit., p 35-36.
[15] *Cf.* BARTOLETTI, 2006, p 29
[16] Um exemplo destes filmes é o *Triunfo da Vontade* da diretora Leni Riefenstahl (1902-2003), produzido em 1934, com o financiamento do *Partido Nacional Socialista*.
[17] MARTINS, p 114. Sem data de publicação.

Além da ampla aceitação dos valores nazistas, existiu em Curitiba uma filial da *Hitlerjugend*, porém, para não afastar os que ainda não eram simpatizantes do movimento, a associação foi nomeada de *Juventude Teuto-Brasileira,* cuja sede era a *Gustloff-Haus*, situada na Avenida Anita Garibaldi. À semelhança do movimento original da Alemanha, em Curitiba os jovens também eram atraídos para a *JH* ou *Juventude Teuto-Brasileira* através das atividades a que ela se propunha a realizar como caminhadas, acampamentos, canções, fardas e passeatas. Através do financiamento do governo alemão, alguns dos associados da *Teuto-Brasileira* foram enviados à Alemanha para realizar treinamentos políticos e sociais nos preceitos nazistas e, também, para lutarem nas frentes de batalha [18].

Apesar da juventude curitibana de origem alemã, na década de 1930, ter tido influência e acesso à doutrina nazista, também havia os que discordavam de tais preceitos. Pelo motivo desta pesquisa não visar ao estudo detalhado deste assunto, não se chegou a dados que viessem a demonstrar quantitativamente quantos eram os adeptos da *Juventude Hitlerista* na capital paranaense, nem qual foi a abrangência de sua aceitação entre os jovens de origem alemã residentes em Curitiba. Por outro lado, não será trabalhada a hipótese da *JMB 8ª Região* ter surgido para combater resquícios da filosofia nazista em Curitiba, pois já havia um distanciamento histórico de 8 anos com o fim da Segunda Guerra. Um fato que colabora para o enfraquecimento do Movimento Hitlerista no Brasil, é que durante período do Estado Novo (1937-45), o governo brasileiro estava privilegiando movimentos nacionalistas e proibindo os de outros países, como era o caso da *JH*.

Visando a manutenção da cultura Belga e o distanciamento da juventude da guerra e das imposições culturais germânicas, as *Jeunesses Musicales* começaram suas atividades na Bélgica, em 1940, tendo como propaganda o *slogan* de ser uma sociedade apolítica e *feita dos jovens para os jovens*. No entanto, o líder e fundador das *Jeunesses Musicales*, Marcel Cuvelier, era adulto e com boa formação política, havendo participado da criação de outras entidades culturais na Bélgica como o Palácio de belas Artes e a Sociedade Filarmônica de Bruxelas. Este *slogan*, como já foi mencionado, foi divulgado pelas *Jeunesses Musicales*, pelo *Escotismo* e pela *Juventude Hitlerista*, porém nenhum deles se adequou a este fundamento de ausência de imposições adultas nas atividades das entidades. Entretanto uma maneira de amenizar esta influência adulta nos movimentos era o de delegar aos jovens a organização das atividades por elas exercidas e, também, pela formação de pequenos grupos de associados sob a liderança de um jovem, que era subordinado aos adultos. As *Jeunesses Musicales*, apesar de possuir algumas semelhanças com a *Juventude Hitlerista*, como esta anteriormente citada, foi nas diferenças de propostas que ela buscou abafar os ideais nazistas da *Juventude Hitlerista*.

Para concluir este paralelo entre os dois movimentos, serão expostos princípios ideários opostos divulgados pelas entidades, que visavam à agremiação e o direcionamento educacional dos associados. Entre estes estava o ideal de raça, crença e posicionamento político. Para a *Juventude Hitlerista* o associado deveria ser ariano puro e em hipótese alguma eram aceitos *mestiços*, ou seja, a ascendência deveria ser ariana por parte de pai e mãe. Quanto ao posicionamento político, ele deveria ser de fidelidade incondicional ao *Partido Nacional Socialista* e, quanto ao caráter religioso os filiados, bem como seus ancestrais, deveriam pertencer ao cristianismo e nunca terem simpatizado com o judaísmo [19]. Já nas *Jeunesses Musicales* havia a liberdade de participação de indivíduos de qualquer raça, crença ou posicionamento político, mesmo que o debate político não tenha sido e, não é, objetivo da associação em suas atividades, foi a "ausência" dele que garantiu a permanência de suas atividades durante a ocupação nazista na Bélgica, como já foi mencionado. Uma demonstração do não preconceito e da visão cosmopolita das *Jeunesses* é que ainda durante a Segunda Guerra aconteceram concertos realizados com a apresentação de peças de compositores de várias nacionalidades como Bach e Stravinsky. Outra diferença significativa foi em relação ao ingresso e permanência dos jovens nas associações mencionadas, enquanto que na *Juventude Hitlerista*, a partir de 1939, era obrigatório o ingresso do jovem no movimento nazista, nas *Jeunesses Musicales* o interesse em participar das atividades deveria partir do jovem e não ser imposto pelos pais ou professores.

Percebe-se, através do seu ideário, que as *Jeunesses Musicales* foram fundadas com princípios Humanistas advindos do Iluminismo como, por exemplo: o cosmopolitismo, a reflexão sobre as doutrinas políticas e religiosas e a valoração do individuo. Como resultado dessa maneira de agir e pensar, a entidade visou à utilização das diferenças culturais para o desenvolvimento artístico e social dos povos e, para gerar e manter a paz entre eles. Por outro lado a *Juventude Hitlerista* seguia os ideais de imperialismo, de pensamento coletivo e de xenofobia impostas pelo *Partido Nacional Socialista*, fazendo, desta maneira, que seus associados viessem a se tornar fiéis soldados para as suas conquistas bélicas.

Com a abordagem destes aspectos de atuação das *Jeunesses Musicales* e da Juventude Hitlerista, que demonstram suas semelhanças, suas diferenças e seus objetivos perante a juventude, este trabalho pretendeu ilustrar as causas que colaboraram para o surgimento e a conseqüente aceitação das

---

[18] *Cf.* MARTINS, p 116-121-122. Sem data de publicação.
[19] *Cf.* BARTOLETTI, 2006, p 29.

Jeunesses Musicales por entidades como a *UNESCO* e por governos e associações de diversos países, incluindo o Brasil.

Referências Bibliográficas

Fontes Impressas

BARTOLETTI, Susan Campbell - *Juventude Hitlerista: a história dos meninos e meninas nazistas e dos que resistiram*; tradução de Beatriz Horta. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2006. 186 p.

CUVELIER, Marcel - Conferência sobre as Juventudes Musicais destinada aos países da América do Sul, *Agenda da Juventude Musical Brasileira*, nº 1, pp.2, 4, 5 e 6, abril de 1953.

CUVELIER, M. The Brussels Philharmonic Society: an Historical Account. *Tempo*, New Ser. No. 23. (Spring, 1952), p 11-12. Translated by Denis Stevens.

GARDOLINSKI, Victor - A Juventude Musical Brasileira: O que são as Juventudes Musicais? *Revista Swindara* de outubro de 1956.

HOOK, William. Belgian Panorama, *The musical Times*, vol 86, n. 1227. May, 1945. p 142.

MARTINS, Mário. Hitler guerreia o Brasil há dez anos. Separata do *Jornal O Dia*. Curitiba- Paraná. Sem data de publicação. Curitiba. Editora "O Dia" S.A. Acervo da Casa da Memória da FCC. nº. de chamada: 320.533 M386.

RICHARD, Lionel. *A República de Weimar*, 1919-1933. Tradução de Jonatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das letras. Editora Círculo do Livro, 1988. p 119.

SAMPAIO, M.F. *Reminiscências Musicais de Charlotte Franck*. Curitiba (PR): Lítero Técnica, 1984. 228p.il.

TYLDESLEY, Mike. The German Youth Movement and National Socialism: Some views from Britain. *Journal of Contemporary History*. London, 2006; vol 41. p 21-34.

Jornal Gazeta do Povo (Curitiba-PR), 14 de novembro de 1950. Sem identificação de autor - SCABI: Criação do departamento da juventude.

Jornal O Dia (Curitiba-Pr) 20 de março de 1956. Sem identificação de autor - Juventude Musical Brasileira: Abertura de Temporada.

Regimento Interno da Juventude Musical Brasileira (Regula a Participação dos Jovens no Movimento), de 1952.

Estatutos da Juventude Musical Brasileira, 1952.

Sites da Internet

Brasil Escola IN: http://www.brasilescola.com/historiag/tratado-versalhes.htm - acesso em 26/09/2007.

Courier Publication of the UNESCO V. III n 5 de 1 de Junho de 1950 - Disponível IN: http:// unesdoc.unesco.org - acessado em 29 janeiro de 2007.

Escotismo Brasil: A página escoteira, IN: http://www.escotismo.com.br, Data de acesso: 29 de outubro de 2006.

Grupo Escoteiro Caramuru, http://www.gecaramuru.com.br - Data de acesso: 29/10/2006.

Jeunesses Musicales International, IN: http://www.jmi.net. Data de acesso: 29 de janeiro de 2007.

TheFreeDictionary.IN:http://encyclopedia.thefreedictionary.com/Hitler%20Youth - acessado em 25/09/2007.

Wikipédia a enciclopédia livre, IN: http://pt.wikipedia.org/wiki - acesso em 28 de outubro de 2006.

.

Fernando Menon: Graduado em Educação Musical pela UFPR em 2006. Atualmente é mestrando em música do Programa de Pós-Graduação em Música do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, onde desenvolve o projeto: Jeunesses Musicales e suas representações civis no Brasil: A Juventude Musical Brasileira 8ª Região PR/SC (1953-1963), sob a orientação do professor Dr. Álvaro Carlini. A pesquisa está incluída na linha de investigação intitulada Musicologia Histórica: entidades civis vinculadas à Música no Estado do Paraná no século XX, vinculada ao grupo Grupo CNPq/UFPR Música Brasileira: estrutura e estilo, cultura e sociedade. Bolsista do Programa de Bolsas/Prof. da CAPES.

Álvaro Carlini: Graduado em Educação Artística - Licenciatura em Música pelo Instituto de Artes da UNESP (1989); Mestre e Doutor em Ciências, área de concentração em História Social, pelo Departamento de História da USP (1994; 2000). Atualmente é docente adjunto vinculado ao Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná (UFPR). Áreas de interesse e atuação de pesquisa: Musicologia Histórica, com ênfase em aspectos culturais e representações sociais no Brasil do século XX e XXI.

Autoria e autenticidade na música: algumas transformações decorrentes das novas tecnologias de produção e reprodução sonora

Frederico Macedo (UDESC)

Resumo: A partir de uma reflexão inicial a respeito da relação existente entre os meios de produção da cultura e as formas culturais deles derivadas, buscamos neste artigo refletir sobre o modo como o desenvolvimento das tecnologias de gravação, produção e reprodução sonora afetou o processo pelo qual a música é concebida, difundida e recebida na sociedade contemporânea. Apontamos como um primeiro ponto fundamental a dissociação entre a *performance* e a experiência musical. A partir desta discussão inicial apresentamos duas questões que consideramos fundamentais para a discussão, as noções de autoria e de autenticidade, discutindo, em seguida o modo como, na música, estas noções foram afetadas pelo desenvolvimento das novas tecnologias de gravação, produção e reprodução do som.

Palavras-chave: autenticidade; autoria; indústria fonográfica.

Abstract: From an initial reflection about the links between the means of production of culture and the cultural forms derived from them, I searched in this article to reflect about the way the development of the technologies of recording, production and reproduction of music had an effect on the way by which music is designed, broadcasted and received in contemporary society. I pointed as a first fundamental aspect the dissociation between performance and musical experience. From this initial discussion, I introduced two fundamental issues for the debate, the notions of authorship and authenticity. After this I discussed how, in music, these notions were affected by the development of the new technologies of recording, production and reproduction of sound.

Keywords: authenticity; authorship; phonographic industry.

Introdução

As diversas características de uma sociedade – a forma como o poder político se estrutura, as relações de produção, as relações sociais, educacionais e familiares, a arte, a linguagem, a cultura – possuem uma íntima relação com sua base econômica. O estágio de desenvolvimento tecnológico dos meios de produção, e as diversas tecnologias de transporte e comunicação em uso em uma dada sociedade moldam diversos aspectos subjetivos desta sociedade. "Qualquer nova tecnologia de transporte e comunicação tende a criar seu respectivo meio ambiente humano [...]. Ambientes tecnológicos não são recipientes puramente passivos de pessoas mas ativos processos que remodelam pessoas e igualmente outras tecnologias", observa (MCLUHAN, 1977, pág. 15).

Embora em algumas abordagens os aspectos culturais de uma sociedade sejam dissociados de seus aspectos materiais, existe uma íntima relação entre eles, e uma correta compreensão dos processos de produção cultural pressupõe um estudo dos meios materiais neles empregados. Ao longo da história, as características das diversas categorias de bens e produtos culturais estiveram intimamente associadas aos meios materiais empregados em sua elaboração. A literatura se desenvolveu a partir da escrita, a música clássica ocidental se desenvolveu a partir da notação musical. As artes plásticas sempre dependeram da disponibilidade de suas matérias-primas – bem como das possibilidades por eles oferecidas – para a realização de suas obras. O cinema foi fruto direto de um desenvolvimento tecnológico que permitiu sua viabilidade. As características de cada bem cultural estão intimamente ligadas às possibilidades oferecidas pelos meios materiais empregados em sua elaboração. Williams afirma que

> sejam quais forem os objetivos a que vise a prática cultural, seus meios de produção são indiscutivelmente materiais. Na verdade, em vez de partirmos da equivocada contraposição entre "material" e "cultural", devemos definir duas áreas de estudo: em primeiro lugar, as relações entre esses meios materiais e as formas sociais dentro das quais são usados [...] em segundo lugar, as relações entre esses meios materiais e formas sociais e as formas específicas (artísticas) que constituem uma produção cultural manifesta (WILLIAMS, 2000, págs. 87-88).

As tecnologias existentes em uma dada sociedade condicionam não apenas a forma como os diversos bens são produzidos, mas também o modo como o ser humano percebe e experiencia a realidade e, conseqüentemente, o modo como expressa essas percepções através da arte e de suas produções culturais. As grandes transformações nos meios de produção cultural – como o surgimento da escrita, da

imprensa, da fotografia ou das tecnologias gravação, reprodução e difusão do som – produziram transformações em larga escala na sociedade. Eco afirma que

> toda modificação dos instrumentos culturais, na história da humanidade, se apresenta como uma profunda colocação em crise do "modelo cultural precedente"; e seu verdadeiro alcance só se manifesta se considerarmos que os novos instrumentos agirão no contexto de uma humanidade profundamente modificada (ECO, 2000, pág.34).

A revolução industrial transformou de forma significativa aspectos fundamentais da vida social do ocidente. A máquina se transformou em um paradigma, que moldou os mais diversos aspectos da vida social, entre eles, a organização social do trabalho. "A reestruturação da associação e do trabalho humanos foi moldada pela técnica de fragmentação, que constitui a essência da tecnologia da máquina" observa McLuhan (2001, pág. 21). A fragmentação do processo de produção – com o objetivo de produção em série – foi um dos procedimentos mais significativos surgidos como conseqüência da revolução industrial, tendo sido aplicado tanto à produção de bens materiais como de bens culturais.

No que se refere às obras de arte, a reprodutibilidade técnica propiciada pelo desenvolvimento das tecnologias de reprodução em série modificou sua natureza, o modo como se colocam sociedade e o modo como passaram a ser produzidas e recebidas pelo público. Estes desenvolvimentos afetaram a significação das artes que já existiam – como as artes plásticas, as artes cênicas e a música – e propiciaram o surgimento de novas modalidades artísticas. Podemos mencionar como exemplo os trabalhos baseados na imagem em movimento – cinema, vídeo e modalidades afins –, as modalidades musicais baseadas em tecnologias elétricas ou eletrônicas – música eletroacústica, música produzida em estúdio – e as artes que trabalham com tecnologias digitais – ambientes imersivos, telepresença e artes virtuais em geral.

Ao discutir a reprodutibilidade técnica da obra de arte, é importante observar que, essencialmente, as obras de arte sempre foram reprodutíveis. A cópia artesanal de uma pintura é uma reprodução, assim como a cópia manual de um manuscrito ou de uma partitura. O que as novas tecnologias de gravação e reprodução da imagem e do som possibilitaram foi a reprodução técnica da obra, e sua conseqüente reprodução em série. Benjamin observa que

> O que os homens faziam sempre podia ser imitado por outros homens. Essa imitação era praticada por discípulos, em seus exercícios, pelos mestres, para a difusão das obras, e finalmente por terceiros, meramente interessados no lucro. Em contraste, a reprodução técnica da obra de arte representa um processo novo, que vem se desenvolvendo na história intermitentemente (BENJAMIN, 1985a, pág. 166).

A reprodutibilidade técnica da obra musical foi viabilizada a partir do desenvolvimento das tecnologias de gravação e de reprodução sonora – inicialmente o fonógrafo e o gramofone e, mais tarde, a fita magnética e as tecnologias digitais. Antes do surgimento dessas tecnologias, a forma pela qual a experiência musical poderia ser vivenciada se resumia às situações nas quais a música era executada ao vivo. A reprodução técnica no som possibilitou que esta experiência pudesse ser vivenciada sem que os agentes produtores da música – cantores, instrumentistas, regentes – estivessem fisicamente presentes. Desse modo, o desenvolvimento das diversas tecnologias de gravação e reprodução do som operaram uma transformação fundamental, que foi a dissociação entre *performance* e a experiência musical. Consciente deste potencial transformador da reprodução técnica do som, Benjamin afirma que:

> A reprodução técnica do som iniciou-se no fim do século passado [séc. XIX]. Com ela, a reprodução técnica atingiu tal padrão de qualidade que ela não somente podia transformar em seus objetos a totalidade das obras de arte tradicionais, submetendo-as a transformações profundas, como conquistar para si um lugar próprio entre os procedimentos artísticos (BENJAMIN, 1985a, pág. 67).

Como conseqüência direta das possibilidades técnicas trazidas pela gravação e reprodução sonora, e também como fruto de um momento específico do capitalismo moderno, surgiu, em fins do século XIX e início do século XX, a indústria fonográfica. Seu início foi marcado pela criação das primeiras empresas gravadoras, e sua esfera de influência se estendeu através do desenvolvimento de uma série de agentes a ela associados – produtores fonográficos, editores musicais, sociedades arrecadadoras, divulgadores, engenheiros de som, advogados, profissionais de marketing e outros profissionais ligados ao comércio e aos meios de comunicação de massa. Ao mesmo tempo outras tecnologias levaram ao surgimento e desenvolvimento dos meios de comunicação de massa – rádio e televisão –, das telecomunicações e, mais tarde, da internet. A existência destes meios também afetou de forma significativa o modo como a música passou a ser difundida, bem como suas características e o modo como é recebida pelos ouvintes. A partir de seu surgimento, estes agentes, em conjunto, transformaram radicalmente o ambiente onde se desenvolvem as atividades musicais.

A dissociação entre a *performance* e a experiência musical

O desenvolvimento tecnologias de gravação e reprodução do som possibilitou a preservação das *performances* musicais para além do tempo e do espaço originais que as produziram. O fato destas tecnologias já estarem incorporadas de modo natural ao cotidiano de uma grande parcela da população mundial talvez nos façam esquecer o quão profundo foi o impacto produzido por estas tecnologias. Iazetta (1997, pág. 161) comenta da seguinte forma seu significado:

> Durante toda sua história milenar a música esteve sujeita à existência de uma condição simples, porém necessária: a presença, no momento de sua realização, de alguém que executa e de alguém que ouve [...]. Quando Thomas Edison inventou o fonógrafo em 1877 [...]. Pela primeira vez na história da música, era possível executar e ouvir música independentemente da presença de um músico ou de um ouvinte. Mais ainda, essa música podia ser reproduzida em épocas e contextos diferentes daquele onde ela fora gravada originalmente, eliminando assim aquilo que chamamos de condição de *performance*.

Assim, se considerarmos também as tecnologias de difusão que se desenvolveram após o advento destas tecnologias – especialmente o rádio e a televisão –, podemos observar que, em seu conjunto, estas novas tecnologias permitiram uma difusão da música muito além de seu contexto de origem. Uma das principais conseqüências disso foi o aumento do poder de influência dos diversos tipos de músicas entre si. Esta influência se faz em vários níveis diferentes, tanto no nível das formas de execução e interpretação como no nível da influência dos diversos gêneros e estilos musicais entre si.

As novas tecnologias de gravação e reprodução do som trouxeram algumas transformações importantes na interpretação da música erudita do ocidente, na medida em que possibilitaram um maior acesso ao registro das *performances* de diferentes intérpretes de todo o mundo, possibilitando aos diversos músicos conhecer diferentes abordagens interpretativas, aumentando, assim, a interação entre os diversos estilos de interpretação e uma discussão mais aprofundada sobre diferentes concepções de interpretação. Compositores célebres como Rachmaninoff, Elgar, Strauss ou Strawinsky realizaram gravações de muitas de suas obras, o que possibilitou que seu estilo de interpretação e o modo como eles entendiam suas próprias obras se tornassem conhecidos por gerações futuras. Estes registros permanecem como referências importantes para as diversas decisões envolvidas na interpretação da obra destes autores. Estas diversas possibilidades podem apontar tanto para uma maior padronização dos estilos de interpretação como, por outro lado, para uma maior diversidade de concepções e uma coexistência de diferentes maneiras de se conceber a *performance*.

No caso da música considerada de modo mais amplo, os diversos gêneros musicais presentes em um determinado contexto sócio-cultural – música erudita, música popular, música folclórica e tradicional, por exemplo – ou mesmo as diversas músicas de diferentes regiões do mundo – como a música do oriente e a música do ocidente – puderam se influenciar mutuamente, possibilitando diversas fusões e o surgimento de diversos tipos de gêneros musicais híbridos. Bicknell e Phillip (1980, p. 626) observam que "um importante efeito desta disponibilidade instantânea de uma enorme variedade de música foi a erosão das distinções tradicionais entre diferentes tipos de música e suas audiências e intérpretes". Hoje podemos observar que a distinção entre os diversos gêneros musicais – popular, erudito, rock, jazz, pop, música folclórica, entre outros – muitas vezes é problemática, pois os gêneros se interpenetram e se influenciam mutuamente das mais diversas formas.

As tecnologias de gravação produziram também uma grande difusão e aumentaram a audiência para todos os tipos de música, levando a inúmeros ouvintes vários tipos de música que, de outro modo dificilmente poderiam chegar até eles. "A disponibilidade de um vasto repertório de música gravada, a um preço bem baixo, permite que um ouvinte não treinado conheça mais música dentro de alguns anos que um músico profissional poderia conhecer ao longo de toda sua vida antes da invenção do gramofone", observam Bicknell e Philip (1980, p. 626). Embora esta disponibilidade seja, em princípio, quantitativa, ela permitiu um alargamento das possibilidades de escuta e a possibilidade do um conhecimento maior da imensa diversidade musical do planeta.

O desenvolvimento das diversas técnicas de gravação em estúdio – especialmente das técnicas de edição e de gravação em multipistas –, juntamente com os diversos processamentos e tratamentos realizados sobre o som após sua gravação, produziram uma melhoria excepcional nos resultados finais das gravações. Isso teve conseqüências importantes sobre o modo como a música é recebida pelo ouvinte. Já habituado a um alto nível de qualidade, o ouvinte de gravações se torna um ouvinte cada vez mais exigente, que acaba tendo como referência não mais a *performance* ao vivo, mas a sonoridade que se consegue, em estúdio. Bicknell e Philip observam que:

> Se os métodos modernos de gravação ajudaram a elevar o padrão das interpretações, eles também encorajaram o colecionador de discos a esperar um padrão de precisão que nem sempre é encontrado na sala de concerto [...]. Assim, as gravações podem levar a um desapontamento artificialmente induzido na sala de concerto (BICKNELL E PHILIP, 1980, pág. 626).

Esta melhoria qualitativa das gravações influenciou também o modo como o próprio músico ouve e produz o seu trabalho, pois, sendo também um ouvinte, para atender aos seus ouvintes, hoje é necessário que ele busque um maior aperfeiçoamento de seu trabalho, no sentido de atender um nível de exigência mais alto por parte de seu público.

Este alto nível de qualidade técnica e musical das gravações tem exigido, por parte dos músicos, o desenvolvimento de habilidades diferentes daquelas necessárias à *performance* ao vivo. Em função do processo fragmentado de produção no estúdio, as habilidades que um bom músico de estúdio precisa desenvolver são um pouco diferentes daquelas necessárias ao músico que atua ao vivo. Hoje, mesmo as gravações de música clássica são constituídas de uma sucessão de diferentes *takes* de gravação. Este processo de gravação exige dos intérpretes a capacidade de, ao menos uma vez, tocar todas as passagens de forma impecável, o que, para alguns músicos, pode ser entediante, e levar a uma falta de espontaneidade na interpretação. Outros músicos se sentem à vontade com tal processo, e vêem nesta possibilidade uma forma de se chegar a um resultado superior ao que poderia ser conseguido em uma *performance* contínua. A este respeito, Bicknell e Phillip observam que:

> Vários músicos, desanimados com a obrigação de ter que tocar todas as passagens imaculadas pelo menos uma vez, podem tocar de uma maneira que soe carente de espontaneidade, se comparada com suas apresentações ao vivo – uma tendência que pode ser reforçada pela falta de um público e pela presença de técnicos e de um complexo aparato eletrônico. Por outro lado, há excelentes músicos que se sentem completamente à vontade no estúdio, e alguns deles até tocam melhor lá que em público (BICKNELL E PHILIP, 1980, pág. 626).

No caso da música popular e da produção musical operada pela indústria fonográfica, os processamentos, edições e manipulações realizados em estúdio desempenham um papel ainda mais importante no processo de produção. Basicamente, o processo de produção em estúdio acontece hoje através de fases bem definidas – pré-produção, gravação, edição, mixagem e masterização[1] – e conta com a colaboração de diferentes agentes para sua realização – compositores, arranjadores, músicos, intérpretes, engenheiros de gravação, programadores e produtores musicais. Este processo se caracteriza pela fragmentação – característica do processo industrial de produção – e pela participação dos diferentes agentes para sua realização. Se, tradicionalmente, o processo de produção poderia, até o século XIX ser explicado a partir de três agentes fundamentais – o compositor, o intérprete e o ouvinte – hoje não é mais possível tratar o processo de produção de forma tão simples, em função da fragmentação do processo e da multiplicação dos agentes envolvidos em sua produção. Em alguns casos a idéia de *performance* está totalmente ausente da produção, na medida em que todo o trabalho pode ser realizado a partir da programação de computadores, seqüenciadores, baterias eletrônicas, *softwares*, equipamentos e instrumentos eletrônicos diversos.

A questão da autoria

A questão da autoria vem sendo discutida de forma bastante intensa, desde os anos de 1950, no contexto das artes plásticas, da literatura e, mais recentemente, da música. A discussão da autoria se relaciona com a formação do significado da obra e com a idéia de responsabilidade pela sua criação, no sentido de que um escritor, um artista, um músico ou um filósofo oferecem algo novo e original dentro de sua área específica de atuação, e no sentido de que se consideram os únicos, ou os principais responsáveis, pela sua criação. No século XX a questão da autoria se tornou uma questão central para várias áreas de conhecimento, como a literatura, a filosofia e as artes, na discussão de questões relacionadas à originalidade e ao significado das obras, à influência dos diversos contextos sobre sua criação e também a dimensões de sentido que podem emergir a partir de análises que extrapolam a idéia de um indivíduo criador. As análises de natureza sociológica ou aquelas que buscam no próprio código empregado na elaboração das obras dimensões de significado não necessariamente atribuíveis ao autor são as que mais discutem a questão da autoria. Todas as produções culturais e simbólicas que envolvem o uso de tecnologias diversas – como o cinema e a música gravada – também colocam permanentemente a questão da autoria, na medida em que a fragmentação do processo e o envolvimento de diversos agentes em sua produção parecem diluir s idéia de um criador único, ou de um autor. Shuker apresenta a questão da seguinte forma:

> A teoria da criação autoral atribui significados em um texto cultural às intenções de uma fonte criativa individual. O conceito de autoria está relacionado historicamente aos estudos literários [...]. Trata-se de uma elaboração ideológica, sustentada pela idéia de criatividade e de valor estético [...] o conceito foi aplicado a outras formas de cultura popular, numa tentativa de legitimar seu estudo ao compará-las à literatura e à arte (SHUKER, 1999, p. 29).

Um dos pontos de partida da discussão da autoria é o questionamento da universalidade da noção de autor. Embora a idéia de um criador individual possa nos parecer muito natural, devido ao amplo uso que dela se faz na cultura ocidental, ela não é universal, mas relativa e característica de um contexto

[1] Para uma descrição detalhadas destas fases, ver Macedo (2006).

sócio-cultural específico. Comentando o caráter relativo da idéia de autor e de criação individual, Barthes observa que

> Nas sociedades etnográficas, a narrativa nunca é assumida por uma pessoa, mas por um mediador, xamã ou recitante, de que, a rigor, se pode admirar a *performance* (isto é, o domínio do código narrativo), mas nunca o "gênio". O autor é uma personagem moderna, produzida sem dúvida por nossa sociedade na medida em que, ao sair da Idade Média, com o empirismo inglês, o racionalismo francês e a fé pessoal da Reforma, ela descobriu o prestígio do indivíduo ou, como se diz mais nobremente, da "pessoa humana" (BARTHES, 2004, p. 63).

Barthes discute a questão da autoria principalmente em relação à formação do significado de do texto. Opondo-se às concepções que buscam na biografia do autor, ou em suas próprias idéias, o "sentido último" ou "original" de sua obra, Barthes propõe a análise dos textos em si mesmos, ou seja, buscando em seus próprios elementos e nas diversas possibilidades de interpretação por ele oferecidas, o seu sentido – ou os seus diversos sentidos possíveis. Assim, Barthes legitima novas possibilidades interpretativas, não necessariamente relacionadas à proposta inicial do autor, e que poderiam, em princípio ser até opostas a ela. Portanto há uma mudança fundamental de ênfase na formação do significado da obra artística, passando da origem autoral – de uma suposta "verdade do autor" – para o receptor – o que ele pode compreender da obra a partir de seus próprios referenciais.

Foucault (1992) também enfatiza a questão da relatividade da noção de autor e seu caráter construído historicamente. Também chama atenção para a ênfase dada ao autor nos textos relacionados à história da literatura, da filosofia e, por extensão, das diversas ciências sociais. Neste sentido ele afirma que

> A noção de autor constitui o momento forte da individualização na história das idéias, dos conhecimentos, das literaturas, na história da filosofia também, e na das ciências. Mesmo hoje, quando se faz a história de um conceito, de um gênero literário ou de um tipo de filosofia, creio que tais unidades continuam a ser consideradas como recortes relativamente fracos, secundários e sobrepostos em relação à unidade primeira, sólida e fundamental, que é a do autor da obra. (FOUCAULT, 1992, pág. 33).

Foucault discute a questão da autoria em termos de uma função presente em determinados textos e ausente em outros. Discute também o conceito de obra, construído a partir de uma concepção vigente e aceita nos estudos literários e intimamente relacionada ao modo como a tradição cristã avaliou os textos bíblicos. Analisa também o nome do autor, mostrando que, diferente de um nome próprio qualquer, ele possui ressonâncias culturais e epistemológicas diferenciadas, por dar aos textos aos quais é associado dimensões de sentido ausentes em textos que não apresentam a função autor. Foucault discute também o modo como um autor dá voz a uma coletividade que o precede, ao discutir a noção de "transdiscursividade". Por fim, e o que parece ser o ponto fundamental por dele colocado, Foucault descreve as quatro características da função autor:

> A função autor está ligada ao sistema jurídico e institucional que encerra, determina, articula o universo dos discursos; não se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; não se define pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas através de uma série de operações específicas e complexas; não reenvia pura e simplesmente para um indivíduo real, podendo dar lugar a vários "eus" em, simultâneo, a várias posições-sujeitos que classes diferentes de indivíduos podem ocupar (FOUCAULT, 1992, págs. 56-57).

Desta forma, tanto Barthes quanto Foucault dissociam a noção de autoria dos aspectos biográficos do produtor de uma obra. O enfoque está mais concentrado nas características da obra, na sua estrutura, em seu conteúdo e na sua recepção por um determinado tipo de leitor do que nas intenções do autor, afastando-se, assim, da noção romântica do gênio criador.

Um outro aspecto da autoria, abordado por Benjamin (1985b) é a questão do posicionamento político do autor e da medida em que ele está disposto a colocar seu trabalho a serviço de um ideal político, neste caso um ideal revolucionário. Discutindo a liberdade de escolha dos temas sobre os quais vai escrever, Benjamin afirma que

> a situação social contemporânea o força a decidir a favor de que causa colocará sua atividade. O escritor burguês, que produz obras destinadas à diversão, não reconhece essa alternativa [a liberdade de escrever o que quiser]. Vós lhe demonstrais que, sem o admitir, ele trabalha a serviço de certos interesses de classe. O escritor progressista conhece essa alternativa. Sua decisão se dá no campo da luta de classes, na qual se coloca ao lado do proletariado. É o fim de sua autonomia (Benjamin, 1985b, pág. 120).

Benjamin continua sua discussão tratando da relação entre o posicionamento político do autor e das características qualitativas de sua obra. Neste sentido, a questão por ele colocada pode ser sintetizada da seguinte forma: se uma obra atende a um ideal político legítimo – ou a uma tendência, em sua definição – isto é suficiente para que ela se sustente como obra, ou para que ela seja avaliada como uma obra legítima ou artisticamente revolucionária? Explicitando sua posição a este respeito, Benjamin afirma:

> Podemos dizer que uma obra caracterizada pela tendência justa não precisa ter qualquer outra qualidade. Podemos também decretar que uma obra caracterizada pela tendência justa deve ter necessariamente todas as outras qualidades. A segunda formulação não é desinteressante. Mais do que isso: ela é verdadeira. Não hesito em aderir a ela. Mas, ao fazê-lo, recuso-me a aceitá-la como decreto (Benjamin, 1985b, pág. 121).

Então, para Benjamin, não basta que o autor se posicione de maneira politicamente progressista, mas sua obra necessita explicitar seu conteúdo a partir de formas estéticas revolucionárias. Sob esta perspectiva, de nada adianta uma obra com uma "tendência justa" mas estruturada de acordo com uma linguagem artística conservadora. Assim, o intenso questionamento de noções tradicionais de autoria e subjetividade a nível filosófico por Barthes, Foucault e Benjamin, entre outros, produziu inúmeras ramificações em diversas áreas do conhecimento.

A questão da autoria na música

No contexto da música popular, a utilização do conceito de autoria tem sido feita em um sentido valorativo, para distinguir as produções consideradas de qualidade superior daquelas de qualidade supostamente inferior, voltadas para um consumo massificado, alienante e ligado à idéia de puro entretenimento. Assim, as obras consideradas autorais se destacariam daquelas produzidas em massa para um consumo em larga escala, por incorporar valores ligados à sensibilidade e à idéia de enriquecimento individual. A autoria é também uma idéia fundamental na musicologia, que procura descrever gêneros, tendências, e estilos individuais, buscando mapear e diferenciar o que foi essencial para determinada época ou gênero musical daquilo que foi acessório, ou circunstancial. A idéia de autor é geralmente aplicada a artistas que possuem um talento destacado e que deram uma contribuição inquestionável para um gênero ou estilo musical específico. Artistas que ampliam os limites da forma cultural com a qual trabalham, que desafiam seus ouvintes e produzem algo digno de ser chamado de arte são considerados autores.

A idéia de autoria foi utilizada inicialmente para se referir a cantores-compositores, mas, com o desenvolvimento das tecnologias de produção e a fragmentação do processo em várias fases – e o conseqüente surgimento de novas figuras com diferentes atribuições no processo de produção – o conceito passou a ser aplicado também a compositores, intérpretes produtores musicais, diretores de videoclipes e DJs.

Uma das características mais marcantes do processo atual de produção de bens culturais é a sua fragmentação. No caso da música, o processo de produção fonográfica passou a ser realizado em etapas bem definidas e contando com a participação de agentes diversos – músicos, compositores, intérpretes, arranjadores, engenheiros de som, programadores, produtores artísticos, produtores executivos. A participação destes vários agentes no processo de produção, e o fato de cada um deles poder exercer uma influência maior ou menor nas tomadas de decisões referentes ao resultado final de uma produção, provocaram um deslocamento da noção tradicional de autoria. A questão da autoria associada a qualquer destes agentes está relacionada ao grau em que cada um deles imprime em suas produções uma marca pessoal, claramente identificável. A atribuição do *status* de autor a um desses agentes é feita independentemente de outros elementos que possam ter contribuído com a produção do resultado final, e independentemente de se trabalhar sobre material próprio – no sentido tradicional – ou sobre a reelaboração de materiais criados por outros artistas ou outras pessoas envolvidas no processo da produção – músicos, intérpretes, engenheiros de som, arranjadores ou programadores.

A idéia de autoria permeia também, de modo subjacente, os discursos dos fãs e apreciadores de música popular em geral, que consideram que o artista, mesmo trabalhando dentro de um esquema de produção industrial, seria, em princípio, responsável por seu trabalho artístico. Embora esta visão não seja correta em todos os casos – pois muitas vezes o poder de decisão de um artista sobre sua carreira pode ser ínfimo, ou inexistente – o fato de um artista conseguir criar e expressar um universo pessoal trabalhando nas condições oferecidas pela indústria fonográfica dá a ele um certo nível de credibilidade, na medida em que consegue passar ao público a idéia de que mantém sua integridade artística e que se mantém fiel a seus ideais artísticos e estéticos. Os artistas que conseguem fazer isso – independentemente de serem compositores, músicos ou intérpretes – são, muitas vezes, considerados autores. Shuker sintetiza da seguinte forma o status do autor no imaginário da música popular:

> O conceito de autor situa-se no ápice do panteão artístico, hierarquia usada por fãs, críticos e músicos para organizar sua visão do desenvolvimento histórico da música popular e para determinar o status de seus artistas. Os autores são admirados por sua *performance* profissional, especialmente por sua capacidade de transcender as formas estéticas tradicionais em que trabalham (SHUKER, 1999, pág. 30).

O conceito de autoria está sujeito a muitas críticas, e a atribuição do status de autor a determinados artistas pode ser motivo de grande controvérsia, podendo-se questionar, por exemplo, por que determinado artista é considerado autor e outro não. Como é uma noção que permeia tanto a crítica musical, como o senso comum e o discurso publicitário, a utilização da idéia de autoria pode ser

questionada, e pode surgir também como o objetivo claro de promoção e *marketing* do artista. No entanto, da mesma forma que ocorre na produção do cinema, o processo criativo na música tem se desenvolvido como um trabalho de equipe, e a idéia de autor pode explicar a forma pela qual um determinado agente – artista, produtor, compositor, intérprete, ou mesmo um DJ – pode imprimir uma marca pessoal ao seu trabalho, e por que alguns destes personagens adquirem o status de que desfrutam nos meios nos quais circulam, tanto para o público como para a crítica.

Além de todas estas questões de natureza mais subjetiva, relacionadas ao valor estético da música ou a seu valor subjetivo, as questões relacionadas à autoria adquirem, na indústria fonográfica, uma expressão bastante concreta, na medida em que fundamentam a distribuição dos ganhos provenientes das obras musicais gravadas e comercializadas. Esta distribuição é baseada no conceito de *royalty*[2], ou seja, porcentagens que os diversos agentes envolvidos na produção recebem a partir do lucro auferido pela venda ou pela execução pública dos fonogramas com os quais contribuíram com sua parcela de trabalho. Os contratos da indústria são negociados a partir de porcentagens divididas entre estes vários agentes, existindo, assim, *royalties* derivados dos direitos de autor – pagos aos compositores das obras – e *royalties* derivados dos direitos conexos ao direito de autor – pagos aos intérpretes, músicos, produtores e demais agentes envolvidos no processo de produção e veiculação da obra. Embora existam valores de referência sobre os quais a maioria dos contratos são negociados, à medida que um destes agentes deles adquire maior fama e status no meio musical, ou na medida em que ele eles passam a ser considerados autores, seus royalties podem aumentar, podendo, muitas vezes, subir a patamares bem mais altos que os praticados habitualmente no mercado, como acontece com muitos produtores e intérpretes, e, especialmente, com as estrelas.

A questão da autenticidade

Uma outra questão fundamental que vem sido extensamente discutida no contexto das artes após o advento das diversas tecnologias de produção e reprodução da imagem e do som é a questão da autenticidade. Benjamin define a autenticidade como sendo "a quintessência de tudo o que foi transmitido pela tradição, a partir de sua origem, desde sua duração material até o seu testemunho histórico" (BENJAMIN, 1985a, pág. 168). A partir de todas as transformações decorrentes dos meios técnicos de produção e reprodução de obras artísticas, surgem, então, diversas questões relacionadas à autenticidade do que é produzido ou veiculado através destas tecnologias. De que forma se pode conceber a autenticidade de uma obra a partir de um contexto no qual a reprodução em série é não apenas uma possibilidade, mas o destino inevitável de uma obra? Qual seria a relação existente entre o objeto reproduzido em série e o seu original? Como se dá, neste contexto, a noção de autenticidade?

As modernas técnicas digitais de gravação e reprodução do som e da imagem, juntas, podem reproduzir de modo bastante fiel uma *performance* musical ou uma encenação teatral, por exemplo. No entanto, por mais perfeito que seja este processo de reprodução técnica, ele jamais trará a mesma experiência de se estar diante da obra em si, no seu contexto original. Não se trata de uma mera deficiência técnica dos meios de registro e reprodução, mas sim de um deslocamento de sentido produzido pela reprodução técnica. Benjamin afirma que:

> Mesmo na reprodução mais perfeita, um elemento está ausente: o aqui e agora da obra de arte, sua existência única, no lugar em que ela se encontra. É nessa existência única, e somente nela, que se desdobra a história da obra [...]. O aqui e agora do original constitui o conteúdo da sua autenticidade, e nela se enraíza uma tradição que identifica esse objeto, até os nossos dias, como sendo aquele objeto, sempre igual e idêntico a si mesmo. A esfera da autenticidade, como um todo, escapa à reprodutibilidade técnica. (BENJAMIN, 1985a, pág. 167).

Assim, destacado de seu contexto de origem, objeto artístico reproduzido em série perde a conexão com a tradição que o produziu, sendo sua existência única substituída por uma existência múltipla, serial. Na medida em que se afasta de seu contexto original, a obra reproduzida em série encontra novos receptores nos mais variados contextos. Estes receptores interpretam os possíveis sentidos destas obras a partir de suas próprias experiências e de sua formação cultural, chegando a interpretações muitas vezes bem distantes daquelas propostas originalmente para a obra, ou com o sentido tradicionalmente a elas associado.

Por causa desta descontinuidade gerada entre a tradição e o receptor da obra, juntamente com as possibilidades de difusão por ela propiciadas, a reprodução em série produziu um violento abalo da tradição, ou, mas palavras de Benjamin, "a liquidação do valor tradicional do patrimônio da cultura" (BENJAMIN, 1985a, pág. 169). Este abalo traz inúmeras conseqüências para a arte. Os mais conservadores consideram que essas conseqüências são essencialmente negativas, significando

[2] "A expressão *royalties* se consagrou em todo o mundo e é usada até hoje para definir a remuneração percebida por qualquer pessoa ou empresa que licencia, cede ou transfere o direito ao uso de qualquer obra intelectual. [...]. *Royalties* são, portanto, os direitos econômicos gerados para os criadores intelectuais (autores, artistas, intérpretes e produtores musicais) pela utilização da obra com finalidade lucrativa" (GUEIROS JR, 2005, pág. 139).

basicamente uma perda da essência da arte, ou sua degradação. Mas, se visto por outro prisma, este abalo pode significar o surgimento de novos sentidos para o objeto artístico, tanto para aqueles objetos artísticos consagrados pela tradição, como para aqueles novos objetos artísticos surgidos dentro de um contexto no qual a reprodução técnica da obra é uma prática corrente.

A questão da autenticidade na música

No campo específico da música, como tem se dado a questão da autenticidade? Shuker (1999, pág. 28) afirma que, no senso comum, "a autenticidade determina o produtor de textos musicais como "criador" de uma obra original e criativa, além de séria, singular e sincera". A autenticidade, assim como a autoria, é um critério usado quando se discute comparativamente os méritos e a natureza relativa dos diversos artistas e gêneros musicais particulares. A integridade artística é considerada em oposição a questões de natureza comercial, no sentido de se avaliar a atuação dos artistas. Um exemplo é a caracterização do rock dos anos 60 como uma música autêntica, na medida em que se relacionava à criatividade e aos aspectos políticos e ideológicos de uma geração ligada à idéia de contracultura. De acordo com Shuker:

> Essa autenticidade era sustentada por uma série de oposições: *mainstream* e independência, pop e rock, comercialismo e criatividade, arte e comércio. Inerente a essa polarização, existe a teoria cíclica da inovação musical como forma de criatividade popular, em oposição ao domínio do comércio e do mercado e à cooptação do rock ao *mainstream*. (SHUKER, 1999, págs. 28-29).

Tradicionalmente, na música, a autenticidade tem sido associada à atuação do artista ao vivo e ao grau de fidelidade que suas gravações apresentam em relação à sua *performance* diante do público. Assim, o artista será mais autêntico, na medida em que for capaz de reproduzir ao vivo o que gravou em estúdio, na medida em que conseguir reproduzir no estúdio a intensidade de suas apresentações ao vivo, ou, ainda, na medida em que puder dispensar artifícios tecnológicos para se comunicar com o seu público. Assim, dentro desta concepção, o artista que é capaz de se apresentar eficazmente diante de uma platéia e transmitir uma *performance* convincente é o artista verdadeiro, autêntico. A prática recente de se realizar concertos e filmes de versões *acústicas* de músicas inicialmente produzidas em estúdio é um exemplo desta tendência a se resgatar o valor da *performance* ao vivo e de pôr os artistas à prova diante de seu público, com uma aparência[3]de maior naturalidade e menor dependência de recursos tecnológicos, e, dessa forma, mais "autêntica".

Mesmo estando esta idéia de autenticidade vigente ainda nos dias de hoje, desde os anos de 1950 – com o surgimento do gravador de fita magnética e, conseqüentemente, das escolas históricas da *musique concrète* e da *Elektronische Musik*, bem como das primeiras técnicas de manipulação do som em estúdio – a noção de autenticidade na música começou a sofrer transformações. O constante desenvolvimento das técnicas de gravação e produção em estúdio, dos diversos equipamentos, sintetizadores e instrumentos musicais eletrônicos acabaram por abalar a noção tradicional de autenticidade. À medida que surgiram gêneros musicais derivados de tecnologias específicas – especialmente a música popular eletrônica com seus diversos subgêneros – a idéia de autenticidade a eles associada passou a se enraizar em questões de outra natureza. Da mesma forma, a partir dos anos de 1950, a intensa interação ocorrida entre a música e outras dimensões da vida social, especialmente nas camadas mais jovens da população – com o conseqüente surgimento de diversas subculturas[4] jovens associadas à música – contribuíram para que ocorresse uma transformação nas concepções de autenticidade. Discutindo estes aspectos Shuker menciona a idéia, proposta por Thornton, da existência de duas noções de autenticidade nas discussões mais recentes sobre música popular:

> A autenticidade (ou não autenticidade) também pode ser analisada na assimilação e legitimação de artistas e discos por subculturas ou comunidades específicas. A autenticidade associa-se tradicionalmente à atuação ao vivo, concepção abalada pelo surgimento da *disco* e da cultura *club*. Por isso, Thornton (1995) sugere a existência de dois tipos de autenticidade: um, relacionado à originalidade e aura; outro, natural à comunidade e integrado à subcultura (SHUKER, 1999, pág. 28).

Na avaliação feita dos diversos artistas associados aos gêneros musicais cuja autenticidade se fundamenta na aceitação por uma subcultura, nem sempre são levadas em consideração questões

---

[3] Aparência, pois em termos concretos, a produção de um show ou da gravação de um evento *acústico* pode envolver um nível de sofisticação técnica muito maior do que aquele utilizado em apresentações *elétricas*, devido ao alto grau de fidelidade, precisão e qualidade exigidos na amplificação, processamento e tratamento dos instrumentos acústicos para que soem o mais naturais e "acústicos" possível.

[4] "Embora não haja consenso a respeito de como definir o termo, uma subcultura pode ser um grupo social organizado em torno de interesses e práticas comuns [...]. Geralmente, uma subcultura distingue-se em comparação a outras subculturas; facções de um grupo social mais amplo, comumente opõem-se à sua cultura de origem; pelo menos, no plano cultural". Exemplos de subculturas associadas à música são a *juventude transviada* dos anos de 1950, o *punk*, o *grunge*, o *heavy metal* e a cultura *clubber* associada a diversos gêneros de música *Techno* e *House* (SHUKER, 1999, pág. 266).

tradicionalmente consideradas essenciais para a legitimação de um artista. Para uma visão mais tradicional de música, diversos fatores – como habilidade vocal ou instrumental, conhecimentos musicais específicos, técnica ou nível de elaboração musical, nível de complexidade das composições, riqueza na construção das letras, qualidade da *performance* ao vivo, entre outros – são considerados essenciais na avaliação da qualidade, da legitimidade e da autenticidade de um artista. Nos casos em que a autenticidade se baseia na aceitação por uma subcultura ou comunidade específica, estas questões são, muitas vezes, secundárias. O que importa é a eficácia do artista no sentido de representar aquele estado de espírito ou aquela ideologia associada à subcultura em questão.

A autenticidade associada a subculturas diversas e a gêneros musicais específicos – como o *punk*, o *hardcore* e o *trash* – parece se fundamentar em questões desta natureza. É o que ocorre também na música *techno* e no *rap*, que deram origem a duas figuras – o DJ e o *rapper* - que a partir dos anos 80 passaram a desfrutar do mesmo *status* de artistas antes reservado apenas aos compositores, músicos e intérpretes. Devido ao prestígio destes personagens dentro dos cenários de onde emergem, à sua capacidade de representar este contexto e à fidelidade com que representam, no plano simbólico, as suas comunidades de origem, são muitas vezes considerados artistas autênticos. Em muitos casos não são nem compositores, nem músicos, nem intérpretes em um sentido tradicional, e muitas vezes trabalham apenas a partir de materiais retirados de gravações de outros artistas ou a partir de sons produzidos exclusivamente de forma eletrônica, com pouca ou nenhuma relação com qualquer idéia tradicional de *performance* ao vivo. Assim, podemos observar que o desenvolvimento das diversas tecnologias de produção e reprodução sonora – aliado ao desenvolvimento da indústria fonográfica e às profundas transformações sociais produzidas pela ampla difusão de bens culturais operada pelos meios de comunicação de massa – produziu transformações bastante significativas nas idéias de autenticidade tradicionalmente associadas aos diversos compositores, músicos, intérpretes e artistas atuantes no meio musical, fazendo surgir novas noções de autenticidade, baseadas não apenas em questões de natureza musical, tendo sido influenciada por fatores culturais e simbólicos de natureza mais ampla.

Conclusão

A partir da noção da existência de uma íntima relação entre os meios materiais de produção da cultura e as produções culturais propriamente ditas, vimos como o desenvolvimento das tecnologias de gravação, reprodução e produção sonora afetaram aspectos fundamentais da musica na sociedade contemporânea. Primeiramente, a dissociação produzida entre a *performance* e a experiência musical modificou substancialmente alguns aspectos importantes referentes ao modo como os músicos e os ouvintes se relacionam com a música.

Vimos também como as diversas tecnologias mencionadas provocaram alterações significativas relacionadas às idéias de autoria e de autenticidade. A idéia da autoria já vinha sendo desconstruída conceitualmente em vários campos do saber, e, ao mesmo tempo em que as novas tecnologias produziam um impacto sobre o modo de fazer música. Em conjunto, as duas influências produziram uma alteração nas idéias de autoria tradicionalmente associadas à música, com a emergência de vários agentes envolvidos no processo de produção em estúdio que passaram a adquirir o status de autores. Produtores, intérpretes, músicos, arranjadores, DJs, engenheiros de som começaram a desfrutar de um status de autor anteriormente atribuíveis somente aos compositores e às vezes, aos grandes intérpretes. Vimos também como todo o contexto produzido pela indústria fonográfica, associado a diversos fatores de ordem social, também abalaram a tradicional visão de autenticidade baseada na *performance*, surgindo uma outra noção de autenticidade baseada, não tanto em valores musicais, mas na identificação com a ideologia, o modo de vida e a visão de mundo de subculturas associadas a comunidades específicas.

Ao buscar a conexão entre os meios materiais de produção da cultura e as diversas características das produções culturais por elas possibilitadas, não estamos defendendo um determinismo tecnológico que vê a expressão cultural como diretamente derivada de fatores de ordem material, neste caso específico, de ordem técnica. Entendemos que existe uma relação dialética entre os meios materiais de produção da cultura e as produções por elas propiciadas, na medida em que os meios técnicos possibilitam determinados padrões de produção, mas também que, inovações técnicas podem ser criadas em função de concepções que, em princípio não têm um fundamento técnico, ou tecnológico. Entendemos também meios técnicos são produzidos socialmente, possuindo um uso socialmente condicionado e produzem efeitos sociais de larga escala, cujo impacto pode ser diferenciado de acordo com as características das sociedades nas quais operam. Assim, buscamos neste artigo oferecer alguns elementos para a reflexão sobre pontos que consideramos relevantes no amplo processo de transformações produzido pelas tecnologias de gravação, produção e reprodução do som, tendo consciência de que este campo de pesquisa é bastante vasto, e que uma compreensão mais completa desse processo exigirá a contribuição de outros pesquisadores e estudiosos interessados no assunto.

Referências Bibliográficas

BARTHES, Roland. "A Morte do Autor". *O Rumor da Língua*. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BICKNELL, David, PHILIP, Robert. "Gramophone". *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*: London: MacMillian, 1980.

BENJAMIN, Walter. "A Obra de Arte na Era de Sua Reprodutibilidade Técnica". *Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1985a.

BENJAMIN, Walter. "O autor como produtor". Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. São Paulo: Brasiliense, 1985b.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e Integrados*. São Paulo: Perspectiva, 2000.

FOUCAULT, Michel. "O Que é Um Autor?". *O Que é Um Autor*. Lisboa: Vega, 1992.

GUEIROS Jr. Neemias. *O Direito Autoral no Show Business*. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.

IAZETTA, Fernando. "O Fonógrafo, o Computador e a Música na Universidade Brasileira". *Anais do X Encontro Anual da ANPPOM*. Goiânia, 1997.

MACEDO, Frederico. "O Processo de Produção Musical na Indústria Fonográfica: questões técnicas e musicais envolvidas no processo de produção musical em estúdio". *Anais do Simpósio de Pesquisa em Música 2006 - SIMPEMUS 3*. Curitiba: DeArtes-UFPR, 2006.

MCLUHAN, Marshall. *A Galáxia de Gutenberg*. São Paulo: Editora Nacional, 1977.

MCLUHAN, Marshall. Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem. São Paulo: Cultrix, 2001.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

Frederico Macedo é Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes cênicas desta mesma instituição. Desde 2003 é professor da área de música e tecnologia na Universidade do Estado de Santa Catarina, onde criou o e coordena Laboratório de Música e Tecnologia CEART -UDESC.

O som no teatro: aspectos essenciais para a compreensão da música e do som no espetáculo teatral

Frederico Macedo (UDESC)

Resumo: Ao longo da história das artes cênicas existiu, e continua existindo, uma grande variedade de espetáculos, o teatro dramático, o teatro lírico, as diversas modalidades de dança, e as diversas fusões entre esses gêneros, como a dança-teatro e o teatro musical. De acordo com a natureza do espetáculo, o som pode adquirir diferentes funções na encenação. Buscamos neste artigo discutir algumas das funções que o som adquire dentro dos espetáculos teatrais, bem como algumas das características específicas da música e do som, quando utilizados no contexto das artes cênicas. Inicialmente tratamos do papel do som entre os diversos elementos componentes do espetáculo teatral, apresentando algumas diferentes concepções do som no teatro. Em seguida, discutimos alguns aspectos específicos – a questão do som musical e do ruído e a questão da identificação dos sons – bem como as funções que o som adquire no espetáculo teatral. Ao final, apresentamos três conceitos relacionados ao som no teatro – sonoplastia, música de cena e *sound design*. Na conclusão apontamos a música de cena como um rico campo para a atuação do compositor contemporâneo.

Palavras-chave: sonoplastia; música de cena; *sound design*.

Abstract: In the history of the theatrical arts there has always existed a big variety of spectacles, the operatic theatre, the dramatic theatre, the various kinds of dance shows, and many fusions between these categories, as the dance-theatre and the musical theatre. According to the nature of the spectacle, the sound can have different roles in the staging work. In this article, I try to discuss some essential issues related with the sound in the theatre. I begin discussing the role of the sound among the various other elements of the spectacle, introducing some different conceptions about the sound in the theatre. After this, I discuss some specific aspects – the issues of musical sound and noise and the recognition of sounds – as well as the roles the sound acquire in the theatrical spectacle. In the last part of the article, I introduce three concepts related to the sound in theatre – theatre sound, scene music and sound design. In the conclusion I mention the scene music as a rich field for the work of the contemporary composer.

Keywords: *sound design*; theatre music; theatre sound.

O som e a natureza interdisciplinar do teatro

O teatro é, por sua própria natureza, uma arte interdisciplinar, que utiliza elementos de linguagem provenientes de diversas áreas diferentes, como a literatura, as artes plásticas, a música e a dança. Quando utilizados no contexto do teatro, esses elementos devem ser contextualizados, pois o seu significado e sua função se transformam na medida em que são utilizados em conjunto uns com os outros. Trataremos neste item de alguns aspectos relacionados a este caráter multidisciplinar das artes cênicas e do papel do som dentro deste contexto.

O teatro é composto de inúmeros elementos – ação dramática, texto, cenário, figurinos, iluminação, movimento, coreografia –, que são apresentados ao espectador de forma integrada. Para um público que assiste a uma peça teatral, o som é apenas um entre os vários elementos que compõem o espetáculo, assim, o som deve compor com eles um todo, que nem sempre tem no aspecto sonoro a prioridade da atenção do receptor. No processo de encenação teatral, "a música [...] ora complementa a palavra, ora disputa com ela a prioridade, ora intercede como elemento de sobreposição ou como algo subserviente à cena" (CAMARGO, 2001, pág. 18). Carrasco toma de empréstimo à música a idéia de polifonia, para se referir à interação entre a música e outras linguagens nestes contextos híbridos, afirmando que "assim como as várias vozes de um contraponto associam-se para formar uma única peça musical, a música pode associar-se a outras linguagens para que, em conjunto, componham um novo texto, uma nova polifonia" (CARRASCO, 2003, pág. 6).

No teatro, com raras exceções – como no caso em que transições entre cenas são feitas sem iluminação, em *blackout* – o som sempre ocorre juntamente com outros elementos. Desse modo, é difícil separar o que é visual do que é auditivo. Dependendo do tipo de espetáculo, os diversos elementos ocorrem de forma mais ou menos integrada, com a predominância de um ou de outro sobre os demais. No caso da ópera ou do teatro musical, a música tem uma função essencial na estruturação do espetáculo e na condução da narrativa. Em um teatro baseado em um texto dramático, a música e o som podem adquirir uma importância secundária. Nos espetáculos de dança, de dança-teatro e nas encenações sem texto, o

som pode adquirir uma importância maior ou menor, dependendo da concepção do espetáculo. Camargo sintetiza este ponto ao afirmar que:

> Os elementos tornam-se prioritários, no espetáculo, à medida em que expressam algo significativo, relevante, e à medida em que estão ligados direta ou indiretamente com o contexto da peça [...]. A prioridade, ou grau de importância, existe apenas em relação a um dado espetáculo, a uma dada circunstância; é, pois, um fator basicamente relativo, que reflete antes uma escolha arbitrária. (CAMARGO, 1986, pág. 54).

É importante observar também que, independentemente da importância relativa de cada um dos elementos componentes do espetáculo teatral – o texto, o cenário, o figurino, o som, o movimento – cada um deles adquire uma significação especial quando associados uns aos outros. Mesmo sendo provenientes de setores diversos, como as artes plásticas, a dança, a literatura, na medida em que compõem o espetáculo, eles passam a ter uma significação diferente daquela que tinham em seu contexto original. É este caráter mutante dos diversos signos no contexto teatral que faz com que Camargo afirme que, no teatro, "todos esses recursos, tanto os sonoros quanto os visuais [...] adquirem em cena uma outra configuração e requerem, do espectador, um novo olhar e uma nova escuta, não de quem vê pintura, lê poesias ou ouve música numa sala de concerto, mas, de quem vê e ouve teatro" (CAMARGO, 2001. pág. 19).

No teatro, nada é feito de modo gratuito, cada elemento é trabalhado de modo intencional. As cores utilizadas no cenário e nos figurinos, a movimentação e a interpretação dos atores, as marcações de cenas, o ritmo do espetáculo, o texto, o som, o silêncio, a iluminação, e todos os demais aspectos envolvidos na encenação possuem um caráter intencional. "Em uma peça teatral, nem mesmo uma única palavra é arbitrária. O diretor e os atores em uma produção atribuem um valor e uma razão para cada ação e cada declaração", afirmam Kaye e Lebrecht (2000, pág. 1). Mesmo o que muitas vezes parece espontâneo e natural – como a improvisação que acontece em determinados espetáculos – tudo é fruto de bastante trabalho e, fundamentalmente, de decisões estéticas.

Desse modo, o som é sempre utilizado com a finalidade de comunicar algo. Camargo observa que "com exceção dos casos acidentais [...] e dos sons inevitáveis [...] (ruído de passos no assoalho, roçar de roupas), todos os demais elementos sonoros, a princípio, são colocados propositalmente, com a intenção de comunicarem alguma coisa ao público" (CAMARGO, 1986, pág. 17). Neste mesmo sentido Kaye e Lebrecht observam que "os silêncios – bem como os latidos de cachorro e a partitura musical – são determinados por decisões estéticas específicas". (1). Kaye e Lebrecht.

Diferentes concepções do som no teatro

Roubine (1998) faz um histórico de algumas das principais concepções do som no teatro. Apenas para se ter uma idéia da diversidade destas concepções, explicaremos aqui, brevemente, as concepções de Stanislavski, Artaud, Brecht e Grotowski, quatro dos principais teóricos do teatro contemporâneo.

Stanislavski trabalhou sobre o conceito de *paisagem auditiva*, que significava, em linhas muito gerais, uma utilização do som referencial e realista, buscando a caracterização de ambientes reais – a vila, a estação de trem, a rua – através de detalhadas partituras sonoras, construídas a partir de gravações e de sua montagem em cenários sonoros profusos. "Stanislavski elaborava verdadeiras partituras sonoras, de uma precisão extraordinária e de uma espantosa riqueza", observa Roubine (1998, pág. 155).

Já Artaud buscava explorar a teatralidade, a dramaticidade e a expressividade potenciais do som, essencialmente, a sua capacidade de produzir um impacto sobre o público. De acordo com Roubine, Artaud, "considera que a utilização do material sonoro só atingirá a sua plena eficiência dentro do espetáculo se a sua teatralidade latente for completamente assumida, exibida, multiplicada" (ROUBINE, 1998, pág. 159-160). Em sua obra mais importante, o Teatro da Crueldade, Artaud fala da importância de estabelecer, como parte do processo de montagem do espetáculo, "uma verdadeira partitura sonora que possa reger o jogo conjugado das vozes, dos ruídos e da música, com o único objetivo de atingir fisicamente o espectador no mais profundo do seu ser" (ROUBINE, 1998, pág. 159-160).

Bertolt Brecht utilizava o som – mais especificamente, a música, para realizar o que ele chamava de distanciamento[1]. Assim, através das *songs*[2], Brecht utiliza a música de um modo totalmente novo e diferente de seus predecessores. Nas palavras de Roubine, "Brecht atribui à música uma função diferente: a de interromper a continuidade da ação, romper a unidade da imagem cênica, despsicologizar o personagem opondo-lhe uma contradição; enfim, destruir todos os efeitos do real

---

[1] "Procedimento de tomada de distância da realidade representada: esta aparece sob uma nova perspectiva, que nos revela seu lado oculto ou tornado demasiado familiar" (PAVIS, 1999, pág. 106). No teatro de Brecht, o distanciamento é um procedimento crítico, que visa romper com a ilusão de realidade produzida pelo teatro, consiste em produzir quebras no fluxo da encenação que tragam algum tipo de comentário crítico sobre a ação ou as personagens.

[2] "Nome dado à canções no teatro de Brecht [...] um poema paródico e grotesco, de ritmo sincopado, cujo texto é mais falado ou salmodiado que cantado" (PAVIS, 1999, pág. 367).

eventualmente induzidos pelo espetáculo" (ROUBINE, 1998, pág. 162). Grotowski, por sua vez, rejeitava toda e qualquer intervenção sonora que não fosse produzida pelo próprio ator, seja através de seus recursos vocais e corporais, ou através da manipulação de objetos sonoros e instrumentos musicais.

A partir da concepção desses quatro teóricos da encenação do teatro moderno, pode-se observar o quanto o tratamento do som pode ser diferente, nos diferentes espetáculos teatrais, de acordo com a concepção do encenador e do tipo de espetáculo que está sendo realizado. Por isso, o profissional que vai trabalhar com o aspecto sonoro de um espetáculo teatral deve sempre ter consciência de que cada intervenção musical deve fazer sentido dentro da encenação como um todo, e não considerada isoladamente. Assim, o profissional do som deve buscar compreender da melhor forma possível todo o processo envolvido na montagem do espetáculo, buscando conhecer as funções de cada elemento da encenação, os diversos estilos de espetáculo, as diversas concepções cênicas, os diversos estilos de interpretação dos atores, a história do teatro, a dramaturgia e o trabalho dos diversos profissionais envolvidos na montagem. Quando mais ele conhecer a respeito desses aspectos, mais terá condições de colocar seu saber musical ou sonoro específico a serviço da encenação.

A questão do som musical e do ruído

Desde as suas origens até a atualidade, o teatro e, mais genericamente, as artes cênicas, tem feito uso sistemático tanto do som musical como do ruído em suas diversas manifestações. Como observa Kaye e Lebrecht (2000, pág. 4), "mesmo os eventos teatrais mais antigos usavam efeitos sonoros e música de fundo. Festas ritualísticas primitivas para funerais, ritos da primavera ou festivais de colheitas eram acompanhados por instrumentos de percussão".

O drama medieval e o teatro elisabetano também utilizavam tanto os sons musicais como os ruídos sonorização das apresentações. O uso dos ruídos externos ao palco – efeitos sonoros – embora tendo sido usados ao longo de toda a história do teatro, sofreu algumas variações ao longo dessa história, sendo mais valorizados em determinadas épocas e menos valorizados em outras.

No teatro contemporâneo, com a diversificação de práticas e a renovação da linguagem da encenação ocorridas no século XX, o uso do ruído e dos sons não-musicais foi explorado de diferentes formas, especialmente porque no campo especificamente musical, neste mesmo período a distinção entre som musical e ruído tornou-se relativa. Assim, surgiram novas funções, novas concepções e novos usos para o som no espetáculo, especialmente após o surgimento das tecnologias de gravação e reprodução que, prontamente, começaram a ser utilizadas na sonorização de espetáculos. Neste sentido, Tragtenberg observa que "o teatro contemporâneo, incorporando alguns conceitos da música de nosso século [...] rompeu a diferenciação conceitual entre som musical e ruído" (1999, pág. 36), concluindo, mais adiante, que "na prática teatral [...] a diferenciação ruído e música é estranha e estéril. [...] a composição deve ser concebida e tratada como um todo, reforçando a unidade da encenação" (1999, pág. 45).

Desse modo, as discussões aqui empreendidas sempre levam em consideração esses dois aspectos do som, superando a distinção tradicional entre som musical e ruído. Assim, adotaremos a terminologia genérica de "som", proposta por Camargo (2001), que justifica o uso desta terminologia afirmando que "para não ficarmos o tempo todo separando música, ruído, vozes, etc., usaremos [...] o termo genérico de "som", o que deverá ser entendido como "contraparte auditiva" do espetáculo, em oposição à "contraparte visual"" (Camargo, 2001, pág. 18). Dessa forma, as considerações específicas feitas em relação à música são aplicáveis aos sons não musicais, e vice-versa.

A identificação dos sons

Para o som no teatro, mais importante que a questão do som e do ruído é a questão da identificação dos sons. Trata-se de um aspecto relacionado à percepção, mais particularmente ao processo de recepção do espetáculo por parte dos espectadores. Tragtenberg observa que, para a música de cena, "a diferenciação entre som musical (instrumental) e ruído (não-musical) cede lugar para a diferenciação entre sons reconhecíveis e irreconhecíveis, e também para uma operacionalização do material sonoro como objeto sonoro, objeto de cena". (TRAGTENBERG, 1999, pág.134).

Para que possam ser utilizados no teatro, a característica distintiva de cada som deve sempre ser levada em consideração. Quando o som é utilizado para representar alguma situação, objeto ou idéia sem que haja uma contrapartida visual correspondente, é importante que este som seja claramente identificável, para que o espectador possa compreender exatamente a que aquele som se refere. Camargo (1986) considera três aspectos que devem ser observados no que se refere à identificação dos sons, que são suas *características peculiares*, a *dependência contextual* e a *categorização*.

No que se refere ao primeiro aspecto, Camargo observa que "um som distingue-se dos demais por suas características peculiares: diferenças de altura, timbre, intensidade, etc. Há casos, entretanto, em que a percepção não é capaz de captar todas essas diferenças. Os sons tornam-se confusos, parecidos com

outros." (CAMARGO, 1986, pág. 26). Se os sons utilizados na encenação possuem uma identidade claramente definida – como, por exemplo, o som de um telefone tocando, de um avião decolando, de um apito de trânsito ou de sirenes de polícia, bombeiro e ambulâncias – não haverá dificuldades na identificação desses sons por parte do público. Mas se os sons utilizados não possuem características distintivas muito evidentes para o público – como, por exemplo, o som de diferentes pássaros apresentados um público urbano – a identificação torna-se, então, problemática. Assim, sempre que se utilizam sons referenciais na encenação, especialmente quando não há elementos visuais envolvidos na encenação que permitam a identificação daquele som, é importante que se busque a utilização de sons que possuam características distintivas bem evidentes, para que não haja ambigüidade em sua identificação por parte da audiência.

No que se refere ao aspecto da *dependência conceitual*, Camargo observa que, "quase sempre, tanto na vida real como no teatro, os sons estão relacionados com algum contexto, com alguma coisa que o precede ou que o circunda, tornando-o mais ou menos previsível ou passível de acontecer" (CAMARGO, 1986, pág. 26). Desse modo, o contexto no qual os sons ocorrem pode contribuir bastante para que eles se tornem reconhecíveis pelo público, e mesmo um som que não tenha nenhuma característica marcante, e que poderia ser confundido com outros sons, se colocado dentro de um contexto específico possibilita que ele seja claramente identificado. Exemplos desses sons que não possuem uma identidade tão evidente são aqueles relacionados a objetos de uso doméstico – como o aspirador de pó ou o secador de cabelo – e também o som de máquinas diversas, como britadeiras, betoneiras, perfuratrizes ou máquinas industriais.

Um terceiro aspecto da identificação dos sons refere-se a sua *categorização*, a respeito do qual Camargo observa que "é mais fácil distinguir elementos de duas categorias diferentes do que distinguir elementos dentro da mesma categoria." (CAMARGO, 1986, pág. 28). Desse modo, para o público, não há dificuldade de se perceber, por exemplo, a diferença entre um som de uma bomba e de um aparelho de ar condicionado. Mas se for exigido que ele discrimine a diferença entre a explosão de uma bomba e o disparo de um canhão, ou de um aparelho de ar condicionado e de um ventilador, pode ser que a diferença não fique clara. Desse modo, sempre que se trabalha com referências sonoras que se pretendem reconhecíveis, deve-se ter o cuidado de não pressupor por parte do público uma diferenciação muito detalhada entre sons de uma mesma categoria, e buscar trabalhar com referências sonoras de categorias diferentes, para que a identificação dos sons seja clara e não esteja sujeita a uma interpretação equivocada por parte do público.

Sempre que se utiliza em uma encenação sons que devem ser identificados pelo espectador, deve-se levar em consideração o universo sonoro médio do público potencial que se pretende atingir. Embora nem sempre seja possível pressupor com exatidão as características desse universo, é importante que se busque trabalhar dentro do que for de conhecimento geral daquele público específico, o que, evidentemente, apresenta grandes variações relacionadas ao contexto cultural, social e econômico.

Música pura e música de cena

A música erudita ocidental, em suas formulações mais puristas, tem como fundamento a idéia de uma "música pura", um objeto dado à contemplação que, em princípio, possui uma existência autônoma e que, para cumprir sua função, independe de sua associação a quaisquer contextos ou significações extra-musicais. Como explica Tragtenberg (1999, pág. 22), "a estrutura musical pura (mesmo aquela que se utiliza de texto), [...] é formada por elementos de construção e coordenação que respondem exclusivamente a uma formulação musical gerada a partir de uma concepção de totalidade". Já a música no teatro possui uma significação e um sentido diferentes.

Se na música de concerto são valores essenciais os aspectos relacionados à coesão formal, à variedade e ao desenvolvimento temático, ao desenvolvimento e a estruturação da linguagem – em seus aspectos melódicos, harmônicos e contrapontísticos – entre outros fatores puramente musicais, no caso da música de cena[3], outros valores adquirem uma importância maior. O som adquire funções diferentes, que, no caso da música de concerto, muitas vezes possuem uma importância secundária. Essas funções podem ser sintetizadas em três aspectos e definidas como a *função referencial*, a *função expressiva*, e a *função estrutural*.

Por *função referencial*, ou representativa do som, designamos o poder que a o som tem de evocar imagens, eventos, idéias, objetos e contextos espaciais e temporais específicos. Este aspecto pode apenas reforçar um ambiente já caracterizado através de outros elementos da encenação – como o texto, o cenário ou os figurinos –, mas pode também se referir a algum objeto, personagem ou contexto que não se encontra presente visual ou fisicamente, mas que pode ser evocado apenas por sua contrapartida sonora. O uso referencial do som inclui todos os sons que possuem uma função

[3] Tragtenberg designa como 'música de cena' toda a música associada a contextos híbridos, que não sejam exclusivamente sonoros, como o cinema, o teatro e o vídeo, ao se referir a ela como "a hoje chamada música aplicada ou trilha sonora, que designo genericamente como música de cena". (TRAGTENBERG, 1999, pág. 17).

comunicativa explícita, como é o caso dos sons de sirenes – do corpo de bombeiros, indicando perigo, ou da fábrica, indicando o final do expediente – de campainha ou de batidas na porta – indicando que alguém quer entrar – ou o apito de trânsito, indicando uma infração. Nessa categoria incluem-se também todos os sons que Camargo (2001: pág. 84) define como *contraparte sonora*, ou seja, "a parte sonora das coisas que se propaga até o ouvinte, trazendo a ele a "imagem" de si mesma, a partir da qual o ouvinte consegue chegar à outra parte do ser, a visual", como é o caso de um objeto que não está presente, mas que pode ser representado por sua contrapartida sonora – o som de um carro, de um tiro ou a voz de uma personagem que se faz representar apenas por sua fala. Comentando a riqueza de possibilidades aberta pelo uso referencial do som, Tragtenberg afirma que "o uso como representação do som nos coloca no campo simbólico da mimese, imitação e referencialidade. Em outras palavras, trata-se da correspondência universal de qualidades específicas relacionadas por intermédio de associações" (TRAGTENBERG, 1999, pág. 90).

Por *função expressiva* designamos o poder do som de evocar estados de espírito ou de criar ambientes emocionais específicos, que atuem como contraponto em relação aos demais elementos da encenação e que contribuam para o desenvolvimento dramático geral do espetáculo. Camargo faz referência à função expressiva do som ao definir o conceito de *música de efeito*:

> Não se pode atribuir à música, no teatro, a mesma função que se atribui à música em si, como arte autônoma e capaz de expressar-se por si própria [...]. No teatro, a música é vista como um componente orgânico ou como recurso de expressão. [...]. Como recurso de expressão, a música se junta ao espetáculo ou se sobrepõe às cenas com a finalidade de reforçá-las, de expressá-las melhor. Este tipo de música [...] preferimos chamar de "música de efeito" (CAMARGO, 1986, págs. 21-22).

A função expressiva do som é bastante poderosa, e no teatro pode ser usada para efeitos os mais diversos. Todo som, além de uma função referencial de evocar o seu contexto de origem ou as mais diversas associações mentais, possui o poder de evocar estados de ânimo, climas emocionais e estados psicológicos. Na análise da música de concerto nem sempre esse aspecto é essencial. No contexto discursivo da análise musical, dizer que uma determinada obra é *alegre*, ou *triste* soa não apenas impreciso – dado o caráter subjetivo de tais comentários –, mas também ingênuo, já que as preocupações dos analistas musicais geralmente passam por questões de natureza técnica que nem sempre consideram o aspecto do som ligado à expressividade. Nesse aspecto, Carrasco observa que, "o máximo que podemos dizer é que, para determinado grupo cultural, determinada estrutura musical provoca aproximadamente este ou aquele resultado em termos da associação ou resposta emocional" (CARRASCO, 2003, pág. 20).

Mas, apesar dessa dificuldade de se conceituar e discutir o elemento expressivo na música, é certo que ele existe, e, no caso do som do teatro, esse aspecto é essencial. Mesmo não havendo universalidade em termos de resposta emocional ao som, e mesmo sabendo que qualquer consideração a esse respeito pode levar a alguns equívocos, no teatro o caráter expressivo do som tem uma importância às vezes muito maior que outras questões relacionadas à linguagem musical. A função expressiva do som está presente sempre que se utiliza o som para criar um ambiente emocional específico, quer o som esteja reforçando o caráter de uma situação – cômica, dramática, trágica, alegre ou triste –, quer o som esteja sendo usado para criar um contraste com a situação apresentada pela encenação. Assim, o uso expressivo do som pode ser exemplificado pelo uso de uma música romântica para uma cena de amor, o uso de uma música sombria para produzir medo no público, o som de pássaros matinais para criar um ambiente de leveza e alegria, o som de lobos ou de uma águia para produzir medo.

Por *função estrutural* designamos o poder do som de organizar e ordenar os eventos que se desenvolvem ao longo do tempo, possibilitando, assim, que auxilie de diversas formas na estruturação do espetáculo. Quando considerada em si mesma, a música possui uma estrutura temporal que se caracteriza pela conexão de unidades sintáticas de dimensões diversas, que na terminologia musical são definidas por termos como incisos, motivos, frases, temas, períodos, seções. Embora no contexto do espetáculo teatral essas unidades não desempenhem a mesma função que na música pura, a segmentação do discurso musical demonstra a capacidade que a música, e o som de modo geral, possuem de estruturar a dimensão temporal, de dividi-la em unidades perceptivas que podem ser recebidas como unidades de maiores ou de menores dimensões. O som pode auxiliar na solução de alguns problemas práticos, como, as mudanças de cenário e as trocas de figurinos, mantendo a continuidade do fluxo cênico, através do preenchimento de espaços que, sem o som, ficariam vazios, bem como através das diversas soluções de continuidade que o som pode desempenhar nas transições de cenas. Assim, a contraparte sonora do espetáculo pode funcionar como um importante elemento de estruturação do espetáculo. Exemplificando a função estrutural do som, Camargo observa que "o teatro sempre recorreu à música como recurso para anunciar o início do espetáculo, preencher o intervalo entre os atos ou, simplesmente, para interligar cenas e quadros, com o objetivo de preencher intervalos, divertir e manter a atenção do público para a cena seguinte [...]" (CAMARGO 2001, pág. 131).

É importante ressaltar as três funções do som na encenação – *função referencial*, *função expressiva* e *função estrutural* – não são categorias excludentes, podendo uma mesma intervenção sonora apresentar

as três funções. Na realidade uma integração destas funções na contraparte sonora do espetáculo é altamente desejável, na medida em que contribuem para a idéia de unidade do espetáculo, nos casos em que esta unidade é almejada pelo encenador.

A sonoplastia

A sonoplastia é a parte do trabalho de encenação que se encarrega dos efeitos sonoros do espetáculo. O caráter mais amplo ou mais restrito do conceito de sonoplastia varia de autor para autor. Pavis (1999) define sonoplastia como "uma reconstituição artificial de ruídos, sejam eles naturais ou não" (PAVIS, 1999, pág. 367), observando ainda que "a sonoplastia deve ser distinta, ainda que nem sempre isso seja tarefa fácil, da palavra [...], da música, dos *resmungos*[4] e sobretudo, do ruído gerado pela cena". Camargo (1986) dá ao conceito um sentido mais amplo. Para ele a sonoplastia inclui "os sons musicais e não musicais; os sons articulados pelo aparelho fonador e a voz inarticulada; os ruídos físicos, as manifestações sonoras da natureza, os fenômenos metereológicos, atmosféricos" (CAMARGO, 1986, pág. 21). Tragtenberg, assim como Pavis, prefere restringir o conceito de sonoplastia aos aspectos mais óbvios e referenciais do som no teatro. Assim, ele afirma que uma intervenção sonora é *mera sonoplastia* quando "um som inserido na cena não sofre nenhuma interferência do compositor e nenhum deslocamento em relação ao seu contexto natural. Ou seja, nem a própria escolha desse som apresenta uma intenção qualquer com relação ao seu uso, que não seja a ilustração". (TRAGTENBERG, 1999, pág. 91). Assim, podemos considerar que a idéia de sonoplastia geralmente está associada ao trabalho mais convencional e referencial de sonorização de um espetáculo, à criação de uma concepção sonora que desempenha um papel relativamente secundário em relação à cena – especialmente no teatro naturalista ou realista – e à contrapartida sonora de objetos ou situações que estejam sendo apresentadas de modo explícito no espetáculo.

Independentemente o caráter mais amplo ou mais restrito do conceito, a idéia de sonoplastia engloba tanto a realização das intervenções sonoras durante o espetáculo, como o trabalho prévio de elaboração destas intervenções, trabalho este realizado a partir do estudo e do acompanhamento de todo o processo de criação do espetáculo. Camargo faz uma diferenciação entre a sonoplastia como *técnica* e como *processo de criação*, propondo, assim, uma subdivisão operacional do conceito:

> Como técnica, a sonoplastia é a parte encarregada da percussão dos efeitos sonoros durante o espetáculo. Envolve o uso de aparelhos eletrônicos, instrumentos, músicos, operadores de som. Como processo de criação, a sonoplastia envolve diversas etapas como: pesquisa sonora, seleção e ordenação de material, elaboração de trilha sonora, etc. (CAMARGO, 1986, pág. 9).

Assim, como técnica, a sonoplastia é responsável pela realização dos diversos sons e ruídos durante o espetáculo. Estes podem ser produzidos através da *percussão ao vivo*, procedimento que inclui a utilização de objetos diversos – como, por exemplo, lâminas de metal, sementes, papel celofane, pedaços de madeira, apitos, máquinas de vento, entre outros tradicionalmente utilizados na sonoplastia - e de instrumentos musicais utilizados de forma mais ou menos convencional para criar os mais variados efeitos sonoros. Pode-se utilizar também a *sonoplastia gravada*, que consiste na elaboração e gravação prévia das intervenções sonoras e sua utilização durante o espetáculo através de discos, gravadores e *players* diversos[5]. Atualmente os *samplers*[6] combinam as vantagens da gravação com a possibilidade de interação em tempo real da percussão ao vivo, possibilitando uma grande precisão e flexibilidade na manipulação das intervenções sonoras gravadas.

Como processo, a sonoplastia deve ser feita preferencialmente à medida que o processo de montagem do espetáculo se desenvolve. Inicia-se com um estudo do espetáculo, que deve ser feito juntamente com o diretor, e do levantamento de todas as intervenções sonoras que deverão ser feitas. Depois, deve ser feito um mapeamento detalhado do espetáculo com a cronometragem dos tempos de cada evento, do número de cenas e das *deixas* que serão utilizadas para a entrada das intervenções sonoras. Neste processo deve-se decidir se as intervenções serão feitas ao vivo, gravadas, ou utilizando-se as duas técnicas. Passa-se então à pesquisa sonora e à construção das intervenções musicais, o que deve ser feito com o acompanhamento do diretor e realizando-se diversos testes nos ensaios para verificar a eficiência e a adequação do material a cada uma das cenas. Ao final do processo, o sonoplasta tem uma lista detalhada com um mapa de todas as cenas, os tempos de cada intervenção, os modos de entrada e

---

[4] "O ator usa resmungos quando "fala" grunhindo, sem empregar uma língua, mas dando a impressão de que está dizendo algo, ou que está se exprimindo em entonações incorretas" (PAVIS, 1999, págs. 340-341).

[5] Além dos toca-discos e toca-fitas convencionais – atualmente em desuso – existe uma série de equipamentos de gravação que podem ser usados ao vivo, como os MDs –, *Mini Disks* – CDs,– *Compact Disks* – e DATs – *Digital Audio Tapes*.

[6] "Instrumento musical eletrônico que é capaz de digitalizar sons naturais, memorizá-los e depois reproduzi-los. [...] [O sampler] permite não só a reprodução do som natural que foi amostrado, mas também sua completa alteração, dando origem a novas sonoridades" (RATTON, 2004, págs. 133 e 134).

saída do som, os volumes e vários outros detalhes que servirão de orientação para o operador de som realizar a sonoplastia durante o espetáculo[7].

A música de cena

Como já foi mencionado, para trabalhar com a música de cena, em primeiro lugar o compositor precisa ter uma compreensão da função da música dentro do espetáculo para o qual estará compondo. A definição da função da música é feita juntamente com o encenador[8], que deverá deixar claro o que ele espera do compositor. Uma clareza no que se refere a essas questões, ou mesmo uma definição de uma maior ou menor liberdade por parte do compositor na tomada de decisões referente à música, é essencial para o sucesso do trabalho. Como em todo processo colaborativo, a interação pessoal, o diálogo e a discussão clara das questões, bem como fatores mais subjetivos, como a empatia, características de personalidade, e o que poderíamos chamar de *sintonia estilística*, também são essenciais para um bom resultado, tanto no plano da interação pessoal quanto no aspecto da eficácia do som no espetáculo. Tragtenberg observa que "não existe uma fórmula ou um procedimento padrão na relação encenador/compositor. Na verdade, cada parceria é uma história diferente. No entanto, pode-se falar em certos parâmetros técnicos e estéticos que norteiam essa colaboração criativa" (TRAGTENBERG, 1999, pág. 23).

Assim, o primeiro passo é definir com o encenador uma *concepção musical* que deverá nortear o trabalho do compositor, isso inclui aspectos tão diversos como a instrumentação, os estilos e técnicas de composição a serem utilizadas, se a música será gravada ou executada ao vivo ou gravada, se os músicos ficarão no palco ou fora dele, se serão utilizados sons instrumentais e ruídos, ou uma combinação de ambos, bem como a quantidade, importância e duração das intervenções musicais, tanto no que se refere ao espetáculo como um todo como a cada uma de suas partes. Depois de definida a concepção musical, o compositor passará para a definição de estratégias para colocar em prática esta concepção. Desde o início, deve-se levar em consideração os recursos disponíveis, tanto materiais quanto humanos, para a realização da parte sonora e sua viabilidade prática.

Tragtenberg (1999, pág. 46) propõe cinco fases para o que ele chama de *decupagem* da peça, que deve ser realizada sobre o texto ou o roteiro da encenação: [1] "estabelecer o onde e o quando" da ação; [2] "resumir as situações da trama mais importantes"; [3] "identificar as personagens principais e secundárias buscando suas características básicas, assim como as inter-relações que se estabelecem na trama"; [4] "relacionar os diferentes espaços onde as ações se desenvolvem, a fim de estabelecer a natureza acústica desses espaços" e [5] "procurar referências a eventos sonoros no próprio texto, seja em rubricas, nos contextos sonoros dos espaços indicados, nas ações das personagens etc." A partir desta decupagem, o compositor cria o seu roteiro geral para a composição, definindo os timbres, a quantidade e o caráter dos temas que deverá compor, as durações das intervenções, chegando-se a uma concepção geral da grande forma da composição.

Tragtenberg discute também outras características que devem ser observadas pelo compositor ao compor para a cena. Ele deve observar a característica de *incompletude* e de transparência da linguagem musical. Se a música apresentar um excesso de informações, poderá chamar para si uma atenção maior do que a necessária para compor com os outros elementos da cena. Da mesma forma, a música deve manter uma certa transparência, de modo que possibilite, enquanto soa, que os outros elementos presentes na encenação também possam captar a atenção do espectador.

Tragtenberg define a *paisagem sonora* como um dos procedimentos musicais mais úteis para a cena, "a idéia de paisagem sonora comporta um desenrolar de eventos sonoros mais ou menos homogêneos e com uma constância mais ou menos estável" (TRAGTENBERG, 1999, pág. 55). Ou seja, um tipo de estrutura musical que funciona como um pano de fundo para outros elementos cênicos, seja o próprio texto falado ou cantado pela personagem ou ações sem fala[9]. O compositor deve também considerar o modo como as intervenções sonoras serão feitas, o que pode ocorrer de três formas diferentes, por *comentário direto ou paralelo, introdução, pontuação ou finalização de cena* e em *cenas sem texto, com dança, movimentação cênica ou pantomima*. Outro procedimento importante para a música de cena é a *estilização*, que pode ocorrer de duas formas, *por associação* ou *por deformação*[10].

---

[7] Kaye & Lebrecht (2000) oferecem uma descrição minuciosa das diversas fases de construção da sonoplastia, ou do *sound design*, para o teatro.

[8] "Pessoa encarregada de montar uma peça, assumindo a responsabilidade estética e organizacional do espetáculo, escolhendo os atores, interpretando o texto, utilizando as possibilidades cênicas à sua disposição" (PAVIS, 1999, pág. 128). O termo é frequentemente usado como sinônimo de diretor.

[9] Tragtenberg define detalhadamente, do ponto de vista musical, as características técnicas da 'paisagem sonora' (TRAGTENBERG, 1999, págs. 58-59).

[10] Para uma discussão detalhada de cada um desses conceitos, acompanhada de exemplos musicais, ver Tragtenberg (1999).

Concluindo, para compor para a cena, o conhecimento tradicional das técnicas tradicionais de composição é essencial para o domínio da linguagem musical necessária à criação da música, mas não é suficiente para lidar com toda a trama de relações, significados e decisões que devem ser tomadas no processo de composição de música para a cena. Tragtenberg sintetiza da seguinte forma as qualificações mais importantes que um compositor deve ter para trabalhar com a música de cena:

> A capacidade pare recriar em sons conceitos extra-sonoros é a qualidade principal do compositor de cena, bem como uma certa humildade para abrir mão de conceitos ou soluções já adotados no processo de criação, assumindo irremediavelmente o caráter *dinâmico* da criação teatral. [...] Esse abandono do que seria o *eu mesmo* do compositor representa a abertura de um amplo espaço de diálogo criativo num trabalho de cooperação como é o da criação teatral (TRAGTENBERG, 1999, págs. 169-170).

O *sound design*

A utilização da expressão *sound design* para se referir ao trabalho com o som no teatro é relativamente recente. Kaye e Lebrecht descrevem da seguinte forma os primeiros usos da expressão, em finais dos anos de 1960 e início dos anos de 1970:

> Até onde podemos determinar, a primeira pessoa a ser chamada de *sound designer* foi Dan Dugan, que estava produzindo *designs* para o American Conservatory Theatre em San Francisco para a temporada de 1968-1969. Naquele mesmo ano, a produção da Broadway de *Hair* incluiu o crédito "sound by Bob Kernan". Em 1971, Abe Jacob foi o primeiro a receber o pagamento pelo trabalho de *sound designer* por seu trabalho em *Jesus Christ Superstar*. Uma vez que estava estabelecido o título descritivo do trabalho com o som, mais *sound designers* poderiam ser então creditados como tais (KAYE & LEBRECHT, 2002, pág. 8).

O significado da expressão *sound design* também varia de autor para autor. Em seu sentido mais estrito, o *sound design* se relaciona com o trabalho de sonorização do espaço teatral, especialmente nos musicais de procedência hollywoodiana. Em seu sentido mais amplo, como podemos encontrar em Kaye e Lebrecht (2000) o a expressão designa todo o trabalho de som relacionado à parte sonora de um espetáculo, incluindo a sonoplastia, a sonorização e inclusive a composição.

A sonorização está intimamente relacionada à realização prática de todo o trabalho de som no espetáculo. Trata-se de um trabalho de natureza técnica, que deve considerar todas as fontes sonoras que serão utilizadas – sejam elas gravadas ou produzidas ao vivo por atores, músicos ou sonoplastas – as dimensões e características acústicas do ambiente a ser sonorizado e, também, a concepção sonora do espetáculo. A partir de uma avaliação de todos esses fatores, são tomadas decisões referentes ao tipo de equipamento a ser utilizado – por exemplo, se serão usados microfones para a amplificação das vozes, instrumentos e demais fontes sonoras –, sobre a utilização de música ou percussão ao vivo, sobre os níveis de potência sonora a serem utilizados, bem como à distribuição do som no espaço da apresentação.

Meola define três fases do trabalho do *sound designer*, aqui entendido como o trabalho de sonorização do espetáculo. Em primeiro lugar, "um *sound designer* começa conversando com o diretor e com o restante da equipe criativa para descobrir do que o show trata, e qual o conceito que o som deve ter. Será um som natural? Haverá muita música? Haverá efeitos sonoros especiais?" (2006, pág. 227). Da mesma forma que o trabalho do compositor e do sonoplasta parte de um trabalho colaborativo envolvendo o encenador e outros membros da equipe criativa, o *sound designer* também precisa integrar-se à equipe e buscar ter uma visão o mais clara possível de todos os aspectos e da concepção geral do espetáculo. Em segundo lugar, ele deve fazer uma avaliação das características do espaço onde acontecerá a apresentação. De acordo com Meola:

> O próximo trabalho [...] é ir ao teatro onde o show acontecerá. Todo teatro tem sua própria acústica. Alguns são mais fáceis que outros. Alguns têm detalhes arquitetônicos maravilhosos, que se traduzem em detalhes auditivos maravilhosos [...]. Quando você vai a um teatro mais antigo e vê todos aqueles relevos decorativos nas paredes e nos camarotes você pode pensar que eles estão ali simplesmente por uma questão decorativa. Eles estão ali para espalhar as altas freqüências de modo que a sibilância das vozes chegue a cada canto do teatro, para que soem com mais clareza (MEOLA, 2006, págs. 226-227).

Por fim, depois de conhecer as necessidades do espetáculo, o *sound designer* passa ao trabalho técnico de sonorização propriamente dito, que envolve conhecimentos técnicos específicos de acústica, áudio e de equipamentos de gravação, que serão usados para definir as características, configurações técnicas, interconexões e instalação dos equipamentos a serem utilizados no espetáculo. "Uma vez que você conheça os pontos fortes e fracos do teatro e que você conheça o conceito sonoro do show", afirma Meola, "então você pode começar a fazer as listas de equipamentos, fazer desenhos e esboços, conversar com os outros designers e descobrir as necessidades de todos" (MEOLA, 2006, pág. 227).

Tragtenberg aponta dois aspectos essenciais que interferem na concepção do som e que devem ser observados no processo de sonorização para o teatro, que são a *disposição espacial do som* e a questão

da *escala*. Para ele a questão da disposição espacial do som é tão importante, que ele chega a unificar as idéias de sonorização, disposição espacial e *design sonoro* em um único conceito, ao afirmar que "sonorização antes de mais nada significa disposição espacial do som, ou seja, *design* sonoro" (TRAGTENBERG, 1999, pág.151). Hoje existem inúmeras possibilidades de distribuição das fontes sonoras em um espetáculo, tanto das caixas de som – quando a sonorização é feita através de amplificação – como dos instrumentos musicais e demais fontes sonoras produzidas ao vivo. Com o desenvolvimento das técnicas de espacialização eletrônica do som e de sistemas de mixagem em múltiplos canais – como os diversos formatos de som *surround*[11] –, as possibilidades são praticamente infinitas.

A questão da *escala* se refere ao volume do som e ao equilíbrio relativo entre as diversas fontes sonoras. É essencial que o *sound designer* saiba dimensionar e equilibrar bem as diversas fontes, especialmente se forem utilizadas simultaneamente fontes sonoras com amplificação – como sons gravados e instrumentos musicais amplificados – e sem amplificação. As funções da amplificação podem ser diferentes dependendo do som que está sendo amplificado. No caso de equipamentos de gravação e instrumentos eletrônicos, todo o som gerado provém da amplificação. No caso de instrumentos acústicos e da voz dos atores, muitas vezes a amplificação é usada apenas como um reforço, não podendo, neste caso, ficar em um volume mais alto que o som produzido pelos atores. Uma correta compreensão da função da amplificação e de seu dimensionamento ao espaço da apresentação é essencial para um bom trabalho de sonorização.

Conclusão

Tratamos então de alguns dos aspectos essenciais para a compreensão do som no espetáculo teatral. Vimos como a distinção entre som musical e ruído não faz muito sentido no teatro, podendo tanto um como o outro serem usados na criação do som no espetáculo. Vimos também a importância da questão da identificação do som no teatro, como um aspecto que deve ser considerado sempre que se coloca um som em cena. Vimos também algumas diferenças importantes entre a música pura e a música de cena, bem como as principais funções do som no espetáculo teatral. Discutimos também a relação entre os diversos elementos do espetáculo e o caráter intencional de cada ação e cada elemento colocado em cena. Para finalizar, definimos e discutimos os conceitos de sonoplastia, música de cena e *sound design*, três conceitos associados ao trabalho com o som no espetáculo teatral.

Hoje, com toda a variedade de concepções cênicas existentes, e com a imensa variedade de procedimentos tecnológicos associados ao som que se desenvolveram a partir dos anos de 1950, o profissional que pretende trabalhar com o som no teatro precisa desenvolver habilidades diversas, no intuito de desempenhar as várias funções solicitadas ao profissional do som no teatro. Tragtenberg descreve esse novo profissional como "um profissional que acumula as funções de compositor, intérprete, produtor musical, dramaturgo sonoro e sound designer" (TRAGTENBERG, 1999, pág. 38). Para o compositor, o teatro oferece inúmeras oportunidades de criação, bem como um campo de atuação profissional. No entanto, o trabalho com o som no teatro, como vimos, exige uma série de habilidades e conhecimentos que normalmente não fazem parte da formação tradicional do compositor. Tragtenberg (1999, pág. 38), observa que "o modelo de compositor erudito europeu do século XIX [...] e de boa parte da chamada música erudita desse século, não contempla essas novas funções, seja em termos de habilitação técnica como por um pensamento hierarquizado em relação a outros aspectos do processo de artesania envolvidos".

Dessa forma, o compositor que pretende atuar no teatro deve buscar desenvolver as habilidades e conhecimentos necessários ao desempenho dessa função. Seria interessante se pensar na criação de disciplinas nos cursos de composição ou na criação de cursos que contemplem essas novas funções associadas a este esse novo campo de atuação do compositor, já que uma das dificuldades atuais dos compositores consiste em sua inserção profissional do no mercado de trabalho. As diversas áreas interdisciplinares que envolvem a música – como o cinema, o vídeo, ou mesmo as artes plásticas – constituem um dos mais ricos campos de atuação para o compositor contemporâneo, oferecendo inúmeras possibilidades de criação e de interação com as mais diversas linguagens artísticas. Em vista dessas possibilidades, seria importante que os diversos cursos de composição pensassem em formas de oferecer aos alunos os meios técnicos, bem como a reflexão estética necessária à atuação nestes novos campos interdisciplinares.

Referências Bibliográficas

CAMARGO, Roberto Gill. *A Sonoplastia no Teatro*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional de Artes Cênicas, 1986.

_____. *Som e Cena*. Sorocaba: TCM-Comunicação: 2001.

CARRASCO, Ney. *Sygkhronos: a formação da poética musical do cinema*. São Paulo: Via Lettera: Fapesp, 2003.

[11] "Sistema de reprodução de som que utiliza mais do que duas dimensões usuais do sistema estéreo" (RATTON, 2004, pág. 149).

KAYE, Deena e LEBRECHT, James. *Sound and Music for the Theatre - The Art and Technique of Design*. Oxford: Focal Press, 2000.

MEOLA, Tony. "Finding Pianissimo". VIAGAS, Robert (org.). *The Alchemy of Theatre - The Divine Science: Essays on Theatre & the Art of Collaboration*. New York: Playbill, 2006.

PAVIS, PATRICE. *Dicionário de Teatro*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

RATTON, Miguel. *Dicionário de Áudio e Tecnologia Musical*. Rio de Janeiro: Editora Música e Tecnologia, 2004.

ROUBINE, Jean-Jacques. *A Linguagem da Encenação Teatral*. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 1999.

Frederico Macedo é Mestre em Música pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Escola de Música e Artes cênicas desta mesma instituição. Desde 2003 é professor da área de música e tecnologia na Universidade do Estado de Santa Catarina, onde criou o e coordena Laboratório de Música e Tecnologia CEART -UDESC.

Música e razão no ocidente: alguns comentários sobre Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música, de Max Weber

Gabriel Sampaio Souza Lima Rezende (Universidade de Granada/Espanha)

Resumo: A escala de solmização, o canto polifônico, o temperamento, etc. Podemos articular esses fenômenos singulares dentro de um panorama compreensivo? O que a história da música ocidental é capaz de contar sobre a nossa própria visão de mundo? O sociólogo Max Weber deixou uma série de "anotações organizadas", intituladas postumamente *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*[1], que nos apresentam algumas reflexões sobre estas questões. Este artigo se dedica a esclarecer alguns de seus aspectos.

Palavras-chave: Max Weber; racionalização da música; racionalismo ocidental; desencantamento; música ocidental.

Abstract: The solmization system, the polyphonic chant, the temperament, etc. Can we articulate this phenomenon inside a comprehensive perspective? What the history of Occidental music can tell us about our own world vision? The sociologist Max Weber left a few "organized notes", named *The rational and social foundations of music*, that present some reflections about this questions. This article is dedicated to clarify some of its aspects.

Keywords: Max Weber; rationalization of music; occidental rationalism; disenchantment; occidental music.

Panorama geral do contexto em que surgiu a obra Os Fundamentos Racionais e Sociológicos da Música

Weber e as ciências humanas

Max Weber (1864-1920) viveu na Alemanha em um período caracterizado por profundas transformações ocorridas a partir da segunda metade do século XIX. À fracassada revolução de 1848 (devemos destacar que, neste ano, aproximadamente 75% da população alemã era rural) seguiram as guerras pela unificação territorial e uma explosão desenvolvimentista impulsionada pelo crescimento econômico, pela industrialização e pela urbanização. Fritz Ringer observa que

> "A industrialização alemã, tão logo se acelerou por volta de 1870, foi particularmente abrupta. As tensões sociais e culturais que gerou foram incomumente graves e, sobretudo, os acadêmicos alemães reagiram às perturbações com uma intensidade tão desesperada que começou a aparecer em tudo o que diziam e escreviam, fosse qual fosse o assunto, o espectro de uma era moderna 'sem alma'."[2].

A experiência dessa nova realidade por parte da intelectualidade alemã implicou em mudanças determinantes nas bases do pensamento científico. A onda de industrialização estimulou o desenvolvimento da pesquisa pura e aplicada no campo dos processos naturais. Ao mesmo tempo, a especialização do conhecimento contribuía para a formação e definição das bases epistemológicas e metodológicas de diversas disciplinas que buscavam se afirmar como ciências autônomas. Dentro das disputas sobre o estatuto das ciências humanas, que caracterizavam o ambiente universitário alemão do período, Weber desenvolveu tanto suas reflexões sobre epistemologia e metodologia como suas teorias a respeito do processo de racionalização das condutas de vida e a gênese do capitalismo moderno.

Para Weber, a crítica à filosofia da história não havia sido levada às últimas conseqüências. As correntes de pensamento predominantes, que iam dos historicistas aos positivistas e naturalistas, ainda não

---

[1] WEBER, Max. *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. Munique: Drei Masken, 1921. Sabemos que desde que Martindale e Riedel, há quase cinqüenta anos, se propuseram a aproximar *Os fundamentos...* ao campo da musicologia, a situação desse escrito entre musicólogos e outros estudiosos da música não evoluiu muito. Cf. MARTINDALE, Don e RIEDEL, Johannes. "Max Weber's sociology of music". Em WEBER, Max. *The rational and social foundations of music*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1958. No Brasil, a tradução deste texto weberiano tem pouco mais de dez anos. Neste sentido, consideramos fundamental uma revisão dos *fundamentos...*, obra de grande importância para a reflexão sobre o desenvolvimento da música ocidental. Cf. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995. Traduzido por Leopoldo Waizbort.

[2] RINGER, Fritz K. O *declínio dos mandarins alemães: a comunidade acadêmica alemã, 1890-1933*. São Paulo: Edusp, 2000, p. 20.

estavam totalmente livres das representações metafísicas, de modo que continuavam misturando conceitos e realidade em suas análises. Weber entendia que os conceitos eram somente meios intelectuais que ajudavam a compreender a realidade. Portanto, os conceitos teriam a característica de ser "tipos ideais", ou seja, desenvolvimentos tipicamente ideais de determinados agentes ou processos históricos; uma "utopia racional" que, devido a sua clara inteligibilidade e a sua falta de ambigüidade racional, serve ao pesquisador como uma ferramenta de grande valor heurístico em sua análise da realidade empírica.

Seja contra historicistas, positivistas, filósofos da história ou naturalistas, a crítica de Weber tocava uma questão fundamental: a relação com os valores. Não existe, para Weber, um conhecimento "puramente objetivo da realidade", no sentido de um conhecimento isento de premissas, "desligado de todos os valores, e ao mesmo tempo absolutamente racional."[3]. Em suma, a "objetividade científica" é, ela por si mesma, um conceito, historicamente condicionado, que reflete a influência das teorias positivistas/naturalistas e historicistas nos campos do saber, ao mesmo que também reflete, de modo indireto, a tendência à progressiva intelectualização em todos os campos das atividades humanas no seio da civilização ocidental moderna.

Weber dedicou grandes esforços ao estudo deste processo de racionalização do mundo ocidental, o "desencantamento do mundo". As profundas transformações sociais que vinham sendo processadas ao longo dos séculos, e que encontram sua máxima expressão na modernidade, fizeram com que a vida do indivíduo já não estivesse mais constituída ao redor de um todo orgânico. Desse modo, os diversos campos das práticas humanas tenderiam a se tornar independentes de um "sentido do mundo", seja religioso, ético, moral ou tradicional etc., e ganhar autonomia entre si. As diversas modalidades de ações, como a política, a econômica, a legal, etc., que se confundem em um mundo "encantado", começam a se diferenciar em relação ao sentido que as engendra. Tende a ser cada vez mais claro o sentido que possui para o agente uma ação econômica ou política. Weber relaciona essa diferenciação entre as esferas das atividades humanas à expansão da heterogeneidade dos valores aos que o agente refere suas ações.

Este "princípio metodológico" da obra weberiana está diretamente relacionado a uma determinada visão de mundo do sociólogo. A racionalização da vida trouxe ao homem uma extrema confiança na ciência e na técnica como ferramentas capazes de "fazer melhorar" suas condições de existência. Submergido na idéia de que elas conduziriam ao progresso da humanidade, o homem já não consegue voltar à superfície. A racionalidade como *meio* acabou se transformando em um *fim* e si mesmo. Weber coloca em questão a crença mais profunda do iluminismo, que tinha na razão um caminho para a libertação da humanidade. Para o sociólogo, a própria razão se transformou em uma prisão.

O universo dos estudos sobre música

Em relação aos campos de estudos sobre música podemos destacar que, durante a primeira metade do século XIX, o pensamento historicista deu grande impulso ao desenvolvimento da historiografia musical. Ao negar a noção iluministas do progresso *per see*, a perspectiva historicista

> "[...] promoveu o abandono de um padrão absoluto de beleza e de uma consciência de validez de estilos e formas artísticas altamente divergentes sobre o curso da historia. Dessa maneira, o relativismo estético se desenvolveu simultaneamente ao historicismo, e ambos apoiaram a crescente ênfase positivista-empírica da historiografia musical, que coincidiu com o estabelecimento gradual da história da música como uma disciplina acadêmica."[4].

Estes paradigmas das investigações históricas ameaçavam o fundamento normativo e histórico do gosto. Essas teorias criavam uma nova e fundamental dimensão crítica do "fazer" história da música. O belga François-Joseph Fétis, um dos autores mais relevantes para a historiografia musical durante a primeira metade do século XIX, acreditava que cada sociedade e cada período histórico criavam suas próprias convenções artísticas. Este autor trouxe grandes contribuições aos campos da epistemologia e da metodologia quando propôs uma separação radical entre técnica – que poderia ser avaliada através de parâmetros técnico-científicos – e emoção – que não estaria sujeita ao paradigma do progresso[5]. As categorias de Fétis – história/técnica e biografia/cultura – definem, de modo general, o conjunto de preocupações que marcarão a historiografia da música, inclusive até as primeiras décadas do século XX. Neste momento também se fortalece a idéia de que a música possui um desenvolvimento autônomo,

---

[3] WEBER, Max. "La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales". Em WEBER, Max. *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Barcelona: Ediciones Península, 1971, p.54.

[4] STANLEY, Glenn. Voz "Historiography". Em SADIE, Stanley (org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: MacMillan, 2001, p. 549.

[5] Segundo Carreras, Fétis fez a ponte entre o modelo iluminista e estes novos questionamentos. Cf. CARRERAS, Juan José. "La Historiografía Artística: la Música". Em AULLÓN de HARO, P. (ed.). *Teoría/Crítica*. Ob cit., p. 291.

supostamente movido pelas transformações internas de seu próprio material sonoro, em relação às outras esferas da atividade humana, como apresentam os trabalhos de Parry[6] e do próprio Fétis[7].

Na segunda metade do século XIX, o teórico alemão Ambros[8] ampliou a discussão colocando em evidência o conflito crescente que se estabelecia entre apreciação estética e valor histórico da música, categorias que, sob a insígnia iluminista do progresso da arte, encontravam-se estreitamente relacionadas. Contra o pressuposto de que cada arte evolui internamente a seu modo, Ambros buscava sempre extrair o significado interno da música estabelecendo relações entre ela e a cultura que a produziu.

A progressiva separação entre estética musical e história da música manifesta, de maneira exemplar, as tensões vividas no mundo das reflexões musicais do período; tensões que, por sua vez, participavam das grandes transformações que aconteciam dentro dos mais diversos campos do conhecimento na Europa ocidental.

Durante o século XIX, especialmente a partir de sua segunda metade, os estudos sobre música na Alemanha e Áustria foram amplamente desenvolvidos. Em consonância com o processo de revisão dos paradigmas do conhecimento sobre o mundo e a realidade, a música como objeto de investigação sofreu importantes transformações. A especialização do conhecimento alcançou também o campo dos estudos sobre música. Fugir da "prisão histórica" do historicismo possibilitou, em meados do século XIX, o surgimento da chamada *Musikwissenschaft*, termo que designa uma especialidade equivalente à musicologia francesa.

Entre os autores que são reconhecidos por haverem lutado deliberadamente pela formação e afirmação da musicologia como uma ciência autônoma, se destaca o nome de Guido Adler. É importante destacar que a missão teórica de Adler estava intimamente relacionada com os questionamentos mais profundos de sua época. Em termos como *Causalidade, Tipo e Valor*, utilizados por este autor, podemos encontrar claramente as marcas do debate historicista de finais do século XIX presente nas ciências da cultura[9]. Através da idéia de *estilo* Adler constrói diferentes *Tipos* de distintos fenômenos musicais, como por exemplo, do *Lied*. A associação com o *Ideal-Tipo* de Weber é inevitável. Mas é importante notar, de acordo com Boisits, que Adler excede o papel de *meio* e chega a uma hipérbole do conceito de *estilo* como uma finalidade em si mesma. Em Adler, os conceitos "não são mais, como Weber os expressou, 'meios mentais com a finalidade do domínio intelectual dos dados empíricos', mas sim um ideal desejável"[10].

Mas antes de Adler, em outros campos do saber, os estudos sobre música já haviam se aproximado à metodologia das ciências naturais. A psicologia, uma disciplina que se fortaleceu rapidamente durante a segunda metade do século XIX (especialmente entre as décadas de 1850 e 1890), adotou a música como objeto de interesse científico[11]. Hermann von Helmholtz, um dos antecessores da psicologia como ciência autônoma, dedicou-se a estudar as relações entre a acústica sonora e a percepção humana desde uma perspectiva psicofísica. Sua obra intitulada *Tratado das sensações sonoras como fundamento fisiológico da teoria musical* exerceu muita influência em seu tempo e se tornou a principal referência, em termos de informação e análise, para o texto weberiano sobre música[12].

Carl Stumpf (considerado um dos líderes da psicologia por volta de 1890), Erich Moritz von Hornbostel e Otto Abraham formam uma geração de autores contemporâneos a Weber que também se dedicou a estudar a música no marco das pesquisas no campo da psicologia. O período em que Weber desenvolveu sua pesquisa sobre a música coincide com a fase culminante destes estudos.

---

[6] Assim como Fétis, Parry deslocou a ênfase da evolução do "gênio" para a evolução da arte como um todo. Segundo Allen, "O método de Parry foi traçar a evolução de formas musicais como manifestações objetivas da atividade espiritual.". Cf. ALLEN, Warre Dwight. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1962, pp. 112-113.

[7] Allen afirma que por volta de 1873, Fétis já "[…] havia absorvido suficientemente as doutrinas evolucionistas correntes para permiti-lhe explicar, para sua própria satisfação, a mudança progressiva na história da música […]". Allen nota também que a noção de que a "Arte tende a modificar-se a si mesma", repetida em seu fundamento por muitos autores, também se encontra nos escritos de Fétis e Parry. Cf. ALLEN, Warre Dwight. Ob. cit., p. 266.

[8] August Wilhelm Ambros, um dos o principais musicólogos de seu tempo, e possivelmente do século XIX até Hugo Riemann.

[9] Cf. BOISTIS, Barbara. "Historismus und Musikwissenschaft um 1900 – Guido Adlers Begründe der Musikwissenschaft im Zeichen des Historismus". Em *Archiv für Kulturgeschichte*. Köln: Bohlau, 2000.

[10] *Idem, Ibid.*, p. 380. Além disso, como afirma Stanley, Adler pensava que havia criado um conceito isento de premissas de valor. Cf. STANLEY, Glenn. Voz "Musicology – II. Disciplines of musicology (1. Historical Method)". Em SADIE, Stanley (org.). Ob. cit., p. 493.

[11] Em um momento de ascenção das correntes positivistas no universo intelectual e científico, a psicologia exerceu uma forte influência nas investigações dentro das ciências humanas.

[12] HELMHOLTZ, Herman von. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig, Fr. Vieweg&Sohn, 1913.

Tanto na obra de Adler como nos estudos psicológicos sobre música, o "jactancioso esquema de uma única música natural ameaçava se desmoronar"[13]. Pressentindo o perigo, estudiosos como Hugo Riemann se declararam deliberadamente contra o novo espírito. Em seus estudos, Riemann abordou muitos dos campos definidos pela metodologia de Adler, mas seus objetivos eram distintos. O alemão buscava explicar a audição e a experiência da música, e, para tanto, recorreu às disciplinas naturais e biológicas. Riemann baseava suas teorias nos conhecimentos que a acústica, a fisiologia e a psicologia ofereciam para explicar a natureza musical. Suas contribuições neste campo, especialmente sua concepção de função harmônica e sua teorias sobre a métrica musical se tornaram bem conhecidas e, de certo modo, continuam vigentes até a atualidade.

Principais conceitos

Existem alguns conceitos que são chave para entendermos as análises substantivas empreendidas por Weber. Neste caso especifico de seu estudo sobre o desenvolvimento da música ocidental podemos destacar, além do *tipo-ideal* (brevemente apresentado), os conceitos de *racionalização* e *progresso*.

Por meio de uma leitura detalhada da obra de Weber, Gabriel Cohn acredita ser possível extrair uma série de elementos que nos aproxima de uma definição genérica do conceito de racionalização, capaz de guiar de forma segura o leitor de *Os fundamentos*...

> "O ponto de partida, claro, está em se lembrar que a racionalização de que se fala refere-se à *ação*. Vale dizer, pode-se falar de uma religião racionalizada ou de uma música racionalizada, mas com uma condição: a de que isso signifique que essas dimensões da vida social, em determinadas condições do seu desenvolvimento, suscitam ações racionalmente orientadas [...] A racionalização oferece as condições em que a ação racional tem como exercer-se e expandir-se."[14].

Ao mesmo tempo, a condição necessária para que se possa falar da racionalização como "processo de difusão da racionalidade da ação"[15] é a própria existência da heterogeneidade destas ações. Ou seja, racionalização se refere ao processo de diferenciação dos motivos das ações que possibilita a distinção, por exemplo, entre uma ação orientada por motivos religiosos e uma ação orientada por motivos estéticos. Desse modo, cada modalidade de ação possui seus próprios significados e conteúdos. É neste sentido que Weber fala de uma "legalidade" própria a cada linha de ação. E "é com referência aos encadeamentos de significados que vale a distinção, central em Weber, entre o *racional* e o *não-racional*."[16].

Em busca de um núcleo sólido de significados para os distintos usos que Weber faz do termo *racionalização*, Cohn chega à seguinte conclusão: "*A racionalização é o processo que confere significado à diferenciação de linhas de ação.*"[17].

Ou seja, *racionalização* é um *processo* que podemos entender como "uma espécie de depuração dos significados atribuídos pelos agentes às suas ações"[18] que tende, no limite, a indicações unívocas.

Parece-nos igualmente importante esclarecer o uso particular que Weber faz do conceito de *progresso* no campo dos estudos históricos e sociológicos das artes, que tanta polêmica gerou entre seus intérpretes. Em primeiro lugar, temos que contextualizar a posição adotada pelo sociólogo. Suas considerações sobre o tema foram apresentadas no célebre editorial escrito por Weber para a revista *Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, em 1904[19]. Nesse texto, Weber discutia o tema (também polêmico) da "neutralidade do conhecimento científico", defendendo a tese de que o domínio da ciência e o domínio dos julgamentos de valor eram heterogêneos. É neste sentido que ele afirma que, para a história da arte, "não existe um verdadeiro 'progresso' da arte no sentido da valoração estética de obras de arte a título de realizações significativas."[20].

Em relação ao surgimento do gótico, por exemplo, o alemão afirma que

> "A história e a sociologia da arte esgotam sua tarefa puramente empírica ao expor as condições materiais, técnicas, sociais e psicológicas deste novo estilo. Mas ao fazer isso, não somente não 'avaliam' o estilo gótico em relação ao romântico ou o renascentista [...], senão

---

[13] BLAUKOPF, Kurt. *Sociología de la Música (introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales)*. Madrid: Ed. Real Musical, 1988, p. 15.
[14] COHN, Gabriel. "Como um *hobby* ajuda a entender um grande tema". Em WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 12.
[15] *Idem, ibid.*, p. 12.
[16] *Idem, ibid.*, p. 14.
[17] *Idem, ibid.*, p. 17.
[18] *Idem, ibid.*, p. 17.
[19] Cf. WEBER, Max. "La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales". Em WEBER, Max. *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Ob. cit.
[20] *Idem, ibid.*, p. 133.

> que tampouco 'avaliam' uma obra arquitetônica individual desde o ponto de vista estético, na medida em que continuam sendo disciplinas puramente empíricas."[21].

Excluída da análise científica a possibilidade de demonstrar empiricamente a superioridade estética de um determinado estilo ou de uma determinada obra de arte, o que resta, na visão de Weber, é o estudo do "progresso" dos meios técnicos que um determinado querer artístico emprega para sua realização material.

> "[...] o 'progresso técnico' entendido corretamente constitui o autêntico terreno da história da arte, dado que tanto este conceito como sua influência sobre a vontade artística comportam a única coisa empiricamente demonstrável no desenvolvimento da arte, quer dizer, desprovida de valorização estética."[22], afirma Weber.

É importante destacar que a ênfase dada por Weber à dimensão técnica do fenômeno artístico é estranha a qualquer orientação positivista, e também não significa que o estudioso da arte esteja num plano externo em relação ao seu objeto de investigação. Para Weber,

> "[...] aquele que deseja se dedicar à história da arte, ainda que de forma puramente empírica, deve ter a faculdade de 'compreender' a produção artística. E se entende que tal capacidade é inconcebível sem a capacidade de um julgamento estético, quer dizer, sem a capacidade de valorizar. "[23].

Principais idéias

Em primeiro lugar, é importante destacar que o processo de racionalização da música descrito por Weber é um processo histórico de longuíssima duração tratado de maneira tipicamente ideal. Em seu esquema de análise, Weber identifica um estado inicial, primitivo, da experiência musical, ligado ao puro gozo estético. Este estado é finalmente interrompido por uma espécie de "processo de racionalização primordial", praticamente universal. Uma vez reconhecido o intervalo de oitava e sua divisão assimétrica nos intervalos de quarta e quinta, e alcançado o nascimento das "necessidades puramente estéticas", o impulso à racionalização do material sonoro ganha força. Este impulso corresponde aos "fatos fundamentais" de toda racionalização musical. As contradições que surgem da divisão assimétrica da oitava e os conflitos que se estabelecem entre a *ratio* melódica e a *ratio* harmônica serão objeto de reflexão teórica e de experimentação prática em busca de soluções para equacioná-las. Essas contradições têm um caráter sobretudo lógico, e suas soluções um caráter técnico.

Mas a racionalização do material sonoro pode adotar graus e direções bem diferentes, inclusive contraditórias. A formação do sistema sonoro pode estar condicionada por fatores extra-musicais. Os instrumentos – que são o veículo material de um determinado sistema sonoro – construídos exclusivamente partir de critérios como o da simetria espacial, por exemplo, acusam um tipo de racionalização extra-musical.

Por outro lado, existem as racionalizações de tipo interno, que se desenvolvem a partir das relações entre os sons. Na grande maioria dos casos, elas seguiram o caminho da divisão da oitava pelo intervalo melódico de quarta, o que favoreceu o surgimento dos tetracordes e das terças neutras e irracionais, não as harmônicas. Esse tipo de racionalização conduziu à ampliação do âmbito melódico, que tanto no estado "primitivo" da experiência musical como em seu estado "mágico" (no qual a música é empregada com fins religiosos), era bastante reduzido. Até mesmo o sentimento de "tonalidade", que se fortalecia através da organização dos intervalos pelas séries típicas de tons – sempre ligadas a um *ethos* específico e a uma casta de músicos profissionais –, sofreu a pressão das "necessidades de expressão" no sentido de sua superação.

Em diversas culturas musicais, a organização dos sons ao redor de um centro de gravidade melódico se fragilizou em função da atuação dos virtuosos. Nas palavras do próprio Weber,

> "Embora a existência de intervalos de som condutor típicos e também a tendência não apenas ao desenvolvimento de cadências finais, mas também a organização 'tonal' dos intervalos sonoros e de seu relacionamento com o som principal enquanto 'som fundamental', possam ser seguramente intensificadas – um exemplo disso são justamente os modos eclesiásticos –, as músicas puramente melódicas seguem freqüentemente o caminho precisamente oposto na marcha de seu desenvolvimento rumo a uma arte de virtuoses, eliminando não só os rudimentos de cadências finais fixas [...] como também o papel dos 'sons principais'."[24].

E, mais adiante, o alemão completa:

---

[21] *Idem, ibid.*, p. 135.
[22] *Idem, ibid.*, p. 134.
[23] *Idem, ibid.*, pp. 139-140.
[24] WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 92.

> "Assim que o apoio sólido das velhas fórmulas sonoras típicas é abandonado, e o virtuose, ou o artista profissional educado para a execução virtuosa, torna-se o suporte do desenvolvimento musical, não há nenhum limite fixo para a medida do sufocamento dos elementos tonais pelas novas necessidades de expressão melódica."[25].

Nossa cultura musical seguiu o caminho inverso. Com o abandono do tetracorde, o fortalecimento do intervalo harmônico de quinta como principal divisor da oitava, a substituição da cítara pelo monocórdio e a criação de uma notação musical racional, surgiram as condições necessárias para que o princípio da *ratio* tonal fosse tomado, de forma consciente, como fundamento do sistema sonoro.

A racionalização da polivocalidade especificamente polifônica se apoiou, num primeiro momento, em um diatonismo estrito. Este possibilitou a transposição do hexacorde sobre os intervalos de quarta e quinta, fundamentando desse modo a formação do que viriam a ser as funções harmônicas subdominante e dominante.

Em um segundo momento, entrou em jogo o cromatismo "harmônico" que, ao contrário do cromatismo helênico, por exemplo, deu fundamento sólido à consolidação da tonalidade ao possibilitar a interpretação enarmônica tanto dos sons singulares como dos acordes.

Internamente, as relações entre os acordes se racionalizaram, sobretudo, a partir da contradição gerada pela assimetria do acorde de sétima dominante (que da vida aos acordes de tipo diminuto e aumentado). Neste sentido também atuam as contradições entre harmonia e melodia, pois, segundo Weber, a dissonância resultante deste conflito é o verdadeiro elemento impulsor da racionalização de nosso sistema sonoro.

Todo este processo foi coroado com o surgimento do temperamento moderno – que racionalizou completamente a divisão da oitava em doze passos de tons iguais e determinados de forma harmônica – e pelo desenvolvimento do piano moderno (*Harmmerklavier*), que, aliado a uma técnica racional de execução, representa de forma mais clara e nítida as possibilidades deste sistema sonoro. O piano também é o responsável por nossa educação musical essencialmente harmônica, que constrange tanto os cantores como os instrumentos sem afinação fixa a se adaptarem às regras da harmonia de acordes.

Por fim, a música ocidental moderna somente alcançou sua universalidade quando seu sistema sonoro, materializado no piano, encontrou o mercado capitalista racional em uma situação histórica bem determinada.

Em último lugar, é importante notar que se o processo de racionalização da música está ligado a um *ethos* específico da sociedade (religiosos, político, etc...), ou se baseado essencialmente em critérios extramusicais, isto indica que a esfera musical segue sofrendo interferências de uma racionalidade que não é a sua e, por tanto, não está totalmente liberta. Neste sentido, a música somente conhece sua verdadeira emancipação no mundo ocidental moderno, em que a opção pela racionalidade é tão radical que se transforma na própria opção pela autonomia da música.

Algumas conclusões

Ao longo de sua extensa análise sobre o desenvolvimento da música ocidental, Weber aborda distintas dimensões que compõem o fenômeno musical, combinando argumentos de tipo físico (especialmente acústico), fisiológico, material, teórico-musical, sociológico e histórico. Esta abordagem holística, em comparação com a análise estritamente sociológica, favorece um entendimento mais aprofundado da natureza musical, que compreende tanto sua dimensão social e histórica como sua dimensão física, fisiológica e material. Ao mesmo tempo, a "distribuição" dos tipos de argumentações é desequilibrada. A primeira parte privilegia o lado formal da constituição dos sistemas sonoro-musicais, em que os fatores históricos, e sobretudo sociológicos, atuam como coadjuvantes. Neste sentido podemos destacar, por exemplo, que os "fatos fundamentais de toda a racionalização da música"[26], ou seja, a divisão assimétrica da oitava e a "circunstância" de que este intervalo somente seja decomposto por frações próprias em dois grandes intervalos (o de quarta e o de quinta), pertencem ao campo das argumentações "não históricas". A segunda parte desta obra, cinco vezes menor que a primeira, apresenta uma análise predominantemente sociológica ao tratar do desenvolvimento dos instrumentos musicais.

Esta mistura de princípios explicativos responde diretamente ao contexto em que surgiu *Os fundamentos*... O ponto de partida das análises weberianas estava fortemente enraizado em uma série de princípios metodológicos e epistemológicos pertencentes ao campo das investigações das ciências humanas, ou ciências da cultura. Entretanto, Weber se aventurou em uma área do conhecimento que lhe era alheia e, portanto, buscou situar-se em relação às problemáticas teórico-metodológicas que permeavam os campos das investigações sobre os fenômenos musicais. Disso resulta que essa

[25] *Idem, ibid.*, p. 125.
[26] *Idem, ibid.*, p. 54.

característica "pluralidade" da metodologia empregada por Weber também manifeste uma tentativa de acomodar os princípios de sua sociologia às distintas orientações existentes para o estudo dos fenômenos musicais. Neste sentido, as freqüentes referências à dimensão "natural" da música se explicam, em parte, pelo fato de que Weber dialogava principalmente com os autores e os tipos de investigação sobre música que se destacavam em sua época[27].

Ao mesmo tempo, ao destacar a existência de um *ethos* particular em uma determinada música (em relação à evitação do intervalo de semitom, por exemplo) ou de distintos *sentidos* (da escala pentatônica ou do sentimento de tonalidade, por exemplo), Weber enfatiza o caráter histórico-sociológico do fenômeno musical. Os princípios de sua sociologia também se impõem de maneira clara nas diversas vezes que Weber trata de desacreditar toda tentativa de explicar o desenvolvimento das mais diversas culturas musicais a partir de fundamentos exclusivamente naturalistas, como por exemplo a série harmônica.

A terminologia empregada por Weber também revela claramente seu envolvimento com as discussões sobre música que eram predominantes em sua época. A oposição entre termos como "música popular" e "música artística" estavam na "ordem do dia" da vida musical, tanto no âmbito das investigações musicológicas como também no da crítica musical.

Em relação ao conteúdo propriamente dito, a obra *Os fundamentos...* surgiu no momento em que as investigações de Weber saíam do âmbito específico dos fatos sócio-econômicos e começavam a abraçar as principias esferas do que se entendia por cultura[28]. Nela, a formação de nossa música é descrita a partir da perspectiva da racionalização do mundo ocidental. A música se apresenta, portanto, como uma das esferas (ao lado da esfera do direito, da economia e das religiões, por exemplo) em que Weber identifica a existência de um intenso processo de racionalização, processo esse que se manifesta sobretudo a partir do século XII, e que revela alguns princípios fundamentais da nossa visão de mundo.

A análise do sociólogo parte, em primeiro lugar, da dimensão intervalar do fenômeno musical, em detrimento de outras dimensões que também foram objeto de racionalização por parte de distintas culturas musicais, como por exemplo o ritmo e o timbre. É o "ponto de vista do homem europeu" de Weber que o fez privilegiar esta dimensão[29]. Foi somente através dela que nosso autor buscou revelar de forma precisa os tipos de soluções encontrados por nossa cultura para determinados problemas musicais e apontar a direção à que conduziram estas soluções; quais foram seus efeitos. Neste sentido, é importante destacar que, para Weber, não existe uma única racionalidade que se manifesta em distintos graus, senão que existem diferentes tipos de racionalidade. Para entender o processo de racionalização da música ocidental Weber tratou de demonstrar, através de uma análise comparativa, os fatores que impediram à música de outros povos de se desenvolver na mesma direção que a nossa. Ou seja, este autor trata de rastrear os elementos que são próprios de um determinado tipo de racionalidade: a racionalidade ocidental judaico-cristã[30].

Com isto, Weber busca entender de que forma o processo de racionalização da música ocidental revela aspectos fundamentais de nossa visão de mundo, e não ao contrário, como determinadas condições sociais podem interferir neste processo. Simplificadamente, o que Weber procura é entender a sociedade a partir da música, e não a música a partir da sociedade. Neste sentido, as condições sociais e históricas servem para auxiliar a explicação, e não para determiná-la.

O movimento de racionalização da música ocidental descrito por Weber surge como um processo dialético. Por um lado, este movimento torna possível a constituição da música como um cosmos autônomo de valores. Isso é ainda mais evidente quando se constata que, no estudo weberiano, o desenvolvimento da música ocidental se efetiva quase sem interferência de outras esferas da vida social. Nossa música foi a única que se desenvolveu em direção à formação dos acordes de três sons baseados na interpretação harmônica da terça, e da construção de relações harmônicas entre esses acordes. Em termos weberianos, esta solução racional para problemas de natureza técnica abriu um novo universo de infinitas possibilidades técnicas e estéticas para o desenvolvimento musical.

---

[27] Um bom exemplo dos debates diretos que Weber travava com autores do meio musical são as considerações feitas sobre a polêmica em torno ao predomínio do intervalo de quarta e seu posterior retrocesso em nossa música. Cf. WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., pp. 102 – 103.

[28] Segundo Marianne Weber, *Os fundamentos racionais e sociológicos da música* foi escrito por volta do ano 1911. Cf. WEBER, Marianne. *Biografia de Max Weber*. Distrito Federal (México): Fondo de Cultura Económica, 1995.

[29] Segundo o próprio Weber, "[...] desde o ponto de vista do europeu moderno (eis aqui a 'referência aos valores'!), o problema central desta disciplina [a história da música] reside na pergunta de por que a música harmônica [...] só se desenvolveu na Europa e em uma determinada época [...]". Cf. WEBER, Max. "La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales". Em WEBER, Max. *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Ob. cit., p. 135.

[30] Portanto, tipos distintos de racionalidade não podem ser comparados em termos de intensidade. Esta é uma questão que não recebeu a devida atenção por parte dos autores que se dedicaram ao estudo deste texto weberiano. Em alguns casos, esta omissão está relacionada de maneira íntima com a idéia de Weber como um apologista da música ocidental moderna em detrimento de outras músicas "pouco racionalizadas".

A racionalização do material sonoro permitiu o cálculo, a previsão e o domínio consciente dos parâmetros musicais mais distintos. Com isso foi possível a formação de nossas orquestras organizadas de modo racional, a consolidação de nosso patrimônio musical e o nascimento do compositor moderno.

Ao mesmo tempo, na opinião de Weber, todo processo radical de racionalização desemboca na irracionalidade. A razão se transforma no único parâmetro para a atividade humana e, desta maneira, se transforma em uma crença cega. A fé na capacidade da razão para nos levar à sociedade "ideal", ao "reino da felicidade", á arte "mais sublime"[31], a transforma em uma espécie de religião.

Este aspecto característico de sua visão de mundo surge de forma evidente nas reiteradas vezes que, em *Os fundamentos...*, o autor aponta à regressão da sensibilidade de nosso "ouvido musical". As amplas possibilidades conquistadas pela racionalização harmônica do material sonoro tiveram como contrapartida o embrutecimento de nossa percepção para as sutilezas melódicas. Qualquer intervalo que não se encaixe nos parâmetros do temperamento moderno soa "desafinado". Somos incapazes de reconhecer com clareza uma distancia menor que um semitom temperado, enquanto que outros povos são aptos a identificar e apreciar de uma grande variedade de distâncias menores. Ao mesmo tempo, nossa educação harmônica nos faz interpretar uma melodia de acordo com os princípios da "harmonia de acordes". Ou seja, perdemos a liberdade de interpretar uma melodia que não fora concebida dentro dos padrões harmônicos, pois tratamos imediatamente de "imaginar" sua suposta procedência harmônica. E fazemos tudo isso de forma inconsciente[32]. Neste sentido Weber afirma que "os artistas criadores modernos, com uma sensibilidade orientada pelos acordes, têm dificuldade de interpretar *Palestrina* e *Bach* segundo o sentido musical com que eles próprios e sua época o faziam."[33].

Podemos concluir que, em último caso, é o imperativo da coerência lógico-racional que se impõe sobre a própria experiência musical. Contrapõe-se a esta situação, segundo Weber, o caso do sistema sonoro dos siameses – cuja divisão da oitava em distâncias sonoras de mesmo tamanho está baseada em um princípio completamente extra-harmônico. Para nosso autor, este sistema foi racionalizado "pura e simplesmente sobre um ouvido extraordinariamente aguçado em relação à *distância*, que supera as capacidades do melhor afinador de pianos europeu."[34].

Não obstante, existe outro raciocínio em *Os fundamentos...* que não está completamente explícito, mas que nos parece igualmente interessante. Ao longo de sua análise, Weber constrói uma oposição entre o que é *previsível* e *calculado* e o que pertence ao campo do *arbitrário, espontâneo, improvisado*. A partir desta oposição, o processo de racionalização da música ocidental vai se definindo pela luta pela expulsão de qualquer ato de arbitrariedade da vida musical.

Outras culturas musicais que também possuem um sistema sonoro intensamente racionalizado, como a árabe por exemplo, introduziram *a posteriori* intervalos melódicos irracionais. A capacidade da melodia para incorporar intervalos irracionais, afirma Weber, deixava um amplio espaço para o arbítrio. Além disso, todos os sistemas de notação musical diferentes do nosso deixam grande margem à improvisação e ao arbítrio dos executantes.

No ocidente seguiu-se o caminho oposto. Sob a dominação da Igreja, os mais distintos parâmetros e costumes musicais foram sistematicamente organizados e regulamentados desde o século XII buscando a supressão de suas "irracionalidades". O racionalismo formal, lógico e matemático do monacato exigia a possibilidade de controle e previsão de todos os aspectos do fenômeno musical. Quando já estava intensamente racionalizada, a música ocidental recebeu o último impulso para a sua modernização. A partir do Renascimento entra em jogo a atividade especulativa e prática dos "reformadores" da música. Os gregos já haviam estabelecido toda a estrutura físico-matemática empregada até então no processo de racionalização da música. Mas ainda faltava a experimentação racional, fruto do Renascimento, a partir da qual foram estabelecidos os princípios teóricos do temperamento e sua realização prática e efetiva no piano. De acordo com Weber,

> "[...] Aos olhos dos experimentadores do tipo de Leonardo da Vinci e dos inovadores no campo da música, a experimentação era o caminho capaz de conduzir à arte *verdadeira*, o que equivalia dizer o caminho capaz de conduzir à verdadeira *natureza*. A arte deveria ser elevada ao nível de uma ciência [...]"[35].

Esta citação pertence à transcrição da conferencia realizada sob o tema da ciência como vocação, de 1917, na qual Weber alertava para a degeneração desta visão de mundo. A ciência é a última que pode nos levar ao "reino da felicidade" e, na realidade, ocorre justamente o contrário: esta racionalidade, quando elevada ao extremo, se transforma em uma prisão.

---

[31] Não podemos esquecer que Schönberg propunha a expulsão da "ira animal" do universo musical através da máxima organização racional dos sons.
[32] Nossa percepção musical está tão dominada pelos padrões da música tonal que até nos esquecemos que esta música é uma criação humana.
[33] WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. Ob. cit., p. 107.
[34] *Idem, ibid.*, p. 130.
[35] WEBER, Max. "A ciência como vocação". Em WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. Ob. cit., pp. 33-34.

No caso da música, as decisões *arbitrárias* tomadas para solucionar os problemas que se apresentavam a seu desenvolvimento pretendiam, sobretudo, suprimir o *arbítrio* da vida musical. Exagerando a dimensão em que estas idéias se apresentam no texto weberiano podemos entender, que para resolver as tensões internas do sistema sonoro que se formava especialmente a partir do século XII, foram criadas uma série de regras e se buscaram soluções técnicas que acabaram cerceando toda espontaneidade melódica; uma estrutura tão racional que encarcera a liberdade de criação e praticamente anula o poder de intervenção do homem na estrutura do sistema sonoro. Neste sentido, a música seria um caso exemplar da tendência do homem moderno em reduzir as mais distintas esferas da experiência humana a uma série de regras e parâmetros objetivamente manipuláveis[36].

Mas Weber não chega a este ponto. Por um lado o motivo é claro, mas insuficiente. Em sua argumentação, Weber constata que o fato de que o princípio da harmonia nunca poderá abraçar por completo as "irracionalidades" da melodia significa que a música nunca poderá se racionalizar completamente e, desse modo, alcançar sua total "burocratização". Por outro lado, seria o "amor" de Weber à música e a os "valores sublimes" que ela representava em sua época o fator que o impediu de postular com clareza estas conseqüências[37]? Ou seria talvez o reflexo da insegurança de nosso autor em relação ao universo musical – a despeito de seu saber enciclopédico sobre a matéria. Esta insegurança poderia tê-lo feito abandonar seu projeto de uma sociologia da música?

Referências Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. *Impromptus*. Serie de artículos musicales impresos de nuevo. Barcelona: Editorial Laia, 1985.

ADORNO, Theodor W. *Introduction to the sociology of music*. Nova Iorque: The Continuum Publishing Company, 1976.

ADORNO, Theodor W. E HORKHEIMER, Max. *La sociedad. Lecciones de Sociología*. Buenos Aires, Editorial Proteo, 1969.

ALLEN, Warren Dwight. *Philosophies of Music History. A study of general histories of music 1600-1960*. Nova Iorque: Dover Publications Inc., 1962.

BLAUKOPF, Kurt. "Tonsysteme unde ihre gesechschaftliche geltung in Max Webers Musiksoziologie". Em *The International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*. Zagreb: Croatian Musicological Society, 1970.

BLAUKOPF, Kurt. *Sociología de la Música* (introducción a los conceptos fundamentales, con especial atención a la sociología de los sistemas musicales). Madrid: Ed. Real Musical, 1988.

BOISTIS, Barbara. "Historismus unde Musikwissenschaft um 1900 – Guido Adlers Begründe der Musikwissenschaft im Zeichen des Historismus". Em Archiv für Kulturgeschichte. Köln: Bohlau, 2000.

CARRERAS, Juan José. "La Historiografía Artística: la Música". Em AULLÓN de HARO, P. (ed.). *Teoría/Crítica*. Alicante: Universidad de Alicante, 1994, n. 1.

COHN, Gabriel. "Como um hobby ajuda a entender um grande tema". Em WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

DEL GROSSO DESTRERI, Luigi. "Max Weber e a Sociologia della Musica". Em *Studi di Sociologia*: Milão, 1982, v. 1.

DEL GROSSO DESTRERI, Luigi. *Sociologia delle musiche*. Teorie e modelli di ricerca. Milão: FrancoAngeli, 2002.

DUDEQUE, Norton. "Resenha. Sobre Harmonia de Arnold Schoenberg". Em *PER MUSI – Revista Acadêmica de Música*. Escola de Música da UFMG. Jan-Jun/2004. Revista online, v. 9, p. 129. Site na internet: http://www.musica.ufmg.br/permusi/

GAJDENKO, Piama Pavlovna. "Die Idee der Rationalisierung in der Musiksoziologie von Max Weber". Em *Kunst unde Literatur*. Berlin: Volk u. Welt Verlag, 1977, v. XXV/1.

LANG, Paul Henry. "The Enlightenment and Music". Em *Eighteenth-Century Studies*. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1967.

MARTINDALE, Don e RIEDEL, Johannes. "Max Weber's sociology of music". Em WEBER, Max. *The rational and social foundations of music*. Illinois: Southern Illinois University Press, 1958.

MITZMAN, Arthur. *La jaula de hierro. Una interpretación histórica de Max Weber*. Madri: Alianza Editorial, 1976.

SERRAVEZZA, Antonio. "Las tradiciones especulativas de la sociología de la música e la estética". Em Papers. *Revista de Sociología*. Barcelona: Ediciones Península, 1988, n. 29 – Sociología de la Música.

---

[36] Essas idéias foram amplamente desenvolvidas por Adorno, a quem se costuma atribuir a origem desse tipo de reflexão dialética sobre o desenvolvimento da música ocidental.

[37] Basta recordar que Weber era um grande defensor da unificação alemã, e acrescentar a isso o papel importantíssimo que a música cumpria no contexto do nacionalismo alemão de finais do século XIX. Os reflexos desta importância estão presentes no pensamento de Nietzsche, Schopenhauer, etc... Esta suposição poderia se justificar, entre outros motivos, pelas próprias palavras do sociólogo, quando este afirma que a "*ratio* tonal" impera nas músicas "minimamente racionalizadas". Neste sentido, a tendência a superar-la é, muitas vezes, fruto de um "preciosismo intelectual" e, em nosso caso, de uma "virada romântico-intelectual".

SERRAVEZZA, Antonio. “Max Weber: La storia della musica come processo di razionalizzazione”. Em *Musica e Storia*. Veneza-Bolonha: Il Mulino, 1993.

VILAR, Gerard. “Introducción”. Em ADORNO, Theodor W. *Sobre la Música*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 2000.

WAIZBORT, Leopoldo. “Introdução”. Em WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

WEBER, Max. “A ciência como vocação”. Em WEBER, Max. *Ciência e política: duas vocações*. São Paulo: Cultrix, 2002.

WEBER, Max. “Consideração intermediária”. Em WEBER, Max. *Sociologia das religiões*. Lisboa: Relógio D’Água, 2006.

WEBER, Max. “Introdução”. Em WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. São Paulo: Ed. Martin Claret, 2004.

WEBER, Max. “La objetividad del conocimiento en las ciencias y la política sociales”. Em WEBER, Max. *Sobre la teoría de las ciencias sociales*. Barcelona: Ediciones Península, 1971.

WEBER, Max. *Os fundamentos racionais e sociológicos da música*. São Paulo: Edusp, 1995.

Gabriel S. S. Lima Rezende: Bacharel em Música Popular pela Universidade Estadual de Campinas e doutorando pela Universidad de Granada/Espanha. Bolsista na modalidade Iniciação científica pela Fapesp. Recebeu o *Diploma de Estúdios Avanzados* com a tese intitulada *La música como dimensión constitutiva del racionalismo occidental. Max Weber y Los fundamentos racionales y sociológicos de la música*. Atua profissionalmente como contrabaixista a mais de dez anos.

Análise de alguns procedimentos composicionais utilizados na *Ritmata* (violão) de Edino Krieger

Gilvano Dalagna (UFSM)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo identificar os motivos rítmicos e melódicos utilizados por Edino Krieger, investigando os procedimentos de variações apresentados a partir da identificação de três principais motivos melódicos utilizados pelo compositor e a forma adotada. O modelo de análise adotado baseia-se em COPE (1993) que ressalta a importância de uma contextualização histórica que premie as características básicas relacionadas ao estilo e as demais técnicas composicionais.

Palavras-chave: Edino Krieger; Ritmata; análise musical

Abstract: This present work has the objective of identifying the ritmic and melodic motives used by Edino Krieger, investiganting the procedures and variations presented by identifying the three most important melodic motives used by the composer and the adopted form. The model of analisis used is based on COPE (1993) witch resalts the importance of a historic contextualization that give bases to the basic caracterisicts related to the stily and the other tecnical compositions.

Keywords: Edino Krieger, Ritmata, musical análisis

Introdução

A década de 1970 caracteriza-se pelo crescente número de obras escritas por compositores brasileiros para violão solo. De acordo com NETO[1] "este período revelou ao violão dinâmicas estilísticas novas e assegurou o seu caráter de instrumento propício para novas e ousadas pesquisas composicionais." (NETO, s/data, p. 13) Neste contexto a *Ritmata* (1975) de Edino Krieger aparece como um exemplo de exploração dos aspectos idiomáticos do violão, através do uso de recursos tímbricos, percussivos e contrapontísticos. A fase em que se situa a *Ritmata* dentro da produção de Edino Krieger é marcada pelo uso elementos seriais, recursos aleatórios e elementos típicos da música brasileira.

É possível constatar nesta peça, após uma análise inicial, o uso constante de variações derivadas do tema principal, que é construído sobre uma seqüência de intervalos. A utilização de uma construção melódica e harmônica baseado em sequencias de intervalos ocorre também em outras obras de Krieger, como por exemplo a Sonâncias (1975) para violino e dois pianos.

Com base nestas questões foram levantas as seguintes indagações: como o tema principal é construído e estruturado na *Ritmata*? Quais foram os recursos utilizados pelo compositor para variação do material melódico? Como classificá-los dentro de uma terminologia adequada? E como relacioná-los com o tema principal para que seja possível identificar uma unidade temática em toda a obra? Os processos de desenvolvimento do material melódico contribuem para definição do caráter sugerido pelo título? Os dados coletados podem oferecer ferramentas para o intérprete na fundamentação de suas escolhas visando à performance?

Poucas referências são feitas à palavra *Ritmata* em publicações específicas de música, sabe-se, porém, que trata-se de um termo que provém do italiano e segundo o "Dicionário italiano/português Porto", traduz-se como ritmando. De acordo com Henrique AUTRAN DOURADO (2004) no "Dicionário de termos e expressões da música" o conceito de ritmando refere-se a algo cadenciado de características rítmicas acentuadas.

As citações feitas a *Ritmata* de Edino Krieger, geralmente aparecem em trabalhos históricos específicos do instrumento. Norton DUDEQUE (1994) em sua "História do Violão" destina um parágrafo no capítulo relacionado ao Brasil, no qual se refere ao ano de edição como sendo 1975, fazendo também uma breve descrição de algumas de suas características.

Vasco MARIZ (2000) em a "História da música no Brasil" dedica um capítulo a Edino Krieger, fazendo uma breve menção a esta obra e nos coloca 1974 como o ano de composição. Neste mesmo livro o autor descreve características de diversas outras peças de Krieger, contrastando com as poucas informações fornecidas sobre a *Ritmata*.

---

[1] Livro publicado a partir de dissertação defendida na Universidade Federal do Rio de Janeiro em 1995

O trabalho realizado pelo violonista Orlando FRAGA (1995) constituiu-se de uma importante fonte de pesquisa para esta obra em que aspectos relacionados aos procedimentos contrapontísticos, seriais e de estrutura formal são citados. Embora este trabalho segundo o próprio autor não tenha passado por apresentações em Simpósios Científicos de música, trata-se de um dos poucos escritos no qual uma análise mais detalhada, bem como uma síntese biográfica com informações de relevância sobre o compositor, são realizados.

Na edição de número 44 da revista Violão Intercâmbio está publicada a análise realizada pelo violonista André EGG (2000), com o título "*Ritmata*: uma análise". Embora não apresente o mesmo grau de profundidade do trabalho de FRAGA, o autor fornece dados históricos, sobre a estrutura e identificação de elementos melódicos.

Uma outra referência bibliográfica que menciona peça de Krieger é o livro "Música contemporânea Brasileira para Violão" de Moacir TEIXEIRA NETO, escrito a partir de sua dissertação de mestrado em música na UFRJ. No capítulo referente aos compositores precursores à década de 70 há uma menção a *Ritmata* com a descrição de recursos estilísticos, idiomáticos, e uma contextualização da obra.

Alguns sites da internet sobre violão erudito, também contém informações relevantes. O professor Gilson ANTUNES (2001) elaborou uma "Listagem das obras dos compositores brasileiros mais importantes do século XX"[2], em que menciona Krieger e suas composições para violão solo. Fábio ZANON (2003), nos programas "O violão com Fabio Zanon" (apresentados na Rádio Cultura Fm[3]), também refere-se à Ritmata na parte destinada à música brasileira e a coloca como uma das principais obras do repertório violonístico. Ainda convém lembrar a crítica de H. CULLOT (1999) publicada na *Guitar Rewiew*[4], que apesar de uma breve citação faz uma associação da obra a uma *toccata*, sendo o primeiro autor a usar este termo.

Os discos (em seus respectivos encartes) geralmente não apresentam as fontes das quais são retirada os dados que servem de base ao texto, entretanto algumas informações complementam em seu conteúdo para formação de conceitos mais específicos sobre o autor e a *Ritmata*. Destes ressalta-se "Nova Música Brasileira" do violonista paranaense Mário da SILVA (1997), em que são mencionados alguns aspectos técnicos referentes ao contraponto e também informações de caráter histórico, como uma possível encomenda do Itamaraty à Edino Krieger.

Com relação ao compositor há uma maior variedade de livros, artigos e dissertações de mestrado que fornecem informações a respeito de sua biografia e produção. Dentre estas o livro do Vasco MARIZ (2000), a "Enciclopédia Brasileira de Música" e os textos que acompanham as edições de suas obras auxiliam o pesquisador quanto a questões de formação musical do compositor e contextualizam sua obra no cenário musical brasileiro. A revista "Brasiliana", vinculada a Academia Brasileira de Música, traz na edição de janeiro de 2006, depoimento de Ricardo TACUCHIAN sobre o período em que Krieger presidiu a associação, possibilitando uma compreensão de suas atividades no ramo administrativo ao longo da sua carreira.

As dissertações de mestrado, como por exemplo, "A Sonata para piano n 1 de Edino Krieger: Aspectos Estruturais e interpretativos", de J.W. SANTOS, fornecem dados sobre características estilísticas presentes na maioria de suas obras. Constituem em relevante material científico, comprovando o acentuado interesse que sua produção tem despertado nos últimos anos.

A partir deste referencial tem-se como objetivo

a) Identificar os motivos utilizados por Edino Krieger na *Rítmata*

b) Fazer um levantamento de alguns procedimentos de variação utilizados e a forma adotada na *Ritmata*, de acordo com os motivos previamente identificados.

c) Relacioná - los com o tema principal

d) Classificá-los de acordo uma terminologia específica

O modelo de análise utilizado baseia-se no livro de David COPE "*New directions in music*", em que junto aos procedimentos contrapontísticos, também ressalta a importância de uma contextualização histórica, que premie as características básicas relacionadas ao estilo e as demais técnicas composicionais utilizadas na obra. Neste contexto será adotada a terminologia de "Processos de elaboração musical[5]"

---

[2] Fórum do violão erudito. www.geocites.com.br. São Paulo, SP: 2001
[3] Programas apresentados na Radio Cultura. São Paulo, SP: 2003
[4] Guitar reviews. www.musicweb.uk.net. 2004
[5] Fontes: RÈTI, Rudolph. *The tematic process in music*. Westport: Greenwood Press. 1978. PISTON, Walter. *Orquestracion*. Madrid: Real Musical, 1984. RIEMANN, Hugo. *Composicion musical*. Barcelona: Labor. 1943. SCHOENGBERG, Arnold. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo, SP: EDUSP. 1991. TOUCH, Ernest *La melodia*. Barcelona: Labor. 1985. ZAMACOIS, Joaquín. *Curso de las formasmusicales*. Barcelona: Labor. 1979

material compilado pelo professor Dr. Fernando MATTOS[6] para classificação dos procedimentos de variação do material temático previamente levantado.

Primeiramente foi realizado um levantamento bibliográfico, com uma breve pesquisa biográfica do compositor, para o levantamento de dados referentes à sua formação musical e detalhes relevantes no que diz respeito a suas obras para violão, em especial a que serve como objeto deste estudo. A partir da bibliografia de apoio, o processo que consistiu em situar a obra cronologicamente dentro da produção de Krieger possibilitou uma melhor compreensão de seu contexto histórico e de suas características estilísticas.

Estão apresentados nos dois primeiros ítens, uma contextualização histórica do autor e da Ritmata dentro do contexto histórico brasileiro. A partir das fontes de apoio (FRAGA e EGG) adotou-se uma estrutura formal previamente delimitada, que aparece descrita no item seguinte, bem como as principais características rítmico-melódicas e de construção serial encontrados na obra. O próximo passo consistiu em identificar os motivos, relacioná-los e classificá-los de acordo com a terminologia.

Edino Krieger.

Dados biográficos

Edino Krieger nasceu em Brusque, Santa Catarina, em 17 de março de 1928 dentro de uma família de descendência européia. Logo na infância começou a estudar violino com o pai, "e um concerto em Florianópolis, aos 14 anos de idade, valeu-lhe uma bolsa de estudos concedida pelo Dr. Nereu Ramos, então governador do estado". (MARIZ, 2000, p.364) Já no Rio de Janeiro ingressou no Conservatório Brasileiro de Música, onde passou a ter aulas de violino com Edith Reis.

Em 1944, um ano após sua chegada na capital fluminense, teve o primeiro contato com H.J. Koellreutter[7], que passou a ministrar-lhe aulas de composição, harmonia e contraponto. Em virtude de uma bolsa de estudos concedida pelo *Berkshire* Music Center, mudou-se para os Estados Unidos em 1947 para um estágio de dois anos. Durante sua estada no país teve aulas com Darius Milhaud e Aaron Copland em Massachussets. Após mudar-se para Nova York em 1948, teve contato com Peter Mennin e W. Novinsky, vindo a estudar composição e violino respectivamente. Na fase em que esteve em Nova York, freqüentou a *Juliard School of Music* representando esta Academia no *Symposium of Boston* em 1949.

De volta ao Rio de Janeiro, passou a integrar os quadros de colaboradores da Radio Ministério da Educação e Cultura. Prestou serviços ainda para rádio Roquete Pinto e mais adiante exerceu as funções de crítico musical da Tribuna da Imprensa (1950-52).

No ano de 1956 deixa o país novamente, dessa vez com destino a Londres, onde por intermédio de uma bolsa concedida pelo Conselho Britânico, aperfeiçoou-se com Lennox Berkeley em composição por um período de oito meses.

De regresso ao Rio de Janeiro, ocupou respectivamente os cargos de dirigente assistente da Orquestra Rádio - MEC, colaborador da Radio Ministério da Educação e Cultura, tendo atuado simultaneamente na direção do Teatro Municipal do Rio de Janeiro e como crítico do Jornal do Brasil.

A década de 60 é marcada pela intensa atividade como compositor de trilha para filmes. Destacam-se neste contexto o filme-documentário "Rastros na Selva" (1960) de Mario Civelli, a comédia teatral "Inocêncio quer girafa" (1962) de Luís Cláudio Saroldi e "Meu pé de laranja lima" (1968) pela qual "obteve o prêmio do Instituto Nacional de Cinema de melhor partitura musical pela trilha sonora". (MARCONDES, 1998, p.423)

No ano de 1971 é eleito presidente da Sociedade Brasileira de Música Contemporânea, criada por ocasião do primeiro Encontro Nacional de Compositores, promovido pela rádio M.E.C.. A partir de projeto de sua autoria foi criada em 1974, no Rio de Janeiro, a Bienal de Música Brasileira Contemporânea, evento que coordenou desde então.

Entre as décadas de 80 e 90 dirigiu o Instituto Nacional de Música da Funarte mais precisamente de 1981 a 1989 e durante esta fase recebeu o prêmio Shell de Música. Em 1994 foi eleito para a Academia Brasileira de Música, instituição que viria a presidir quatro anos depois.

No período das comemorações dos 500 anos do Descobrimento do Brasil, Edino Krieger foi designado pelo Governo para escrever uma composição em homenagem ao aniversario do país. Sob o título de *Terra Brasilis* (painel sinfônico) esta obra foi estreada em Porto Seguro no mesmo ano.

---

[6] Polígrafo fornecido pelo professor Dr. Dimitri Cervo para disciplina de "Análise musical I" do Curso de Música da UFSM em março de 2004.

[7] "Nesta época o compositor alemão vinha ministrando cursos e proferindo palestras em todo Brasil divulgando suas idéias a respeito da música contemporânea, sua estética e suas técnicas." (ZAGONEL/CHIAMULERA, 1984, p.9).

No período entre 2004-05, foi eleito para mais um mandato na Academia Brasileira de Música, após ter cumprido mandato de 1998-2001. Na reunião da nova Diretoria em 2006 foi reeleito para mais uma gestão

> ... por mais de sete anos, portanto, a ABM foi dirigida por Krieger. O período foi um dos mais ricos de toda a história de nossa instituição, com a criação de vários projetos vitoriosos, como o do Banco de Partituras, a compra e reforma da nova sede, no centro da cidade do Rio de Janeiro (TACUCHIAN, 2006, s.p.)

Produção para violão

A produção de obras destinadas ao violão compostas por Edino Krieger é constituída de composições para execução solo, música de câmara e orquestra. Embora pequena, sua representatividade dentro do repertório violonístico é reconhecida pelos principais intérpretes. De acordo com ZANON:

> Os compositores de orientação pós-nacionalista que mais contribuíram para o repertório brasileiro são Marlos Nobre (n.1939) e Edino Krieger (n.1928)..... Edino Krieger obteve considerável sucesso com sua Ritmata de 1974, e suas obras mais recentes, *Passacaglia in Memoriam* de Fred Schneiter e seu Concerto para 2 violões e orquestra parecem prontas a seguir o mesmo caminho. (ZANON, 2003, s.p.)

Sua primeira peça composta para o instrumento foi a "Balada" (1951) para três vozes femininas flauta e violão, escrita no Rio de Janeiro entre seus estágios de aperfeiçoamento nos Estados Unidos e Inglaterra. Trata-se de uma composição pouco conhecida, na qual é realizado "um curioso experimento de declamação rítmica e de cadências modais aplicadas aos 12 sons" (MARIZ 2000, p.361).

De 1956 data o "Prelúdio" escrito para violão solo, após sua estada em Londres. Embora não tenha sido editada, foi gravada por Turíbio Santos em 1999, no disco "Romanceiro" lançado pelo selo Labogen. Outra peça não editada de Edino Krieger é "Romanceiro" (1987), também escrita para violão solo e gravada por Turíbio no mesmo disco. Sua peça mais recente é a *Passacaglia in Memoriam de Fred Schneiter*, gravada por Luis Carlos Barbieri em disco ainda no prelo.

Em sua produção também consta o "Concerto para dois violões e Orquestra" (1994) encomendado pelo selo belga GHA *Records*, cuja estréia se deu pelos irmãos Sergio e Odair Assad em Nova York no ano de 1996, no festival *Sonidos de las Américas*. Escrita em três movimentos, *Toccata, Sonares*, e *Volata*.. "A *Toccata* apresenta caráter bastante barroco em sua estrutura imitativa, *Sonares* tem ambientação nordestina e *Volatas* contém uma longa cadência virtuosística de considerável efeito em concerto" (MARIZ 2000 p. 365). Em 2006 este concerto foi gravado pelos irmãos Assad pela GHA com a Orquestra de Córdoba regida por Leo Brouwer.

Ritmata (1975): contextualização histórica

Diversos autores classificam a *RITMATA* como uma obra de grande destaque na produção violonística brasileira na segunda metade do século XX.

> Edino Krieger (1928) compôs uma das mais importantes obras para o repertório dos últimos tempos. A *Ritmata* (1975), dedicada a Turíbio Santos, explora novos efeitos instrumentais e associa uma linguagem atonal a procedimentos técnicos utilizados por Villa Lobos. (DUDEQUE, 1994, p. 104)

A *Ritmata* para violão solo de Edino Krieger, foi composta em 1974 e editada no ano seguinte pela editora francesa *Max Eschig*. Escrita sob encomenda do Itamaraty para coleção Turíbio Santos é reconhecidamente a obra mais representativa para o instrumento dentro da produção do compositor. Mario da SILVA em "Nova música brasileira" nos descreve algumas de suas características:

> Faz parte do repertório obrigatório de concertos e figura como peça de confronto em importantes concursos internacionais. O preâmbulo anuncia o motivo principal através de percussões no braço do instrumento. Este motivo reaparece em contraponto atonal durante toda a obra. O episódio central, em contraste ao primeiro explora sonoridades particulares do instrumento como trêmulos e arpejos. (SILVA,1997 s.p.)

Ainda sobre suas características CULLOT nos proporciona os seguintes dados:

> Ritmata, that gives this recital its collective title, is a brilliant Toccata in all but the name (although its original title was Toccata and admittedly inspired by Prokofiev's piano toccatas). It is a virtuoso piece and a splendid recital opener.[8] (CULLOT, 1999, s.p.)

Dentre as principais gravações destacam-se o violonista paranaense Mario da Silva no álbum "Nova Música Brasileira" de 1997, o belga Hughes Kolp no disco intitulado *Rítmata* de 2003 lançado pelo selo

[8] *Ritmata,* que dá título a este recital coletivo, é uma brilhante *toccata* em todo seu nome (embora o título original era toccata e admitiu-se ser inspirada nas toccatas para piano de Prokfiev). Esta peça virtuosa abre esta esplendido recital

GHA (o mesmo que lhe encomendou o "Concerto para dois violões e orquestra" estreado pelos irmãos Assad em Nova York) além das gravação de Turíbio Santos em "Romanceiro" (1999) lançado pela Labogen e Marcelo Kayath pela Hyperion no disco *"XXth Century Guitar Music"* (1986).

Estrutura formal da *Ritmata*

A partir da estruturação e da distribuição das partes da *Ritmata* proposta por Orlando FRAGA[9] temos a seguinte divisão:

Introdução: Lento

Seção A: *Allegro Energico*

Seção B: *Cadenza*

Seção A: *Allegro Energico*

Coda: *Poco Meno Mosso – Accelerando*

Na análise da mesma obra proposta por EGG[10], a subdivisão das partes diferencia-se pela definição da *coda* dentro da estrutura. Segundo EGG a divisão da *Ritmata* ocorre da seguinte forma:

> A peça pode ser dividida em quatro grandes seções, quase como uma peça em quatro movimentos. A primeira seção é uma curta introdução com indicação de andamento *Lent*....A segunda seção recebe a indicação de *Allegro Enérgico*...A terceira seção é uma *cadenza* e recebe a indicação de *ad libitum*....A quarta seção é uma clara retomada de elementos da segunda, o que pode ser observado pela mesma indicação de andamento (*Allegro Enérgico*)...A peça termina com uma *Coda* que é a terceira parte da última seção (EGG, 2000, p.44)

Constata-se que há algumas divergências entre as duas estruturas propostas pelos citados violonistas. Enquanto FRAGA divide a obra em cinco seções colocando a *coda* como uma seção à parte, EGG nos apresenta esta como parte integrante da última seção[11].

A introdução sob caráter lento apresenta algumas diferenças com relação as outras seções como a não utilização de fórmula de compasso e o uso constante de recursos percussivos, indicados explicitamente pelo compositor na partitura facilitando a compreensão do intérprete.

A seção A *(Allegro enérgico*) contrasta à introdução pelo caráter rítmico acentuado e utilização da métrica binária apresentada no início desta[12], ela se estende por 48 compassos e é onde são apresentados os principais materiais melódico-rítmicos utilizados na obra.

Na seqüência da seção A o autor apresenta a *cadenza* (a partir do compasso 49 sem subdivisão), sem métrica definida ao igual que na Introdução. Sob a indicação de *ad libitum*, ela é construída basicamente a partir de acordes *arpeggiattos*, notas repetidas com *acelerandos* e *ritardandos*.

A seção A retorna com modificações em relação à primeira apresentação (compassos 50-104), tendo a mesma indicação de andamento (*Allegro Enérgico*). A utilização de compassos alternados identifica esta seção favorecendo o caráter rítmico. A partir do compasso 105 até o final da peça, inicia-se a *Coda*, sob a indicação de *poco meno accelerando* e caracterizada por semicolcheias. Uma fermata sobre a nota mi marca o início desta nova seção, que tem como característica o uso de elementos aleatórios envolvendo o acorde final, no qual o compositor sugere que o intérprete realize um *glissando* ascendente, passando por grande parte da extensão do braço do instrumento.

Principais características rítmico melódicas

A partir da década de 1950 o nome de Edino Krieger passa a ser reconhecido no cenário musical brasileiro, passando por diversas fases e experiências na composição de gêneros e estilos característicos da música do século XX. A partir da década de 1960 a produção deste compositor é marcada pelo uso de procedimentos seriais, bem como o caráter experimental em diversas de suas obras. Podem-se perceber estas questões mais ou menos evidentes de acordo com o período

> Sua evolução estética pode ser dividida em três etapas: a primeira, de 1945 a 1952, caracterizada pela experimentação de formas e linguagens, partindo do impressionismo do "Improviso" para flauta para chegar ao serialismo; a segunda de 1953 a 1963 marcada pelo

---

[9] Trabalho Acadêmico apresentado na *University of Western.Ontário,London*. 1995.

[10] Análise publicada na revista Violão Intercâmbio (44) Nov/Dez 2000

[11] Não discutiremos aqui essa divergência na estrutura da peça, para fins de análise será adotada a divisão proposta por FRAGA.

[12] No presente trabalho a numeração dos compassos terá início a partir da seção A, interrompendo a contagem na *cadenza,*e retornando na seção A. Este procedimento visa facilitar a identificação dos elementos estudados, partindo do princípio de que apenas nestas seções à uma divisão métrica definida.

> retorno as formas clássicas, a uma linguagem tonal/modal livre e uma temática de caráter brasileiro; e a terceira a partir de 1964, iniciada com as "Variações Elementares" e *Ludus Symphonicus*, representando uma síntese de experiências anteriores, com a livre utilização de procedimentos seriais e aleatórios, juntamente com elementos da linguagem tonal e componentes característicos da música brasileira (CAVALCANTI, 1983, s.p.)

As afirmações feitas por Cavalcanti permitem concluir que os recursos aleatórios e seriais encontrados na *Ritmata*, são comuns em outras obras posteriores a década de 1960. É o que também nos afirma Fraga em seu trabalho:

> Since the 60's Krieger has utilized freely some serealist organization and other more advanced techniques together with characteristic elements of Brazilian popular music, and some aleatory processes, as well. **Ritmata** is the most representative work of this phase. As the name says, rhythm is the main concern. Its musical form is quite simple[13]:

Na Seção A (compassos 1-49) da *Ritmata* a utilização da organização serial livre encontra-se logo no inicio da peça com a seguinte disposição da série:

Figura 1. Ritmata: série utilizada

A apresentação da série dodecafônica se dá livremente seguindo a seqüência da ordem original, mas apresenta repetição de notas, pausas, intervalos próximos e ritmos sincopados (pausa inicial de colcheia e desenho de três colcheias seguidas) favorecendo o acentuado caráter rítmico desde o inicio desta seção. Aspecto este, que antecipa o caráter descrito no título da peça (figura 2).

Figura 2 Ritmata: apresentação da série na primeira frase

A apresentação inicial da série (figura 2) ocorre em duas vozes. A voz inferior a apresenta a seqüência inicial da série com as notas Si-Ré-Lá-Mi (Motivo 1, compasso 1-2). A voz superior apresenta o motivos 2a e 2b, correspondente às notas Dó#-Dó natural-Mi (Motivo 2a com a repetição do Mi apresentado no motivo 1a, compassos 2) e as notas de Mib-Sól bequadro-Fá# (motivo 2b, compassos 3-4) na voz inferior no compasso 4-5. A série completa aparece nos próximos compassos com repetições de notas e as novas que ainda não foram apresentadas. No compasso 4-5 se repete o Motivo 1 sem modificações, sendo que neste último ainda aparecem notas novas da série: Fá-Mi-Sól# que se identificam com a transposição do Motivo 2a sendo Mi a única nota repetida. Nos compassos 6 e 7 se completa a aparição da série de 12 sons com a transposição do motivo 2b e repetição das notas Sol e Si bequadro, concluindo no Sib como indicado na figura 2.

A partir desta frase temos os dois motivos principais, o primeiro formado por quatro notas que corresponde ao primeiro compasso juntamente com a nota Mi, e o segundo motivo formado por seis notas a partir do segundo até o quarto compasso:

[13] Desde os anos 60 Krieger tem utilizado organização serial livre e mais outras técnicas avançadas juntamente com elementos característicos da música popular brasileira e procedimentos aleatórios. A *Ritmata* é um trabalho bastante significativo desta fase. Como o nome diz respeito principalmente ao ritmo. Sua forma musical é bastante simples.

Figura 3 Ritmata: motivo 1 motivo 2a motivo 2b

Com base na identificação dos motivos presentes nesta seção, procurou-se identificar de que forma o compositor elabora o material temático a partir destes únicos motivos iniciais.

A partir do compasso 9 ocorre o uso constante de fragmentos do motivo 2a (figura 3). Por exemplo: uso do semitom que dá início ao motivo 2a, aparece invertido nas escalas dos compassos 9 (figura 6) e 36 (figura 7), como mostra a figura:

Figura 4 Ritmata: compasso 9

Figura 5 Ritmata: compasso 36

Este procedimento também se repete no compasso 60 (figura 6) e duas vezes durante a *cadenza*, sendo que na segunda vez não ocorre inversão (figura 7).

Figura 6 Ritmata: *cadenza*

Figura 7 Ritmata: *cadenza*

Identificação dos Elementos Temáticos

Como foi apontado no capítulo anterior dois motivos, um formado por quatro notas e outro por seis, servem como base para a construção da obra. O primeiro motivo encontra-se no primeiro compasso da Seção A e reaparece novamente com a mesma estrutura intervalar e na mesma altura no compasso 4, logo após a apresentação do segundo motivo (figura 2).

Esta apresentação mantendo as características originais (de altura e estrutura intervalar) também ocorre nos compassos 8 (figura 4), 13, 50, 62 e nos compassos 110, 111 e 112 com diminuição rítmica

Há outra apresentação do primeiro motivo com a mesma estrutura intervalar, porém uma quarta justa acima no compasso 25 (figura 8) e do motivo 2a uma quarta diminuta ascendente no compasso 5 (figura 2).

Figura 8 Ritmata: compasso 25

Elaboração dos Elementos Temáticos

A partir da terminologia adotada para identificação da elaboração temática dos motivos 1 e 2a e 2b classificaremos os principais recursos técnicos composicionais desde o ponto de vista rítmico – melódico utilizados por Krieger na *Ritmata*. São eles:

Aumentação[14] com transposição,[15] ornamentação melódica[16] e expansão intervalar[17]

O uso do recurso de aumentação ocorre pela primeira vez com o motivo 1 no compasso 14 (figura 9).

Figura 9 Ritmata: compasso 13 - 18

Neste caso, encontramos o motivo uma nona menor acima. Há uma mudança na estrutura intervalar, de uma quarta justa para uma quinta aumentada entre a segunda e a terceira nota, caracterizando a expansão intervalar e o uso da nota dó entre ambas como nota de passagem, complementando a expansão intervalar com a ornamentação melódica.

Aumentação transposta com compressão intervalar[18]

O próximo exemplo (figura 9) no compasso 17 pode se constatar uma mudança na estrutura intervalar nas duas últimas notas, no qual se percebe o uso de uma terça menor descendente no lugar de uma quarta justa como fora apresentado anteriormente

Diminuição[19] transposta com compressão intervalar

Este recurso se apresenta com o motivo 2a no compasso 31 (uma quinta diminuta acima) envolvendo as três primeiras semicolcheias do segundo tempo (Figura10), neste caso as mudanças de oitava dificultam a identificação mas é possível seu reconhecimento através da análise e disposição das notas, pois a mudança na estrutura intervalar altera a terça maior ascendente entre a segunda e a terceira nota para uma quinta justa ascendente. (figura10)

Figura 10 Ritmata: compasso 31

Imitação[20]

O uso da imitação na da *Ritmata* ocorre entre os compassos 26 e 29 a partir do motivo 2b (figura 3). As imitações começam com uma quarta justa ascendente entre o motivo original e a primeira imitação e seguem-se com uma quinta justa descendente, uma sétima maior ascendente, uma sexta menor descendente e uma oitava justa ascendente (figura 11). Nessa imitação é interessante ressaltar como o tratamento contrapontístico imitativo se dá em forma de *stretto*, pois as entradas se sobrepõem ao final de cada apresentação nos compassos 27 –29.

---

[14] A partir dos conceitos fornecidos por MATTOS (s/d p.2) a aumentação rítmica "ocorre quando determinado segmento é repetido com valores rítmicos aumentados. A aumentação pode ser com valores dobrados, triplicados, quadriplicados, etc." Para realização da pesquisa considerou-se aumentação, apenas nos casos em que todas as notas sofreram alterações rítmicas.

[15] "Consiste na repetição de uma célula melódica em altura distinta" (MATTOS s/d p.2)

[16] "É o enriquecimento da melodia através do acréscimo de bordaduras, apojaturas, notas de passagem, etc" (MATTOS p.2)

[17] "Consiste na repetição de um segmento melódico com os intervalos estendidos." (MATTOS s/d p.2)

[18] "É a repetição de uma célula melódica em que os intervalos são comprimidos, ou seja, sua distância é diminuída" (MATTOS s/d p. 2)

[19] De acordo com MATTOS (s/d p.2) diminuição rítmica "é a repetição de um trecho com os valores rítmicos diminuídos. Pode haver diminuição dos valores pela metade, à terça parte, a quarta parte, etc."

[20] "Imitação ocorre quando há utilização de imitações localizadas. A utilização de imitação local intensifica o contraponto, podendo gerar desenvolvimento." (MATTOS s/d p.2)

Figura 11 Ritmata compasso 26 – 29

Constata-se também a utilização deste procedimento (imitação) entre os compassos 72 75 a partir do motivo 2a. As imitações começam respectivamente com uma terça menor ascendente com relação a apresentação original, seguida por uma quinta justa descendente, sétima maior ascendente, quinta justa descendente, sétima aumentada ascendente, quinta justa ascendente, nona maior ascendente e uma sexta menor descendente. Neste caso o tratamento contrapontístico com o uso de *stretto* ocorre da mesma forma que no exemplo acima (figura 12).

Figura 12 Ritmata: compasso 72 a 75

Retrogradação transposta com expansão e omissão intervalar

O primeiro caso, ocorre entre o segundo tempo do compassos 10 e o compasso 11 envolvendo o motivo 1, uma quarta justa acima seguida por uma sétima maior em seqüência (figura13). Nota-se neste exemplo de retrogradação uma mudança na estrutura intervalar, em que terça menor dá lugar a uma terça maior.

Figura 13 Ritmata: compasso 10 e 11

Retrogradação com expansão intervalar

Ocorre no compasso 57 em colcheias a partir do motivo 2a, envolvendo as notas Sol, Ré e Mib. Aqui a terça maior (segundo intervalo do motivo original) é substituída por uma quarta justa (primeiro intervalo com retrogradação) como mostra a figura.

Figura 14 Ritmata: compasso 57

Transposição

O primeiro exemplo de transposição ocorre no compasso 5 com o motivo 2a uma quarta diminuta acima e o motivo 2b uma terça menor acima da apresentação original (figura 15).

Figura 15 Ritmata: compasso 5

Transposição com expansão intervalar

O primeiro caso ocorre na *cadenza* envolvendo o motivo 1 transposto uma décima terceira acima (Fá- Láb- Mib- Mi). Nota-se que a figuração rítmica é mantida da mesma forma que a estrutura intervalar. Entretanto a segunda quarta justa, que no motivo original envolve as notas Lá e Mi, dá lugar a uma sétima menor como mostra a figura.

Figura 16 Ritmata: *Cadenza*

No segundo caso, também com o motivo 1, a figuração rítmica se mantém, entretanto a estrutura intervalar sofre mais alterações. A terça menor entre as dua primeiras notas na apresentação original dá lugar a uma quarta justa (Dó #- Fá#), a quarta justa entre a segunda e a terceira nota, dá lugar a uma sétima menor (Fá#- Sol) e por fim a quarta justa entre a terceira e a quarta nota é substituída por uma quinta justa (Sol- Dó). (figura 16)

Pode-se ressaltar também uma apresentação do motivo original com uma pequena alteração entre a terceira e a quarta com a substituição da quarta justa por uma sétima aumentada (Lá- Sib). (figura 16)

Considerações finais

A *Ritmata* pra violão solo de Edino Krieger. é uma das obras mais significativas do repertório violonístico na segunda metade do século XX no Brasil. Composta em 1974 por uma encomenda do Itamaraty e publicada em 1975, vem sendo gravada por violonistas renomados do cenário brasileiro e internacional.

A relevância dada a obra pelos intérpretes contrasta com o reduzido número de publicações e trabalhos de pós-graduação a seu respeito. A publicação de Vasco MARIZ, por exemplo, forneceu dados que possibilitaram contextualizar historicamente a produção de Edino Krieger e sua importância na música brasileira do século XX. As análises feitas pelos violonistas Orlando FRAGA e André EGG, embora realizadas sobre diferentes tipos de abordagem, contribuíram para compreensão e forneceram dados para a identificação da estrutura formal adotada na obra. O trabalho de FRAGA mais precisamente, contribuiu também com informações para reconhecimento da série de doze sons que fundamenta os motivos 1, 2a, 2b que são apresentados desde o começo da Seção A, aspecto este que não foi aprofundado em nosso estudo, mas que sugere pesquisas futuras. Entretanto as referências consultadas destes autores sobre a *Ritmata,* não se atem totalmente aos procedimentos de variação rítmico-melódica utilizados no decorrer da peça.

A terminologia adotada através da compilação bibliográfica realizada pelo professor Fernando MATTOS permitiu a identificação motívica a partir do marco teórico, das formas de variação destes dentro da presente obra de acordo com os termos previamente conceituados e baseados na bibliografia. O uso dos motivos 1, 2a e 2b variados dentro da *Ritmata,* apresentam-se de forma clara principalmente nas transposições literais e nas imitações sem alteração na estrutura rítmica e intervalar, ou de maneira em que a identificação inicial seja dificultada na análise superficial da obra devido a grande combinação de procedimentos contrapontísticos como retrogradação transposta com diminuição, omissão e expansão intervalar. Os casos citados confirmam o uso predominante da combinação destes procedimentos ao invés de sua exposição de forma simplificada.

Estes exemplos e as múltiplas combinações anteriormente citadas demonstram a variedade e múltiplas combinações de recursos técnicos de composição em geral e contrapontíticos em particular que o compositor catarinense aborda na *Ritmata.* Aspecto que em futuras pesquisas pode contribuir para a compreensão do caráter sugerido pelo título uma vez que o tratamento sincopados dos motivos rítmico-melódicos 1, 2a, 2b pode permitir a relação do termo com a idéia de cadenciar que se faz presente na obra

Outro aspecto de significativa relevância dentro dos resultados obtidos mediante a identificação e classificação dos dados, sempre relacionando-os com os motivos já indicados está na possibilidade destes proporcionarem subsídios necessários para uma melhor compreensão no que diz respeito a construção da obra a fundamentação dos intérpretes na escolha de versões e definições na forma de interpretação

Referências Bibliográficas

ANTUNES, Gilson. *Listagem das obras dos compositores brasileiros mais importantes do século XX.* Fórum do violão erudito. www.geocites.com.br. Site acessado em Janeiro de 2007.

COPE, David. *News Directions in Music*. Dubuque, IA: Wm. C. Brown Communications, 1993. (p, 22 e 23).

CULLOT, Hughes. *Hughes Kolp: Ritmata.* Guitar reviews. www.musicweb.uk.net. Site acessado em janeiro de 2007.

DOURADO, Henrique A. *Dicionário de termos e expressões da música.* São Paulo: Ed. 34, 2004. (p. 841).

DUDEQUE, Norton. *História do violão.* Curitiba: Editora da UFPR, 1994.

EGG, André. *Ritmata: uma análise*. Revista Violão Intercâmbio 44. São Paulo, 1999.

FRAGA, Orlando. *Ritmata by Edino Krieger*. Trabalho Acadêmico. University of Western.Ontário,London 1995

KRIEGER, Edino. *Ritmata, para violão solo.* Paris: Max Eschig, 1975.

KRIEGER, Edino. *Sonâncias II.* Responsável pela divisão de música Nestor de Holanda Cavalcanti. LK produções artísticas. Rio de Janeiro, 1983.

MARCONDES, M. A. E. D. *Enciclopédia da música brasileira erudita e folclórica.* segunda edição revista e atualizada. Editora Publifolha. São Paulo, 1998.

MARIZ, Vasco. *História da música no Brasil*. Nova fronteira. Quinta edição, Rio de Janeiro 2000.

MATTOS, F. *Processos de elaboração musical*. Material didático compilado por Fernando Mattos. Porto Alegre 2004

NETO, M. T. *Música brasileira contemporânea para violão*. Vitória: Gráfica e editora A1.

SANTOS, J. W. *A Sonata para piano n 1 de Edino Krieger: Aspectos Estruturais e interpretativos.* Dissertação de mestrado, Unirio. Rio de Janeiro, 2001.

SILVA. M, *Nova música Brasileira.* Gravação em áudio, Curitiba, 1997.

TACUCHIAN, Ricardo. *Revista Brasiliana.* F. A. Editoração. Rio de Janeiro, Janeiro 2006.

ZANON, Fabio. *O violão com Fábio Zanon*. Programa transmitido pela rádio Cultura, São Paulo, 2003.

Gilvano Dalagna é aluno do oitavo semestre do curso de bacharelado em violão da Universidade Federal de Santa Maria na classe do professor Marcos Corrêa. Tem participado de diversos cursos de especialização dentre os quais destacam-se: IV Encontro de violonistas da UFPEL, Festival internacional de inverno da UFSM, Simpósio guitarrístico del litoral em Entre Rios (Argentina) e Festival de música de Londrina, sob a orientação de renomados professores entre eles: Eduardo Castañera (Argentina), Bruno Giuffredi (Itália), Eduardo Meirinhos (Brasil) Eduardo Issac (Argentina) Daniel Wolff (Brasil) e Virgínia Pagola (Argentina). Tem se apresentado constantemente como solista e camerista, em diversas salas de Santa Maria e região, em 2005 participou do projeto "Templo de Música" cujo objetivo era a realização de recitais coletivos em Igrejas de Santa Maria. Desde 2004 é monitor do Laboratório de iniciação vocal e instrumental da UFSM, onde ministra aulas de violão e teoria musical.

O intérprete schenkeriano e o conceito de organicidade

Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC) e Cristina Capparelli Gerling (UFRGS)

Resumo: a proposta desta comunicação é definir conceitualmente o intérprete schenkeriano e verificar quais as implicações do conceito de coerência orgânica para a interpretação de obras musicais. Ao final do artigo, realizamos uma análise schenkeriana do prelúdio BWV 927 de J. S. Bach, procurando relacionar aspectos formais revelados pela análise com as escolhas interpretativas que se colocam para o intérprete.

Palavras-chave: análise schenkeriana; interpretação; organicidade; J. S. Bach

Abstract: our purpose in this paper is the conceptual definition of the Schenkerian Performer and the importance of the concept of Organic Coherence for the art of performance. We realized a Schenkerian Analysis of the Prelude BWV 927 of J. S. Bach, trying to relate formal features and interpretative choices.

Keywords: schenkerian analysis; performance; organicism; J. S. Bach

Introdução

> "Freedom of opinion, freedom to perform! The more ability man possesses, the more freedom does he also have."
> (Schenker, *The Masterwork in Music*, v.I, 1994, p.117)

Nossa pesquisa tem como objetivo uma avaliação crítica da obra de Heinrich Schenker (1868-1935) e abrange diversos aspectos de seu pensamento, desde os fundamentos filosóficos de sua teoria aos processos composicionais que servem de suporte para a análise. Nesta comunicação limitaremo-nos ao estudo do conceito de organicidade e suas implicações para a atividade do intérprete. Nesse caso, não estamos pensando na análise como um fim em si, mas como uma ferramenta para o instrumentista, que pode encontrar ali um elemento estruturador da interpretação. Acreditamos que o tipo de análise que Schenker propõe é particularmente interessante para o intérprete pela aproximação que promove dos processos composicionais através do contraponto e da harmonia. Há que considerar ainda a ênfase de Schenker no repertório dos séculos XVIII e XIX, base da formação do instrumentista erudito.

Segundo Schenker, o verdadeiro analista é aquele que percebe a *coerência orgânica* da estrutura musical; o intérprete schenkeriano é, portanto, aquele que apresenta ou expõe a música segundo este mesmo princípio. A fim de compreendermos o significado do conceito de coerência orgânica, recorreremos a três importantes textos deste autor: "Composição Livre" (*Der Freie Satz*, 1935), última obra de Schenker, publicado postumamente na Áustria e traduzido para a língua inglesa em 1979, por seu aluno Ernst Oster, e os artigos "A Organicidade na Forma Sonata" (*Vom Organischen der Sonatenform*) e "A Natureza Orgânica da Fuga como Demonstrado na Fuga em Dó menor do Cravo Bem Temperado de J.S. Bach, livro I" (*Das Organische der Fuge aufgezeigt an der I. C-Moll-Fugeaus dem Wohltemperierten Klavier von Joh. Seb. Bach*), que fazem parte do segundo volume do anuário "As Obras-Primas na Música" (*Das Meisterwerk in der* Musik, 1926).

Coerência orgânica

A proposta de Schenker contrasta com o enfoque analítico dos autores referenciais de seu tempo, em particular A.B. Marx (1795-1866) e Hugo Riemann (1849-1919). Segundo Charles Rosen, "antes de Schenker, a análise de uma obra musical era em grande medida uma articulação das partes que a compunham (...). Schenker procurou, em vez disso, mostrar não como a peça pode ser dividida, mas como ela se unificava." (ROSEN, 2004, p.202) A esta unidade apontada por Rosen, Schenker dará o nome de "organicidade" ou "coerência orgânica" da obra. Em *Der Freie Satz* ele anuncia: "... apresento um novo conceito, inerente às obras dos grandes mestres; de fato, constitui a verdadeira fonte e segredo de sua existência: <u>o conceito de coerência orgânica</u>." (SCHENKER, 1979, pxxi, grifo nosso)

Esta noção está vinculada ao reconhecimento de princípios elementares regendo todas as etapas de formação da obra:

> "Os princípios da condução das vozes, organicamente fundados, permanecem os mesmos no nível fundamental, nível intermediário e nível externo, mesmo quando ocorrem transformações. Neles está baseado o mote do meu trabalho, *semper idem sed non eodem modo* (sempre o mesmo, mas nunca do mesmo modo). Nada de novo deve ser esperado (...),

> nada realmente novo se manifesta: tudo o que testemunhamos é uma sucessão de transformações." (ibid, p.6)

Reunidos sob o termo *Contraponto*, os princípios da condução das vozes são, juntamente com o baixo cifrado, a base da formação do intérprete schenkeriano. Segundo Schenker, o contraponto tem origem no processo natural de prolongamento da tríade fundamental da série harmônica. O próprio termo "composição livre" (*Freie Satz*), que dá nome à principal obra de Schenker, indica como processos harmônicos de longo prazo são prolongados por processos lineares localizados, ou como o contraponto elementar manifesta-se numa forma complexa. Conforme sugere Felix Salzer, aluno de Schenker e autor de obras referenciais sobre o assunto, os termos "contraponto estrito" e "contraponto livre" deveriam ser substituídos por "contraponto elementar" e "contraponto elaborado", de modo a tornar evidente a unidade e a continuidade dos processos composicionais, desde os rudimentos até a maestria consumada nas obras dos grandes mestres. (SALZER & SCHACHTER, 1969, p.xix)

O estudo das obras-primas revela o fundamento comum a todas elas, ao mesmo tempo em que traz à tona os processos peculiares de cada compositor: "(...) o fato de todas as obras-primas manifestarem leis de coerência idênticas de modo algum impede uma diversidade de natureza entre os mestres. Ou seja, os mestres alcançaram variedade e novidade sem buscar fundamentalmente novos princípios de coerência." (SCHENKER, 1979, p.160)

Esta variedade que os compositores criaram a partir de princípios perenes só poderá ser apreciada em todo seu esplendor a se iluminada por uma interpretação que, do mesmo modo, tenha como fundamento princípios mais profundos do que noções estilísticas ou clichês interpretativos. Ao tomar como base uma visão unificada das leis da arte e uma concepção orgânica da forma musical, o intérprete schenkeriano garante o equilíbrio entre sua própria liberdade interpretativa e a fidelidade à obra.

> "Uma interpretação, fundada nas noções de nível fundamental, nível intermediário e nível externo pode empregar uma enorme variedade de cores. Até mesmo as mais ricas e variadas fontes da interpretação musical podem ser ensinadas - e aprendidas - com enorme exatidão. Por outro lado, o compromisso com o nível fundamental, o nível intermediário e o nível externo exclui toda e qualquer interpretação pessoal arbitrária" (SCHENKER, 1979, p.xxiii)

Portanto,

> "A *interpretação* [*performance*] de uma obra musical pode basear-se apenas na percepção da coerência orgânica desta obra. (...) O instrumentista que tem consciência da coerência de uma obra encontrará meios interpretativos que possibilitam tornar essa coerência audível. Aquele que executa desta forma tem o cuidado de não destruir as progressões lineares; uma vez destruídas, nossa participação [como ouvintes] seria interrompida. Tampouco ele irá superestimar o valor da barra de compasso, que não indica nem as progressões nem sua direção. Consequentemente, o conceito de nível fundamental, nível intermediário e nível externo tem uma importância prática decisiva para a interpretação" (ibid, p.8)

Os artigos a seguir ilustram de maneira exemplar a relação fecunda entre princípios fundamentais imutáveis – que consistem basicamente nas leis de condução das vozes e nos processos de diminuição – e a variedade de formas nas quais estes se manifestam. Schenker reconhece na origem da Sonata e na origem da Fuga uma só lei de coerência, uma mesma organicidade.

Forma e organicidade

> "um poema ou mesmo uma outra obra de arte resulta da Idéia do todo e não pode ser composta de uma maneira meramente atomística." (Schlegel, *Philosofie der Sprache und des Wortes. KA*, XVIII, P.367-368 in Suzuki, 1998, p.205)

No início do artigo sobre A Organicidade na Forma Sonata, Schenker é categórico:

> "Ao conceito de forma sonata, conforme os teóricos ensinaram até hoje, falta precisamente o principal - a noção de organicidade - que determina o surgimento das vozes a partir da unidade da tríade fundamental, i.e., o desdobramento da *Urlinie* e o arpejamento do baixo. A percepção desta característica do acorde fundamental é privilégio dos gênios, que a Natureza graciosamente lhes concedeu. (...) Tal sentimento não pode ser alimentado artificialmente; em outras palavras, <u>somente a criatividade baseada na improvisação pode garantir a unidade do processo composicional</u>. Portanto, o conceito de forma sonata, para fazer jus ao geral, deve incluir o seguinte: *o todo deve originar-se da improvisação*, caso contrário trata-se apenas de uma mera colagem de partes independentes e motivos, segundo um conjunto de regras." (SCHENKER, 1996, p.23)

Nesta passagem deparamos com o conceito de *improvisação*, ao qual Schenker recorre para explicar o modo segundo o qual a forma orgânica brota das mãos do gênio[1]. Este conceito não deve ser compreendido meramente no sentido corrente, como "improviso", i.e., como criação e execução simultâneas de uma peça. Não, em Schenker este termo adquire um significado profundo e diz respeito à composição musical segundo os princípios universais da estrutura fundamental - em oposição à simples obediência a regras criadas artificialmente.

Conforme ensinou Kant, o gênio é a faculdade através da qual a natureza fornece as regras à arte e "consiste, propriamente, num feliz acordo entre a imaginação e o entendimento, que nenhuma ciência pode explicar, que não se pode adqüirir mediante nenhum ofício." (C.J., §49) Kant apenas aponta para o processo, mas não pode explicá-lo efetivamente. O mesmo ocorre com Schenker: "Eu não me atreveria a explicar como a inspiração chega até o gênio, a declarar com certeza qual porção do nível intermediário ou do nível externo se apresenta primeiro à sua imaginação: os derradeiros segredos permanecerão eternamente inacessíveis para nós." (SCHENKER, 1979, p.9)

Diante da impossibilidade de expor positivamente a mágica da criação artística, Schenker caracteriza o *modus operandi* do gênio como improvisação. No artigo sobre a forma sonata, no qual examina a Sonata em Gm Hob XVI, Schenker descreve Haydn: "A linha fundamental [*Urlinie*] e o arpejamento do baixo [*Bassbrechung*] governavam-no com um poder instintivo, e, a partir deles, desenvolveu uma engenhosa capacidade para criar tensão ao longo de uma obra, como se esta fosse uma entidade." (SCHENKER, 1996, p.24) Após demonstrar que o primeiro e o segundo temas da sonata, apesar de diferenças superficiais, foram construídos sobre estruturas análogas - arpejamentos do baixo em processo imitativo - Schenker pergunta: "poderia Haydn ter desenvolvido esses dois arpejamentos sem um impulso improvisatório a mostrar-lhe o caminho? (...) Onde, na obra de um não gênio, poderíamos encontrar tal poder de coesão, semelhante arpejamento que conecta diversos elementos da forma em um só todo?" (ibid, pp.24 e 25)

Se a improvisação é o modo segundo o qual o artista externa sua fantasia, é igualmente por meio da improvisação que o intérprete deve alcançar o significado profundo da obra. Ao refazer os passos que conduzem do arpejamento estrutural à configuração definitiva do tema na sonata de Haydn, o intérprete refaz os passos do compositor que improvisa.

Schenker pergunta provocativamente: "Terá, alguma vez, uma interpretação desta sonata impresso este milagre em nossos corações?" (ibid, p.27) O "milagre" da organicidade do todo e das partes, deve, portanto, ser revelado na interpretação, apresentação (*expositio*) da obra. Para que tal ocorra, é necessário uma participação intensa do intérprete e um uso genial de sua criatividade:

> "(...) para conceber algo [a nível de interpretação] que se equipare ao plano mais elevado da criatividade musical, é necessário o conceito de um espírito genial que, criado secretamente a partir do nível fundamental de uma *Ursatz*, domina todos os arpejos dos muitos acordes individuais e todas as diminuições das progressões lineares.
>
> E ainda assim, obviamente, esta interpretação da idéia do compositor é apenas eventualmente satisfatória: uma obra musical aparece, para o leitor ou executante, apenas como nível externo, e este é, por assim dizer, análogo ao presente e à vida cotidiana. Assim como é geralmente difícil compeender o significado de um evento no presente se não tivermos consciência do seu *background* no passado, assim também é difícil para um executante ou leitor compreender o presente de uma obra musical sem ter consciência do seu nível fundamental. Assim como as exigências do dia-a-dia empurram-no ora para um lado ora para o outro, o nível externo de uma obra musical faz o mesmo com ele: a cada mudança de acorde, a cada diminuição, cromatismo ou nota vizinha, tudo lhe parece novo e cada novidade o afasta para longe da coerência do nível fundamental." (ibid, p.28)

O intérprete que não consegue perceber o nível fundamental da obra e ainda não descobriu o seu próprio fundamento (*background*) é duramente criticado por Schenker:

> "Aqueles que buscam temas e melodias na sonata, como se buscassem momentos de prazer na vida, estão assumindo uma posição baseada num modo de vida vulgar da vida cotidiana. O leigo aspira por melodias em busca de gratificação imediata. (...)
>
> A melodia, da maneira equivocada que a concebem o leigo e os teóricos, nasceu do estabelecimento das menores relações na arte; a sonata, em contrapartida, representa competência no maior dos mundos imagináveis no relacionamento tonal, na era de seu maior desenvolvimento." (ibid, p.29)

Os "motivos" e as células temáticas, extremamente importantes na visão de outros teóricos e na execução de tantos intérpretes, são, para Schenker, resultado das "diminuições", cuja principal função é prolongar a estrutura fundamental.

---

[1] Schenker, assim como os românticos, aprendeu a "lição kantiana que liga gênio e totalidade orgânica." (SUZUKI, Marcio. *O Gênio Romântico - Crítica e História da Filosofia em Friedrich Schlegel*, São Paulo: Iluminuras, 1998, p.6)

> "As chamadas melodias, temas e motivos dos teóricos anteriores não apontam o caminho para a forma sonata. Aquilo que deveria ser compreendido como motivos-diminuições da forma sonata foi apresentado nos exemplos acima, juntamente com muitos outros. Estes consistem, independentemente do escopo da obra, em arpejamentos, acoplamento de oitavas e unidades em níveis mais altos, estabelecidas por repetição, como, por exemplo, as notas vizinhas [bordaduras] nas figuras 3 e 5 e nas figuras 4h e 4g, e assim por diante. Porém, sem uma compreensão dos motivos neste sentido, o escopo e a abrangência da improvisação, a única capaz de criar coerência orgânica na forma sonata, jamais se realizaria." (ibid, pp.29 e 30)

O estudo dos processos de elaboração motívica ou "diminuições" é, juntamente com as leis de condução das vozes, o cerne da formação do intérprete schenkeriano. A relação desses processos com a estrutura fundamental é comentada nesta passagem:

> "Para o intérprete a linha fundamental [*Urlinie*] é, acima de tudo, um meio de orientação, da mesma forma que o mapa de uma trilha para o montanhista; assim como o mapa da trilha poupa ao escalador a necessidade de levar em consideração cada encruzilhada, cada pedra e cada pântano, assim também a linha fundamental escusa o intérprete de atravessar cada diminuição do nível externo." (SCHENKER, 1994, p.109)

Schenker observa, no entanto, que o intérprete não deve induzir o ouvinte à percepção da linha fundamental simplesmente eliminando as diminuições que a encobrem. É justamente por meio das diminuições que o compositor confere individualidade e caráter a sua obra, ainda que em níveis mais profundos elas não estejam presentes.

> "Palavras não podem expressar a extraordinária qualidade de uma interpretação que [re-]cria as progressões lineares e diminuições a partir da linha fundamental! Mas onde se pode ouvir tal interpretação? Podemos esperar encontrá-la hoje, quando o ouvido do intérprete falha até mesmo em variações sobre um tema, isso sem mencionar as complexas diminuições que, nas obras dos mestres, ultrapassam os limites da variação, no curso dos movimentos de sonata e rondó?" (ibid)

A valorização das diminuições do nível externo deve estar articulada pela compreensão da estrutura fundamental que sustenta a obra em níveis mais profundos. É justamente a coordenação desses níveis que caracteriza a interpretação schenkeriana. Não apenas as análises realizadas a partir das teorias correntes, mas as interpretações superficiais e as obras compostas segundo os tratados de composição convencionais são, na visão de Schenker, estruturas mortas, cadáveres desprovidos da chama vital que somente a verdadeira arte do gênio possui.

No artigo sobre a Organicidade na Fuga, Schenker inicia com uma longa citação de Schumann e a escolha deste autor não é casual. As atividades de compositor, editor musical, editor literário, a formação abrangente, que incluía de Jean Paul e Hoffman a Schlegel, conferem à produção crítica de Schumann brilho, profundidade e alcance dificilmente encontrados em outros autores. Seu artigo sobre as fugas de Mendelssohn trata justamente da distância existente entre as regras propostas pelos métodos escolásticos que ensinam a compor fugas, o de Marpurg, por exemplo, e aquilo que se pode verificar nas fugas de Bach. Schumann comenta ainda que obras criadas a partir desses métodos são caricaturas grotescas de uma arte que se perdeu no passado. Mendelssohn, entretanto, teria conseguido realizar algo menor, porém digno, em seus Prelúdios e Fugas op.35.

Schumann aponta três atitudes básicas diante das fugas: a primeira é a do ouvinte que repudia essa forma, fugindo sempre que possível da execução deste tipo de obra; a outra é a do estudante de composição que se baseia nos tratados e, por conta disso, considera as fugas de Bach, Beethoven e Haendel imperfeitas porque demasiadamente livres; por fim, Schumann se confessa partidário de uma terceira atitude, a daqueles que se "deliciam por horas nas fugas de Bach, Beethoven, Haendel" (SCHENKER, 1996, p.31) e que não acreditam que, no presente, seja possível voltar a compor fugas. Todavia, ele reconhece o valor relativo das fugas de Mendelssohn, que ele compara a singelas "flores", se consideradas ao lado das "florestas de carvalhos gigantes" que Bach cultivou. Schenker, aproveitando esta imagem, dirá que Marpurg, com sua visão estreita, baseada em regras artificiais, "não tem noção da 'flor' que Schumann viu." (ibid, p.32) Ele diz ainda que a fuga, "assim como todas as outras formas de vida, segue seu próprio curso." A variedade de imagens orgânicas que Schenker utiliza é marcante: ele fala em "organismos fugais", explica que a "vida da tríade" (ibid, p.34) decorre do desejo ou da necessidade desta manifestar sua vida na dimensão horizontal e aponta a existência de "harmonias naturais" que emergem do nível fundamental no momento da criação e das quais, por sua vez, brotam as melodias que ornamentam o nível externo. (ibid, p.35) Nesta visão da música como entidade orgânica, a percepção da unidade viva que é uma fuga contrasta com outras interpretações analíticas:

> "Como pode tal interpretação [a de Bruyck] e outras do mesmo tipo diferir tão absolutamente da minha? Será que a diferença está apenas na terminologia, ou estará para além desta ou daquela 'teoria' e depende de um modo completamente diferente de escuta? Um autor escuta três seções; eu, apenas uma. Outro ainda escuta notas vibrando, intensificação e efeito poético; eu ouço uma linguagem racional de sons, mais racional do que a própria linguagem

> falada. E, se aplicada à fala, poderá alguém conceber tal diferença nos modos de escuta? Deixo que o leitor tire suas próprias conclusões." (ibid, p.53)

A título de conclusão, reproduzimos um pequeno trecho da entrevista concedida por Murray Perahia a John Rink, no qual o pianista comenta a necessidade de um fundamento racional, construído a partir de bases consistentes, para guiar a interpretação:

> "existem diversas abordagens que podem ser úteis para se tentar descobrir a essência da música, inclusive aquelas baseadas na emoção e no caráter. Entretanto, se o entendimento [racional] não está presente ali, o caráter [da música] permanecerá num nível superficial e Schenker é um dos poucos autores que trata dos fundamentos contrapontísticos e harmônicos da música, ou seja, naquilo em que ela se baseia
>
> (…)
>
> Até mesmo o compositor está sujeito a outras leis – às leis da música, leis da consonância e dissonância, suas relações, suas preparações e suas resoluções; sujeitar-se a estas leis não é algo subjetivo." (RINK, 2001)

Perahia afirma não utilizar modelos formais tais como "forma sonata" na abordagem das obras que executa. Segundo ele, em se tratando de repertório tonal, a chave está na estrutura funcional da própria tonalidade.

Análise do Prelúdio BWV 927 de Bach

A escolha do prelúdio se deve, em primeiro lugar, a suas modestas dimensões; em segundo lugar, por ilustrar de forma exemplar a possibilidade de correspondência entre figurações melódicas de curto e longo prazo.

Numa primeira redução da obra, podemos notar a subida inicial que conduz do quinto até o primeiro grau Fá (c1-2) e, após insistir na repetição desta nota (c.3), prossegue terceiro grau melódico, a nota Lá (c.4). Este é valorizado por uma dupla *appoggiatura*, superior e inferior, que se configura como um momento particularmente expressivo no contexto desta primeira frase. Do ponto de vista da harmonia, constata-se a permanência da Tônica, o que se confirma pelo pedal do baixo sobre o grau I durante os três primeiros compassos e pela resolução cadencial sobre a tônica no quarto compasso.

Figura 1

Apesar da continuidade no movimento da melodia, há uma inversão da figuração rítmica entre mão esquerda e mão direita nos compassos 1-2 e 2-4. O intérprete vê-se entre duas escolhas, entre ressaltar o caráter uniforme da subida melodia ou valorizar o aspecto imitativo do trecho.

Na seção seguinte, o aspecto imitativo é abandonado e a mão esquerda delineia uma longa caminhada ascendente rumo a mais uma confirmação cadencial do grau I (c.5-8). A melodia do soprano, porém, desce todos os degraus que galgara na subida inicial e continua a descer até chegar no terceiro grau melódico (Lá) na oitava inferior. Desse modo, configura-se um procedimento que Schenker identifica como *transferência de registro*. Neste ponto cabe ao intérprete-analista perguntar-se qual é afinal o registro obrigatório[2] da peça. Ainda é cedo para uma resposta definitiva, mas podemos adiantar desde

[2] O conceito de registro obrigatório implica no reconhecimento do grau melódico inicial (*Kopfton*) e sua resolução na nota fundamental dentro do limite da oitava.

já que o final desta peça é de uma engenhosidade ímpar. Outro detalhe que não pode passar em branco é a replicação da *appoggiatura* ou *nota vizinha superior* do motivo inicial na voz do contralto, na descida dos compassos 5 a 8, que perfaz a distância de uma oitava (F-E; E-D; D-C; C-Bb; Bb-A; A-G; G-F).

Diferentemente do trecho inicial, no qual observamos uma troca de papéis entre as mãos, nesta seção a uniformidade da figuração em colcheias na mão esquerda e semicolcheias na direita impulsiona a música adiante, ainda que seja para concluir novamente no grau I. O intérprete pode, neste ponto, enfatizar o ponto médio da peça, que coincide com a chegada da voz superior no terceiro grau melódico uma oitava abaixo do registro inicial. Uma nova simetria é estabelecida, portanto, entre a primeira seção (c.1-4) e a seguinte (c.5-8), na medida em que a nota melódica inicial (*Kopfton*) é apresentada no c.4 e replicada no c.8.

A partir do compasso 9 prepara-se um longo trecho sobre a Dominante, reforçado por um pedal sobre o grau V, que conduz à resolução final sobre a tônica (c.10-15). Mais uma vez a condução das vozes ressalta a configuração motívica inicial, caracterizada pela *appoggiatura*, que se repete em três momentos distintos: C-Bb (c.9); D-C (c.10); F-E (c.11). Essa subida é uma variante do primeiro trecho da subida inicial da peça (C-F; c.1-2)

A partir do Fá na voz do soprano, no último tempo do compasso 10, tem início uma descida até o terceiro grau melódico no segundo tempo do compasso 13, coincidindo com uma resolução na tônica no baixo. Esta resolução no tempo fraco do compasso tem caráter provisório e uma nova subida melódica conduzirá, uma vez mais, ao terceiro grau melódico no registro agudo (c.14), o mesmo que havia sido alcançado no início da peça (c.4), configurando-se, portanto, uma nova *transferência de registro* sobre a nota lá.

A semelhança deste trecho com o início da peça (c.4) é reforçada pela repetição enfática da *appoggiatura* temática. O mesmo desenho será repetido pelo contralto, que ajuda a prolongar o segundo grau melódico até a resolução final.

Figura 2

Se observarmos o gráfico da redução desta peça, encontraremos, tanto no nível externo como no nível intermediário, a presença significativa da *appoggiatura* característica do tema. Consciente dessas relações, o intérprete schenkeriano dará ênfase à prolongação do terceiro grau melódico ao longo de ¾ da peça, e ao engenhoso jogo de espelhos entre os registros médio e agudo.

Conclusão

Schenker deixa bem claro que o conhecimento das notas tais como se apresentam na partitura é insuficiente pois impede que o executante expresse o conteúdo verdadeiro da composição. Ao mesmo tempo, o autor justifica a necessidade do estudo aprofundado, pois discute a tarefa do pianista como sendo mais complexa do que a do violinista ou cantor, dada a multiplicidade de vozes contidas em um única voz como é o caso a peça analisada nesse trabalho (SCHENKER, 2000, p.7). Portanto, o intérprete schenkeriano levará em consideração não só os aspectos dos toques, articulações, do pedal, da condução das frases, enfim todas as exigências de uma execução pautada na mais refinada técnica pianística, mas pode ainda ampliar o sentido desse termo tão mal compreendido.

Conforme vimos no início desta comunicação, sua formação deverá incluir, além do estudo da técnica instrumental, as disciplinas de contraponto de baixo cifrado. Somente a intimidade com os processos de condução de vozes permitirá que ele perceba em toda sua complexidade a perfeição estrutural das obras primas. A esse respeito, o próprio Schenker manifesta-se "distorcer a composição no momento da execução é mais fácil do que preencher todas as árduas condições para uma apresentação apropriada". (ibid, p.3) O autor deixa muito claro que essas dificuldades podem ser sanadas através do conhecimento aprofundado das leis que regem a composição visto que o conhecimento superficial da obra de arte é

insuficiente. Schenker exorta a uma busca metódica do conhecimento essencial e completo das leis que regem a composição. Ele afirma que o conhecimento que possibilitou ao compositor criar, de uma maneira diferente, vai possibilitar ao executante não só recriar a composição, mas também aproximar-se do compositor e da realização mais verdadeira de cada obra de arte. (ibid, p.4)

Ao mesmo tempo, sua intuição deverá ser trabalhada no sentido da fluência e da espontaneidade que caracterizam a improvisação genial, processo central na teoria schenkeriana do gênio musical. É a improvisação quem garante o encadeamento orgânico das idéias, é ela quem confere a unidade, a coerência orgânica da obra. O intérprete schenkeriano é ainda aquele que não reproduz clichês interpretativos sem que estes atendam a uma profunda necessidade musical. Para além das convenções estilísticas, está o compromisso com a estrutura fundamental que dá sustentação à obra. É ele quem dialoga com os grandes mestres do passado e atualiza as obras-primas em interpretações que devolvem o frescor improvisatório original.

Referências Bibliográficas

RINK, John "Perahia's Musical Dialogue", Musical Times. Winter 2001. FindArticles.com. 30 Sep. 2007. http://findarticles.com/p/articles/mi_qa3870/is_200101/ai_n8934128

ROSEN, Charles, *Poetas românticos, críticos e outros loucos*, SP: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2004

SALZER, Felix & SCHACHTER, Carl. *Counterpoint in Composition – The Study of Voice Leading*, New York: McGraw-Hill Book Company, 1969, p.xix

SCHENKER, Heinrich. *Free Composition (Der Freie Satz) – Volume III of New Musical Theories and Fantasies*, 2 v., New York: Longman Inc., 1979

_____. *The Masterwork in Music*, v. 1, New York: Cambridge University Press, 1994

_____. *The Masterwork in Music*, v. 2, New York: Cambridge University Press, 1996

_____. *The Art of Performance*, New York: Oxford University Press, 2000

Guilherme Sauerbronn de Barros possui graduação em Piano pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (1994), mestrado em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (1998) e doutorado em Musicologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2005). Atualmente é professor adjunto da Universidade do Estado de Santa Catarina, onde orienta trabalhos de mestrado. Tem vasta experiência como camerista e desenvolve pesquisa nas áreas de análise musical, estética e interpretação musical.

Cristina Capparelli Gerling é graduada em Música pela Universidade Federal de Uberlândia (1972), recebeu o grau de Master of Music - New England Conservatory (1975) e de Doctor of Musical Arts - Boston University (1985). Atualmente é professora titular da Universidade Federal do Rio Grande do Sul onde orienta trabalhos de mestrado e doutorado. Foi representante do comitê de Artes no Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (2002-2004). Pianista com CDs gravados e intensa atividade artística, seus alunos tem recebido prêmios expressivos em concursos nacionais e internacionais. Como pesquisadora desenvolve um trabalho com o repertorio latino-americano que reúne os seguintes temas: análise musical, compositores brasileiros e latino-americanos e execução instrumental.

Coral Curumim: a prática coral na formação do indivíduo integral

Helena Savaris Secco (FAP-PR)

Resumo: Através de entrevistas realizadas com ex-integrantes do Coral Curumim, coro infanto-juvenil de Curitiba, podemos afirmar a validade da atividade musical, em especial o canto coral, na formação de um indivíduo completo em todos os aspectos de seu desenvolvimento: psicomotora, cognitiva e sócio-afetivamente.

Palavras-chave: canto coral; Coral Curumim; formação; coral infanto-juvenil.

Abstract: Trough interviews with former singers of the Curumim Choir, a choir from Curitiba composed of children with ages ranging from 6 to 15 years, we can confirm the importance of the musical activity, especially the choir experience, in the formation of a complete, global, holistic individual, in all aspects of his formation: psychomotor, cognitive and affectional.

Keywords: choir; Curumim choir; global formation; children's choir.

Introdução

Quando falamos ou escrevemos sobre música, é comum percebermos a forte influência que a mesma exerce na sociedade. Em todas as fases da história do homem, a música estabelece relações culturais e sociais, permitindo assim que todos compartilhem significados e sentimentos através do som.

Um aspecto que nos chama a atenção é que a participação nas manifestações musicais quase sempre é espontânea. É o caso de alguns Conjuntos Instrumentais e Bandas de diversas formações, nas quais o "fazer música" em conjunto torna-se muito significativo, pois se vivencia de maneira mais direta o aspecto social da música. Porém esses grupos instrumentais exigem algum conhecimento musical, mesmo que seja apenas em relação ao instrumento, tornando a prática dependente de um conhecimento pré-estabelecido. Já a voz é o primeiro instrumento que nos é dado, e qualquer pessoa que não tenha problemas fisiológicos pode cantar."Toda persona que tenga voz hablada, puede desarrollarla com miras a cantar" (BLANCHOT, 1987, P.236). Dessa forma, o canto coral é a experiência musical em grupo que mais se aproxima de todos nós.

O coral é uma prática comum em diversas instituições (igrejas, empresas, escolas...). A maior parte desses coros é diletante, e por geralmente estarem vinculados a uma instituição, não fazem distinção ou exclusão de pessoas que não entendem de música ou que são "desafinadas". Nesses coros específicos, o principal papel do regente não é de "ensinar música", mas de criar um ambiente favorável para que a musicalidade dos cantores envolvidos aflore.

As vantagens do canto coral não estão, porém, ligadas apenas à educação musical: mais do que isso, a participação num grupo coral beneficia o ser humano de forma global: cognitiva, sócio-afetiva e psicomotoramente, ainda mais entre as crianças, que têm muita facilidade de aprendizado, especialmente quando estão formando suas personalidades. A música contribui "para reforçar todas as áreas do desenvolvimento infantil, representando um inestimável benefício para a formação e o equilíbrio da personalidade da criança e do adolescente" (WEIGEL, 1988, p. 13).

O coro em que irei me ater nesta pesquisa se diferencia um pouco dos coros profissionais, que fazem testes para selecionar cantores aptos a integrar o grupo: o Coral Curumim, que já tem 19 anos de estrada, reúne crianças de 6 a 15 anos com o intuito de "cantar e ser feliz", sem diferenciar entre "afinados" e "desafinados".

Histórico do canto coral

Entende-se por canto coral a entoação musical executada por diversas vozes. Ele é apontado, segundo diversos autores, como a realização musical em conjunto mais antiga e próxima de todos nós, e "Como que surge naturalmente das manifestações coletivas, religiosas ou profanas" (BARRETO, s/ data, p. 28).

Os primeiros escritos relacionados à música vocal em conjunto são encontrados em baixos relevos egípcios. No Egito, assim como outros grandes impérios do período (1500 ac), a música estava ligada à dança e à poesia, sendo utilizadas especialmente para rituais religiosos e solenidades civis.

O termo *Chóros* tem origem grega, e em sua definição compreende a poesia, o canto e a dança, atividades de responsabilidade do coro no drama grego. Neste, o coro representava a opinião pública, afirmando assim a força da voz do povo na democracia. Nesse período, a música era muito significativa

na formação dos gregos, que desde a infância praticavam o canto como matéria obrigatória. Platão dizia: "As musas deram ao homem a harmonia musical, para que regule por ela os movimentos da alma e, com auxílio do ritmo, reforme as maneiras desgraciosas e desmedidas" (BARRETO, p.29).

Já em Roma, o coro seguiu o modelo grego de música, poesia e dança, mas o canto cristão, com hinos e salmos, veio com mais força, tendo mais tarde seus poemas e melodias recolhidos por S. Ambrósio e S. Gregório, que estabeleceram os fundamentos do Cantochão. A música vocal, entre os cristãos, não tinha danças ou instrumentos de acompanhamento, sendo entoada em uníssono, procurando as acentuações da linguagem, língua essa limitada ao latim.

Na idade média, o canto era considerado uma das atividades mais importantes para os religiosos, que aliavam a ela estudos teóricos da música. Dessa forma, a música assegurou lugar de destaque entre as matérias nas escolas do período.

O desenvolvimento da canção profana nesse período ficou a cargo dos menestréis e trovadores. A canção popular viria, mais tarde, a influir na música religiosa.

Foi, porém, com a Reforma instituída por Lutero que o canto coral ganhou força. Nas escolas alemãs, o coro já era entoado na língua alemã, seguindo melodias gregorianas ou populares. O canto tornou-se, como na Grécia, parte essencial da formação do indivíduo, não sendo concedido título de educador a quem não fosse músico.

Foi no final da Idade Média que se promoveu a renovação da música católica, devido ao sincretismo com a música profana. Palestrina foi nomeado por uma comissão e Cardeais como o compositor a liderar esta reforma, escrevendo três missas a seis vozes, além de motetos e hinos, todos com fortes características polifônicas.

Fora das igrejas, data de 1809 a primeira Associação Coral, na Alemanha, que prezava a execução de composições de Bach, Haendel e Beethoven, afastando-se, assim, do canto religioso.

A denominação *Orfeão* foi dada em Paris por Boucquillon, em 1831, para representar o coro formado por cantores leigos, ou com vozes brancas. Pouco a pouco, coros orfeãos foram sendo formados especialmente na França, Alemanha e Itália, não necessariamente ligados à execução de música sacra.

No Brasil, os primeiros escritos relacionados à música vocal em conjunto são dos jesuítas, que criavam autos religiosos, nos quais os indígenas atuavam cantando em português, espanhol "e também na língua dos indígenas, como recurso para conquistá-los" (SOUZA, 2003, p. 5). No processo de catequese, os jesuítas visavam à eliminação das características pagãs dos rituais indígenas, contribuindo para o enfraquecimento das características espontâneas dos cantos e rituais nativos. (LEAL, 2005, p. 14).

As manifestações corais no período de escravidão dos negros vindos da África é pouco comentada pelos estudiosos. Sabe-se que aos negros era permitida a participação em coros e orquestras dos senhores de engenho, assim como nas festas oficiais, instituídas pela igreja, nas quais eles podiam participar, juntamente dos portugueses, dançando e tocando seus instrumentos, porém permanecendo em sua condição de escravo. Os mulatos livres tinham certa abertura para os estudos, escolhendo especialmente o caminho das artes, em busca de elevação social, como o fez o Padre Maurício Nunes Garcia, mestre de capela da Catedral da Sé e considerado o compositor brasileiro mais importante de fins de século XVIII e início do século XIX.

É no período pré-republicano, mais exatamente no ano de 1841, que é fundado o Conservatório Musical do Rio de Janeiro, primeira grande escola de música do país, com o ensino ainda fortemente calcado na música européia. Até o início do século XX a música fica legada a um segundo plano, sem grandes acontecimentos marcantes, como que preparando o espaço para uma realização maior que estaria por vir algumas décadas a diante.

Em 1910 surge a primeira iniciativa de um coro orfeônico, liderada pelo Maestro João Gomes Júnior. Este conseguiu instituir, em São Paulo, a oficialidade da matéria em todas as escolas. Fabiano Lozano e João Batista Julião foram nomes que também fizeram grandes esforços na evolução da música coral no país.

Em 1931, Villa-Lobos lidera o evento que marcaria mais tarde o início de um período de glória para a música vocal em conjunto: 11.000 vozes formando um orfeão cívico, de grande impacto e apoio popular. No ano seguinte, Villa-Lobos assume a direção da SEMA do município do Rio de Janeiro (Superintendência da Educação Musical e Artística), que institui a obrigatoriedade do canto orfeônico nas escolas. Para atender à demanda de professores capacitados, foi criado o Curso de Aperfeiçoamento do Ensino da Música e Canto Orfeônico, no Distrito Federal, paralelamente ao Orfeão dos Professores, com 250 vozes, "... que estimulou o processo educativo e ofereceu uma importante contribuição ao panorama cultural..." (GOLDEMBERG, 2002, p. 6). Devido ao sucesso das atividades promovidas pela SEMA, criou-se o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, em 1942, situado no Rio de Janeiro e dirigido por Villa-Lobos até o ano de sua morte.

A difusão de coros orfeãos pelo país não parava de crescer, junto com a forte associação entre música, disciplina e civismo. Para a ditadura Vargas, era uma excelente forma de propaganda e contenção das massas, mas que também favorecia os ideais musicais de Villa-Lobos. Ele "enfatizou a necessidade de um novo tipo de ser humano no qual a dimensão estética fosse estimulada" (GOLDEMBERG, 2002, p. 11), que iria assim transformar o Brasil numa grande nação. Sua intenção era implantar o canto orfeão em todas as escolas do país, enfatizando o repertório folclórico. O insucesso de seu trabalho, porém, deve-se a problemas operacionais, especialmente a falta de corpo docente especializado para atender à demanda das escolas.

A disciplina de canto orfeônico permanece nas escolas até 1960, quando é substituída pela Educação Musical, que "na prática, pouco diferenciava da proposta de Villa-Lobos, já que os professores eram praticamente os mesmos, e um novo modelo não era apresentado em oposição ao anterior".(LEAL, 2005, p. 24). Em 1971, a disciplina Música passa a integrar a matéria Educação Artística, ficando em segundo plano em relação às artes visuais. Poucas alterações curriculares relacionadas à música e à prática coral foram feitas desde então, restando um pequeno espaço nas atividades extra-curriculares - nem sempre oferecidas pelas escolas -, escolas de música e poucos grupos corais independentes.

Benefícios da música na formação do indivíduo

A posição de segundo plano legada à música mostra-se como uma falta de consciência dos governantes, e conseqüentemente da população em geral, da importância da educação musical na formação do indivíduo, não apenas na área do conhecimento musical:

> "Como as demais artes, a música, além de sua finalidade de arte pura, também é promotora de fraternidade e compreensão entre os homens, estimuladora de seus valores éticos e musicais. Mas se destaca como sendo o setor da educação que estimula, de maneira especial, o impulso vital e as mais importantes atividades psíquicas humanas: a inteligência, a vontade, a imaginação criadora e, principalmente, a sensibilidade e o amor." (JANNIBELLI, 1971, p. 21)

Mais do que uma área de conhecimento puro, na qual o raciocínio lógico, a organização do pensamento e a concentração são exigidos durante todo o tempo, a música interfere igualmente no comportamento humano, de maneira a promover o desenvolvimento da emotividade e de estados afetivos, além de estimular a integração social através do trabalho em grupo e o desenvolvimento físico pela constante movimentação exigida do organismo.

A atividade musical favorece a formação de uma personalidade equilibrada, pois trabalha concomitantemente os aspectos mental, físico e emocional. Daí a importância e a facilidade de se trabalhar a música com as crianças, pois é na infância que temos mais facilidade de absorção de idéias e valores, que influenciam diretamente na construção de nossas personalidades.

> "A música é um dos meios mais eficazes de se atingir as crianças e os jovens: influencia-lhes a vida moral, social e espiritual, estabelecendo-lhes uma atmosfera de alegria, ordem, disciplina e entusiasmo indispensáveis em todas as atividades escolares. Principalmente coopera em alta porcentagem na estrutura da personalidade do futuro adulto, pois, como arte que é, se desenvolve no terreno da emotividade." (JANNIBELLI, 1971, p.22).

A partir da riqueza de estímulos que recebe, como através da atividade musical, a criança rapidamente aprimora seu raciocínio, sua atenção, bem como a linguagem e a reações motoras. Seus sentidos são estimulados ao trabalhar ao mesmo tempo audição, visão e motricidade: através do trabalho auditivo, a criança passa a distinguir melhor os diversos tipos de som (agudos, médios e graves); a visão é utilizada com maior intensidade ao acompanhar os movimentos do regente; e a atividade motora é exigida durante todo o tempo, favorecendo o aprimoramento de suas habilidades motoras, controle de músculos e desenvoltura. (WEIGEL, 1988, p. 14).

Sete anos é a idade padrão para o início de atividades musicais um pouco mais complexas com as crianças. Além de a criança já estar sendo iniciada na alfabetização, segundo Piaget, é a partir dessa idade que ela adquire capacidade de concentração individual e colaboração num trabalho em grupo. Seu sistema nervoso já está suficientemente amadurecido, influenciando na audição, assim como seus pulmões e pregas vocais, que aos nove anos encontram-se em rápido desenvolvimento, favorecendo o exercício vocal, pois a voz ganha qualidade e extensão. Segundo Mársico, "... a habilidade para cantar pode desenvolver-se com rapidez se a criança for estimulada a aprender a usar e controlar a respiração diafragmática, bem como cantar no registro infantil..." (MÁRSICO, 1982, p. 94).

No período entre sete e oito anos, a criança é extremamente ativa e necessita de atividades motrizes. A prática da música é confirmada, segundo diversos estudiosos, como uma forma de expandir as atividades da criança, bem como aliviar tensões, equilibrando seu sistema nervoso. É através do ritmo, especialmente, que se consegue "disciplinar e ordenar a motricidade superabundante" existente nas crianças e adolescentes, pois toda a energia exagerada é canalizada para a multiplicidade de ocupações exigidas na atividade musical. Da mesma forma, a música estimula "a aparente falta de vitalidade" (JANNIBELLI, 1971, p.24). Além disso, o ritmo favorece a precisão e a agilidade de movimentos,

"melhorando a coordenação motora grossa (grandes movimentos) e fina (pequenos movimentos)" (WEIGEL, 1988, p.15). A expressividade rítmica é beneficiada pela boa coordenação motora, que é estimulada pela atividade rítmica.

Benefícios do canto coral na formação do indivíduo

Como a voz é o primeiro instrumento que nos é dado, e qualquer pessoa que não tenha problemas fisiológicos pode cantar, o canto coral é a experiência musical simples e segura à qual muitas crianças se interessam, pois "O canto em coro os estimula, desinibe e incentiva-lhes a auto-confiança" (JANNIBELLI, 1971, p. 103).

Participar de um coral é, antes de tudo, crescer como indivíduo, pois além de conhecimentos musicais, o coralista carrega consigo experiências únicas, amizades e, principalmente, valores, que vão guiá-lo na formação de seu caráter. "A experiência coral desenvolve um 'intenso sentimento de comunidade', que se reflete em prazer estético e crescimento pessoal para quem participa desse tipo de atividade" (FIGUEIREDO, 2005, p.365).

Para a formação não só musical, mas global, a experiência coral é destacada pelo exercício de "fazer música" em conjunto. "A prática do canto em conjunto facilita o controle do comportamento individual na coletividade, atingindo os componentes no grupo nas situações emotivas (...), equilibrando-os emocionalmente".(JANNIBELLI, 1971, p. 103). Num coral, todos são importantes para que o resultado final seja satisfatório, sendo necessário espírito de grupo e equipe, capacidades extremamente importantes para qualquer profissional, mesmo que sua profissão não tenha qualquer relação direta com a música.

Snyders cita o poder do conjunto na transmutação de emoções entre os participantes, além é claro da importância da vivência em grupo, onde "há uma diversidade que tende à unidade" (SNYDERS, 1997, p.88), ou seja, onde as diversas experiências e conhecimentos se fundem na busca de um objetivo musical.

A vivência musical comunitária promove o desencadeamento de sentimentos e, mais do que isso, alterações fisiológicas e psíquicas no indivíduo. Essas alterações acarretam uma nova visão sobre o ambiente e sobre si mesmo, gerando crescimento pessoal. "Ao compartilhar suas músicas o ser humano garante espaços de convivência e participação social, reorganizando-se emocionalmente, reafirmando pautas identitárias e preferências musicais" (CUNHA, 2007, p.480).

O desenvolvimento sócio-afetivo da criança está ligado à auto-estima, "... estrutura do eu que se constrói a partir do contato com as outras pessoas" (WEIGEL, 1988, p. 15). Dessa forma, as atividades musicais coletivas privilegiam a formação da identidade da criança e sua compreensão do coletivo, do "nós", favorecendo ainda mais a cooperação. A atividade musical em conjunto propicia igualmente a desinibição da criança, que "sente-se encorajada ao cantar em grupo" (idem), desenvolvendo seu sentimento de segurança. A criança atinge o grau de auto-realização e prazer ao sentir-se capaz de demonstrar seus impulsos e emoções, utilizando seu corpo para criar música (ibidem), expressando seus sentimentos extra-corporalmente.

É claro que a formação musical do indivíduo também é aprimorada num trabalho coral. Além de adquirir técnicas de canto, que englobam respiração, afinação, colocação da voz e postura, o cantor aprende, muitas vezes de forma intuitiva, ritmo e harmonia, áreas fundamentais para a compreensão musical. O uso de partituras é arbitrário, mas sua utilização pode corroborar com um interesse pelo aprendizado dos símbolos musicais. Ensinar a melodia da canção oralmente, porém, beneficia a audição, favorecendo a afinação coletiva.

O repertório a ser trabalhado, segundo estudiosos, deve ser variado, propiciando "o contato com estilos diversificados que conservam suas particularidades em termos de interpretação musical" (FIGUEIREDO, 2005, p. 365). Cada período da história da música vocal tem uma característica, e todas devem ser trabalhadas, visando o amadurecimento do trabalho.

O repertório indicado para coros infantis, segundo Leal, deve conter diferentes graus de dificuldade e incluir gêneros diferentes, para que a audição musical da criança torne-se mais eclética. Um dos critérios mais enfatizados quanto ao repertório é a tessitura das obras, que devem estar adequadas à voz infantil, assim como as melodias, que devem ser lógicas e naturais. Da mesma forma, indica-se a escolha de canções que estimulem a criatividade da criança que, segundo Mársico, mostrasse muito interessada por atividades que estimulem sua criatividade, especialmente aos dez anos de idade. Músicas compostas especialmente para crianças são indicadas por terem conteúdo e texto próprios para a faixa etária.

Coral Curumim

Para exemplificar a validade da participação em um grupo coral para a formação integral do indivíduo, especialmente na infância, o coral modelo escolhido para esta pesquisa é o Coral Curumim, com sede na cidade de Curitiba, que já tem 19 anos de estrada e recentemente tornou-se uma ONG.

> Fundado em março de 1988, por Carlos e Joyce Todeschini, o Coral Curumim é um grupo infanto-juvenil independente, constituído por 50 meninos e meninas com idade de 6 a 15 anos. Desenvolver roteiros temáticos, onde a música vocal sempre aparece unida a elementos literários e à representação cênica é a principal característica do trabalho do grupo. O repertório abrange peças musicais ilustrativas das várias fases da história da música, arranjadas para até três naipes vocais. Não é feita seleção vocal entre as crianças que queiram participar do coro. Ou seja, "afinados" e "desafinados" não são diferenciados, exigindo-se apenas disposição para ensaios e apresentações.
>
> Entre os principais trabalhos do Coral Curumim, destacam-se os concertos de natal que lançaram o Coral do Palácio Avenida em 1991, e participações nas seguintes óperas produzidas pelo Teatro Guaíra: "Carmem", de Bizet, em 1992 e 1993 e "La Bohème", de Puccini, em 1994, ambas com regência do Maestro Oswaldo Colarusso; "Carmina Burana", de Carl Orff, em 1992 e "Oratório Liverpool", de Paul McCartney e Carl Davis, em 1993, com regência do maestro Emanuel Martinez; e a ópera infantil "Curitim", de Edilberto Vasconcelos e Julmar Leardini, em 1996, com regência do maestro Paulo Torres.
>
> Em dezembro de 2003 e outubro de 2004, o Coral Curumim participou de mais uma produção da Fundação Teatro Guaíra, ao lado da Orquestra Sinfônica do Paraná, juntamente com os corais do Colégio Marista Santa Maria, desta vez na obra Adiemus – Songs of Sanctuary, de Karl Jenkins, apresentada pela primeira vez na América Latina, sob a regência do maestro Alessandro Sangiorgi. Originalmente escrita para feminino adulto e mostrada até então somente na Europa, a obra apresentada no Teatro Guaíra foi pela primeira vez interpretada apenas por crianças e adolescentes, marcando desta forma, com cantores e orquestra paranaenses, a sua estréia em palcos da América Latina.
>
> No repertório do Coral estão ainda musicais produzidos pela Associação Artística Corais Curumim, onde os integrantes, além de cantores, atuam como atores e têm espaço para incluir textos e composições próprias. Entre os musicais concebidos para o Curumim estão: "A Arte de Ser Feliz", dirigido por Maurício Vogue e Letícia Guimarães, no qual os integrantes do Curumim interpretam os personagens da Turma do Pererê, de Ziraldo, e as canções da obra musical produzida sobre o tema, por Guto Graça Mello. O enredo do espetáculo nasceu inspirado nos textos das composições musicais da obra; "Barquinho de Papel", dirigido por Márcio Matana e Fátima Ortiz, uma viagem musical a diversos países, em diferentes épocas, tendo como pano de fundo o conto "O Menino e o Homem", do escritor Fernando Sabino; "Papai Noel Mora no Céu", musical dirigido por Julmar Leardini, sobre o natal, que resgata o sentido dessa festa, remetendo a tradições de povos antigos; e "Histórias da História da Música", que pontua, de forma lúdica e bem humorada, os principais períodos, personagens e obras da música ocidental.

A escolha do Coral Curumim como o grupo modelo para esta pesquisa foi a observação da "cumplicidade" que une os participantes, que têm idades, classes sociais e culturas diferentes, e que só se encontram duas vezes por semana, durante os ensaios. Esses laços são claramente criados e reforçados por um objetivo comum: a música.

Pesquisa de campo

Através da análise das pesquisas realizadas por e-mail com dez "ex-curumins", pode-se criar o seguinte quadro, contendo as perguntas realizadas e as principais respostas:

IDADE DOS ENTREVISTADOS:

Entre 17 e 26 anos.

QUANTOS ANOS PERMANECEU NO CORAL CURUMIM:

De 3 a 9 anos (média de 6 anos).

QUAIS FORAM OS MOTIVOS PARA PARTICIPAR DO CORAL:

Interesse pelo trabalho realizado pelos regentes;

Afinidade com música / teatro;

Indicação de amigo;

Opção da família.

QUAIS FORAM OS MOTIVOS PARA PERMANECER NO CORAL:

Amizades;

Ambiente / afinidade com o trabalho dos regentes;

Crescimento pessoal (novas experiências, desafios);

Gostar de música.

O QUE A PARTICIPAÇÃO NO CORAL SIGNIFICOU NA VIDA:

Desenvolvimento (pessoal, social, cultural);

Construção de valores;

Amizades marcantes;

Importância da convivência e do trabalho em grupo;

Noções musicais.

A partir das informações acima relacionadas, pode-se concluir que a participação no Coral Curumim representou um crescimento extremamente importante na vida dos participantes, agregando valores e novos conhecimentos, numa idade em que a criança está formando seu caráter.

Os entrevistados, em sua maioria, afirmam que as amizades foram o fator primordial para permanecer no coro. A convivência com pessoas de culturas diferentes, porém com objetivos semelhantes, influi e muito na identidade do indivíduo, especialmente na infância, que é o período onde se aprende pela imitação. E conviver com pessoas executando trabalhos culturalmente elevados é primordial para a formação de um caráter diferente em relação ao da criança "criada" pela cultura imposta pela mídia.

Entre as matérias ligadas ao sucesso do trabalho do Coral em questão, o repertório trabalhado é claramente definidor da permanência na atividade pelos entrevistados, pois a ele estão relacionadas novas experiências e desafios. Além do repertório, o fato do trabalho do Coral enfatizar a vivência em comunidade estimulou a permanência e o reconhecimento do valor desta para a vida. Mesmo que intuitivamente, a musicalidade dos participantes também foi aprimorada pelo trabalho, tornando-se uma das habilidades relacionadas como relevantes para a vida.

Conclusão

Em alguns períodos da história, vemos o reconhecimento da música na formação integral do indivíduo, especialmente através do canto coral. No Brasil, Villa-Lobos foi um dos grandes, se não o maior difusor desta arte, tornando-a disciplina obrigatória no país. Infelizmente, o projeto de Villa-Lobos não vingou, principalmente pela falta de profissionais capacitados.

Vemos agora o retorno desse interesse pelo estudo e prática do canto coral. Em escolas públicas e particulares, empresas, igrejas e em projetos independentes, a prática coral vem conquistando muitos adeptos. È na busca por maior qualidade de vida, conhecimentos musicais e encontro com pessoas com interesses e sensibilidade comuns que encontramos o coral como o grande unificador destas necessidades.

O Coral Curumim, coro infantil escolhido como modelo para esta pesquisa, serviu exatamente para o propósito deste artigo: provar que a atividade coral não beneficia apenas a formação musical, mas sim todos os aspectos do desenvolvimento global do indivíduo: psicomotor, cognitivo e sócio-afetivo.

Através da análise das entrevistas realizadas com ex-integrantes do Coral Curumim, várias delas com longas explanações dos bons momentos vividos com o Coral, percebe-se claramente que um dos principais motivos do Curumim ser uma "segunda família" para os participantes, é o esforço, o carinho e a dedicação dos regentes Carlos e Joyce Todeschini que com muita habilidade mostraram o caminho da música como fator de unidade e harmonia. E como eles mesmos dizem: "bom pra voz, bom pra vida".

Referências Bibliográficas

ALMEIDA, Judith M. *Aulas de Canto Orfeônico*. 20ª edição. São Paulo: Companhia, 1955.

BARRETO, Ceição de Barros. *Coro Orfeão*. São Paulo: Melhoramentos, s/ data.

BLANCHOT, M. *O ESPAÇO LITERÁRIO*. Rio de Janeiro: Rocco,1987.

CUNHA, Rosemyriam. A Partilha social da música. In: *III Simpósio de Cognição e Artes Musicais/Escola de Música*, Programa de Pós-Graduação; Diana Santiago e Ricardo Boldrini organizadores. Salvador: EDUFBA, 2007. P.476-480.

FIGUEIREDO, Sérgio L. F. A prática coral na formação musical: um estudo em cursos superiores de licenciatura e bacharelado em música. *15º Congresso ANPPOM*, 2005. P.362-369.

FREITAS, Maria Elisa L. *Noções de Música e Canto Orfeônico*. Rio de Janeiro: Papelaria Brasil, 1941.

LEAL, Esther Fernades R. O acompanhamento ao piano para coro infantil. Tese de mestrado. UNICAMP: 2005.

MÁRSICO, Leda Osório. *A criança e a música: um estudo de como se processa o desenvolvimento musical da criança.* Rio de Janeiro: Globo, 1982.

SNYDERS, Georges. *A escola pode ensinar as alegrias da música?* Tradução de Maria J. A. Ferreira. 3ª edição. São Paulo: Cortez, 1997.

WEIGEL, Ana Maria G. *Brincando de Música*. Porto Alegre: Kuarup, 1988.

GOLDEMBERG, Ricardo. Educação Musical: a experiência do canto orfeônico no Brasil. Artigo disponível em www.samba-choro.com.br/debates/1033405862 Consultado em 24 de setembro de 2007.

História do Canto Coral. Disponível em www.luteranos.com.br/101/coral/artigos4.htm Consultado em 24 de setembro de 2007.

Atualmente freqüenta o 3º ano do curso de Bacharelado em Música Popular na Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Concluiu o curso de Formação Musical-Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP) em 2002. Participou do Coral Curumim e do grupo vocal Picles Pretos, sob a regência de Carlos Todeschini, nos musicais "Os Saltimbancos", de Chico Buarque, e "Turma do Pererê: A Arte de Ser Feliz", de Ziraldo, nos quais atuou como baixista, além de compor o coro no Concerto "Adiemus", de Karl Jenkins, com a Orquestra Sinfônica do Paraná. Participa, atualmente, como assistente e musicista acompanhadora do grupo Vocal Picles Pretos. Estudou contrabaixo com Marcelo Pereira, Yuri Daniel, Alexandre Morais e Itamar Collaço; harmonia com Joubert Guimarães e Elizabeth Fadel. Participa como baixista, percussionista e cantora do grupo *Sóbrios Simbolistas* e do grupo de cultura popular *Euphonia*. Atualmente é bolsista de iniciação científica pela Fundação Araucária, realizando pesquisa na área do canto coral.

Eunice Katunda e Música Viva: um estudo analítico das Quatro Epígrafes

Iracele Vera Lívero (UNICAMP); Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP)

Resumo: Este trabalho se propõe a apresentar uma análise do material e das técnicas composicionais utilizadas nas Quatro Epígrafes de Eunice Katunda, identificando possíveis interações entre séries de doze sons e conjuntos. O objetivo é conhecer a teoria da composição praticada e divulgar a música deste período pouco conhecido hoje. A Metodologia constou de estudo das peças ao piano, estudo das técnicas de análise, consulta a acervos, entrevistas com participantes do Música Viva e uma gravação preliminar das peças. A conclusão aponta para uma compreensão do desenvolvimento da linguagem utilizada pela compositora e dos aspectos unificadores das peças.

Palavras-chave: análise musical; técnica de doze sons; piano; Eunice Katunda.

Abstract: This paper aims to analyse the materials and the compositional techniques in the Quatro Epigrafes by Eunice Katunda, identifying the interactions between sets and twelve – tone technique. The main purpose is to know the composition theory and show up one period of Brazilian music not so much known nowadays. The work has been developed by the study of the pieces for the piano, the analysis's tecniques, interviews with those who had known Música Viva Mouviment and a recording of the pieces. At last, points out the musical language displayed by the composer and the unifying aspects of the pieces as a whole.

Keywords: musical analysis; twelve tones technique; piano; Eunice Katunda.

Eunice Katunda e Música Viva

Em vários momentos históricos vimos ideais moverem e reunirem pessoas que viveram o que acreditaram e, quanto mais amplas fossem as propostas desses ideais, mais atraentes se tornavam. É o que fica claro ao se estudar o que foi o Movimento *Música Viva,* ativo no Brasil entre 1939 e 1950, formado por compositores, intérpretes, musicólogos, professores e críticos, liderados por Hans-Joachim Koellreutter. Esse movimento iniciou atividades no Rio de Janeiro, passando depois a São Paulo, Belo Horizonte, Salvador e outras cidades brasileiras.

Entre as propostas do *Música Viva,* expressas em documentos, contavam-se as de cultivar a música contemporânea de todas as tendências, considerada como a expressão da época; lutar pela liberdade e pela criação de formas novas na música brasileira e promover uma educação musical ampla, revendo conceitos e posições doutrinárias.

Assim, esse Movimento promoveu concertos, apresentando obras em primeiras audições, atuou na formação de músicos e de público, divulgou suas idéias em artigos e boletins e ainda apresentou, na década de 40, um programa semanal na Rádio Ministério da Educação. Tudo isso representou uma nova dinâmica na vida musical, movimentando-a em direção à modernidade e apontando para o desenvolvimento de tempos posteriores.

Além de responsável por uma intensa revitalização artística, também proporcionou uma sintonia maior com as novas experiências musicais européias da época. Como reunia compositores e intérpretes de variadas tendências, foi formado o *Grupo Música Viva*, do qual participaram os compositores César Guerra Peixe, Eunice Katunda, Hans-Joachim Koellreutter, Edino Krieger e Claudio Santoro (KRIEGER, comunicação pessoal, abril, 2004).

Entre a bibliografia específica sobre esse período, há estudos de musicologia brasileira de José Maria Neves (1981) e Carlos Kater (2000, 2001), que revivem o Movimento *Música Viva* através da história, farta documentação, entrevistas e catálogos. Dos estudos mais recentes, o artigo de Joana Cunha de Holanda e Cristina Gerling, salientando aspectos desenvolvidos na Tese de Doutorado da primeira.(2006).

Pode-se observar que o *Grupo Música Viva,* na década de 1940, fazia uso da técnica de doze sons, também chamada dodecafônica, criada por Arnold Schoenberg.

O musicólogo Carlos Kater discute como os compositores brasileiros acolheram as idéias de Schoenberg e consideraram a técnica de doze sons como de vanguarda, nos comentários que contam as experiências desenvolvidas, impulsionadas por um desejo renovador de pesquisa, diferenciação e atualização no campo da invenção musical (KATER, 2001, p. 112).

É esclarecedor observar também a comparação que o pesquisador Celso Chaves faz de como a prática da técnica de doze sons se desenvolveu na Europa e no Brasil. Enquanto na primeira foi ponto de partida para a criação do *Serialismo Integral,* no segundo, os compositores não sentiram tanta necessidade de aderir inteiramente ao processo no uso das séries, pois estas foram tratadas com liberdade (CHAVES, 1996, p. 70-1).

É nesse contexto que se situa Eunice Katunda (1915-1990), compositora e pianista responsável por várias primeiras audições de composições brasileiras. Sua obra não é muito extensa, constituindo-se de peças solo, de câmara, vocais e orquestrais.

No momento do *Grupo Musica Viva*, a compositora adota a técnica de doze sons como processo criativo; posteriormente, abandona essa técnica, partindo para a pesquisa e o estudo da música de características brasileiras e trabalha outras linguagens.

Dentre as peças dodecafônicas para piano encontram-se as *Quatro Epígrafes: I-Calmo; II- Agitato rubato; III- Grave calmo e IV- Agitato molto,* compostas no Rio de Janeiro em 1948 e estreadas no I Congresso de Música Dodecafônica, Hotel Kurhauss-Victória, Lugano, na Suíça, pela própria autora. A peça é uma transcrição para piano da obra orquestral *Cantos à morte*[1], composta em 1946, Rio de Janeiro.

O objetivo deste trabalho é apresentar uma síntese das *Quatro Epígrafes* para piano e uma análise das *Epígrafes* I e IV. Através da verificação dos elementos formadores da estrutura, procura conhecer a técnica da composição praticada pela compositora.

O fato do *Música Viva* defender idéias de renovação e liberdade estimula essa investigação e acredita-se que possa contribuir para os estudos analíticos na musicologia brasileira.

Na metodologia consta o estudo das peças ao piano, a digitalização dos manuscritos, o estudo das técnicas de análise, bem como entrevistas e depoimentos de participantes do movimento e de pessoas que conviveram com a artista, visitas a acervos e uma realização especial de gravação das peças.

A conclusão aponta para um entendimento dos procedimentos composicionais, com o emprego da técnica dos doze sons utilizada pela compositora, bem como dos aspectos unificadores das peças.

Quatro Epígrafes para piano, de Eunice Katunda

Esta análise das *Quatro Epígrafes* foi desenvolvida de maneira não ortodoxa, apoiada nos textos de Arnold Schoenberg (1984) e nas propostas de análise de Joseph Straus (2005), Joel Lester (1989) e João Pedro de Oliveira (1998).

No que diz respeito às técnicas de composição empregadas nas *Quatro Epígrafes*, verificou-se que foram compostas com base numa série de doze sons, sendo esta o elemento organizador da obra.

Através da matriz realizada sobre a série da *Epígrafe I*, foi possível perceber que essas séries se relacionam entre si - as três séries empregadas nas peças seguintes são versões transformadas da primeira. Pelas suas próprias formações, as séries de doze sons podem ser transformadas por operadores como Inversão e Transposição, sem no entanto alterar o seu conteúdo, apenas modificando a ordem dos seus elementos. Isto se dá pelo fato de que ela contém sempre os doze semitons do espaço cromático. (OLIVEIRA: 1998, p.124)

As séries estão assim distribuídas: a *Epígrafe* I desenvolve-se no Original (O0); a *Epígrafe II,* no Retrógrado da Original l (RO0) com uma permutação ; a *Epígrafe III,* na Inversão da Original (IO) com uma nota alterada, e a *Epígrafe IV* na oitava transposição da Original (O8) com permutação de elementos. Observe-se a Figura 1.

Quanto à organização dos elementos das séries, observa-se que com a aplicação de Transposição e Inversão, e com o recurso de permutação, as relações entre as séries permanecem.

Na figura 2 abaixo, as séries estão apresentadas conforme suas classes de intervalos. Através da ordenação desses intervalos verifica-se a presença constante de díades, tricordes e tetracordes[2], algumas delas produzindo invariâncias, entre R0 e I0; I0 e O8. Esse processo de relação entre as séries, proporciona a compreensão como um todo e é capaz de demonstrar claramente a coerência da obra. Observe-se esses elementos de invariâncias entre díades e tricordes nas séries:

---

[1] Ou *Quatro cantos à morte:* para piccolo, flauta, oboé, corne inglês, 2 clarinetas, 2 fagotes, contrafagote, 2 trompetes, 4 trompas, 3 trombones, piano(percussão), cordas violino, viola, violoncelo, contrabaixo). Os originais permaneceram na Suíça, onde foi estreada por Hermann Scherchen, Zurique, 12/1948. KATER, Carlos. *Eunice Katunda. Uma musicista brasileira*. São Paulo: Annablume/Atravez, 2001, p. 88.

[2] Estas referências estão em negrito e sublinhados na Figura 2. Os termos empregados se referem à análise das séries segundo a teoria dos conjuntos de notas (STRAUS, 2005 p. 58 e OLIVEIRA, 1998, pp.14, 67,78).
Díades = conjuntos de dois sons; Tricordes = conjuntos de três sons e tetracordes = conjuntos de quatro sons.

I0 Epígrafe III	**I0**												
O0 Epígrafe I	**Do#**	**Sol#**	**Ré#**	**Mi**	**Ré**	**Sol**	**Lá**	**Fá#**	**Si**	**Lá#**	**Fá**	**Dó**	**RO0** Epígrafe II
	Fá#												
O8 Epígrafe IV	**Si**	**Mi**	**Lá**	**Sib**	**Dó**	**Mib**	**Fá**	**Sol**	**Ré**	**Sol#**	**Dó#**	**Fá#**	
	Lá#												
	Do												
	Sol												
	Fá												
	Láb												
	Mib												
	Réb												
	Mi												
	Lá												

Fig. 1. Séries das *Quatro Epígrafes* originadas da série da *Epígrafe I*.

Figura 2. Invariâncias entre os tricordes R0 e I0 e entre díades I0 e O8. Formação de tricordes e tetracordes nas séries. Eunice Katunda, *Quatro Epígrafes*.

As análises das *Epigrafe I* e *Epígrafe IV* servirão para demonstrar as relações internas da série em particular, e como estas se refletem no material musical da peça.

Epígrafe I: análise

A seguir, é possível observar as características dos elementos do material utilizado - série de doze sons – sua coerência e as relações como resultante das estruturas sonoras.

Série:

O0 < 7 7 1 10 5 2 9 5 11 7 7 > classes de intervalos

A série aparece na sua íntegra no compasso dois da peça, conforme pode-se observar na Figura 3:

Figura 3. Apresentação da série de doze sons. Compasso 2. Eunice Katunda, *Epígrafe I,* c. 1 e 2.

A série está empregada na peça nas versões O0, O7 e I11. O exemplo abaixo apresenta essa distribuição:

Figura 4. Distribuição da série O0, I11 e O7. Eunice Katunda, *Epigrafe I*, c. 8-13.

Todas as versões da série empregada na peça estão intimamente relacionadas tanto em termos de classes de notas quanto nos das classes de intervalos. O termo classe de notas (ou classe de alturas) se refere aos grupos de notas com o mesmo nome ou seja, quaisquer notas separadas por 12, ou múltiplos de 12 meio-tons, pertencem à mesma classe de alturas.[3]

Na ordenação dos intervalos entre as séries, observa-se a predominância dos intervalos 1,5,7 e 11 e ausência de 4 e 8:

Original:	7	7	1	10	5	2	9	5	11	7	7
Inversão:	5	5	11	2	7	10	3	7	1	5	5

A estrutura interna de uma série de doze sons pode ser formada por partes menores, seus subconjuntos. Estes por sua vez, podem se caracterizar como importantes motivos musicais, permitindo alcançar coerência sonora na peça. Straus afirma: "Ao analisarmos música dodecafônica, pode ser útil começarmos pela identificação da série, mas não como prioridade única, pois a série é uma rica rede de relações musicais que se expressam por diferentes meios."(STRAUS, 2005, p.200).

Portanto, ao tentamos solucionar questões como - organização motívica, estrutura rítmica e de frases, entres outras relevantes para a compreensão da idéia musical, se faz necessário um estudo das relações internas da série.

Com base nessa proposta e ao se estudar a série empregada na *Epígrafe I,* pode se observar que ela se divide em tricordes e tetracordes, relacionados entre si por diversas combinações. Observe-se o exemplo na Figura abaixo:

[3] Logo, no sistema temperado só existem 12 classes de altura, numeradas de 0 a 11. (STRAUS, 2005 p. 3 e OLIVEIRA, 1998, p. 341).

Figura 5. Tricordes e tetracordes formados a partir da série. Eunice Katunda, *Epigrafe I*.

A Transposição, a Inversão, bem como a Permutação entre seus elementos, são responsáveis pela transformação dos subconjuntos da série. Tanto a Transposição quanto a Inversão terão como eixo o primeiro elemento de cada subconjunto.

A Figura abaixo demonstra alguns dos subconjuntos da série, suas transformações (Transposições simbolizadas por T)[4] e respectivos compassos:

[4] O número colocado ao lado de T significa os semitons para o qual o subconjunto foi transposto.

3-7[0,2,9] T0

(c.8)

3-7[0,2,9] T1

Figura 6. Série e seus subconjuntos, transformações e compassos. Eunice Katunda, *Epígrafe I*.

O tricorde 3-9[0,2,7] ocorre duas vezes dentro da série. No início da *Epígrafe I*, estes subconjuntos aparecem verticalizados e sobrepostos, situados nas regiões extremas do piano. Observe-se esse exemplo na Figura 7:

Figura 7. Distribuição dos subconjuntos 3-9 [0,2,7] na peça, c. 1-2.

O tetracorde 4-6 [0,1,2,7], organizado sob uma textura polifônica em contraponto imitativo, nos compassos 4 a 6, além de gerar diversidade também fragmenta a peça. Este segmento vem entre duas suspensões, que são referenciais importantes para essa estrutura. Observe-se o exemplo na Figura 8:

O subconjunto 3-4 [0,1,5] aparece em anacruse no compasso 7, em justaposição com o conjunto 3-7[0,2,7]; e no compasso 9 repetido duas vezes.

Alguns desses alinhamentos verticais são resultados de acréscimo de alguns elementos ao subconjunto existente, como no caso do subconjunto 4-16 [0,1,2,6,8], 4-16 [0,1,5,7] e 4-22 [0,2,4,7] demonstrados na Figura 9.

Figura 8. Distribuição dos subconjuntos 4-6 [0,1,2,7] na peça, c. 4-6.

Figura 9. Apresentação dos subconjuntos. Estrutura vertical e rítmica diversificada, c. 8-9.

A estrutura rítmica, que é variação dos demais segmentos, a estrutura vertical, as articulações e a predominância de intervalos de quartas justas, geram diversidade à peça.

A mesma idéia musical apresentada no primeiro compasso da peça, o emprego do subconjunto 3-9 [0,2,7] é usada também para terminá-la. Tanto a dimensão vertical, quanto a horizontal expressam idéias musicais coerentes o que demonstra uma maneira de ligar o início ao fim da peça. Observe-se o exemplo da Figura abaixo:

Figura 10. Subconjunto 3-7[0,2,7] com ênfase no final da peça. c. 11-13.

A estrutura rítmica empregada na peça deixa em evidência o emprego da série Original em uma quiáltera de 12 por duas vezes: no compasso 2 e no 12, neste transposto para O7. Observe-se o exemplo na Figura abaixo:

O0 O7

Fig. 11. Série em quiálteras de 12 sons, c. 3 e 12. Eunice Katunda, *Epígrafe I*.

Epígrafe IV: análise

Como já ficou demonstrado no início desse trabalho, a série empregada na *Epígrafe IV* é a oitava transposição da série da *Epígrafe I* (O8), porém sem a mesma ordenação dos elementos, pois há sons permutados. No entanto, observa-se a mesma formação de ordenações intervalares, tanto nos dois primeiros elementos como nos dois últimos em ambas as séries das duas *Epígrafes*.

Para melhor compreensão dessa análise, optou-se por considerar essa série particular da *Epígrafe IV* como uma outra Original – O0, assim como a ordem de seus elementos conforme aparecem na peça.

Assim, não se manterá a mesma ordem transposta da série original da *Epígrafe I*,mas uma nova. Como resultado final caberá uma reflexão sobre a coerência entre os elementos geradores da obra.

A *Epígrafe IV* foi construída com base na seguinte série :

Série:

O0 < 5 5 1 2 3 2 2 7 6 5 5 > classes de intervalos

A série aparece verticalizada no primeiro compasso da peça, conforme se observa na Figura 12:

Figura 12. Apresentação da série de doze sons. Comp. 1. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*.

Continuando a proposta de revelar a organização interna da série, procurando salientar suas relações e a coerência entre as estruturas musicais, observa-se que esta série está construída pela combinação de quatro tricordes. O primeiro tricorde, formado pelas três primeiras notas da série e o último, formado pelas três últimas notas da série, são membros da mesma classe de intervalos . Observe-se esse exemplo na Figura 13 abaixo.

A Transposição e a Permutação dos elementos são responsáveis pela transformação dos subconjuntos da série. Conforme relata Oliveira:

> "Uma série pode ser dividida em subconjuntos sendo que sua estrutura intervalar permite obter coesão sonora numa peça dodecafônica. Os subconjuntos que habitualmente desempenham papel mais importante são aqueles que dividem a série em partes iguais – díades, tricordes, tetracordes e hexacordes." (OLIVEIRA,1998, p. 143)

A Transposição terá como eixo o primeiro elemento de cada subconjunto. Observe- se a distribuição dos principais subconjuntos na série, suas transposições e respectivos compassos na Figura 14.

Figura 13. Tricordes formados entre elementos da série. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*.

Figura 14. Série, seus subconjuntos e compassos. Eunice Katunda, *Epígrafe IV*.

Note-se que tanto na dimensão horizontal quanto na vertical, as articulações estão influenciadas pelos subconjuntos - os tricordes. O exemplo abaixo especifica alguns desses subconjuntos na peça – quadrado para o tricorde 3-9[0,2,7], círculo para 3-7[0,2,9] e circulo pontilhado para 3- 7[0,2,5]. Observem-se alguns desses exemplos na Figura 15:

Figura 15. Distribuição dos subconjuntos na peça, c. 1- 12.

Embora Transposição, Retrógrado, Inversão e Retrógrado da Inversão sejam as transformações mais comuns usadas na técnica de doze sons, existem outras maneiras de fazê-las. Um exemplo é a permutação dos elementos da série, que pode ser feita de maneira cíclica. Ainda em [illegible] lade com Oliveira, "[...] essas transformações tem sido utilizadas com freqüência por alguns compositores, principalmente depois de 1950. [...] permutações dos elementos da série, 'nota sim, nota não' ou outra alternância de elementos.[...]"(OLIVEIRA, 1998, p.141). Conforme pode-se observar na Figura 13, os subconjuntos 3-5 [0,1,6] , 3-4 [0,1,5] e 3-8 [0,2,8] são resultados desses recursos.

Estes subconjuntos estão apresentados na Figura abaixo: 3-2 [0,1,6] está representado pelo triângulo, 3-4 [0,1,5] pelo triângulo tracejado e 3-8 [0,2,8] pelo circulo.

Figura 16. Distribuição dos subconjuntos 3-2[0,1,6], 3-4 [0,1,5] e 3-8 [0,2,8] na peça, c. 5-15.

Quanto à estrutura rítmica, verifica-se que as características dos subconjuntos são diversificadas e mesmo não existindo um padrão , é perceptível a formação de tricordes. A alternância dos compassos e do número de pulsações (2/4,2 ½ , 2, 2/4 ,3 ½ e 1 ½), aliados a polirritmia confirmam a instabilidade do tempo. Esses variados recursos rítmicos colaboram como fator da diversidade na peça.

Assim como na *Epígrafe I*, alguns alinhamentos tanto verticais quanto horizontais, que aparecem na peça, são formados pelos acréscimo de um elemento ou por escolhas compositivas independentes da série, como o caso de 3-4 [0,1,8] encontradas várias vezes.

A textura e a intensidade, sofrem um processo de liquidação, uma diminuição do material sonoro. A última apresentação da série de doze sons (c.14-15) se faz em intensidade *pp* e *morrendo*. A ênfase fica para o subconjunto 3-9 [0,2,7], que aparece verticalizado inúmeras vezes no final da peça, finalizando na região aguda do instrumento. Observe-se o exemplo na Figura 17:

Figura 17. Apresentação do Subconjunto 3-7[0,2,7] verticalizado no final da peça, c. 13-15.

A série na *Epígrafe IV* é a soma de subconjuntos – tricordes, que aparecem em estrutura horizontal e vertical. Os tricordes dão unidade à peça e sua diversidade é encontrada nas variantes rítmicas, na textura e no timbre, elementos predominantes.

Considerações finais

Estas duas peças, pertencentes ao conjunto das *Quatro Epígrafes* de Eunice Katunda fazem uso da série de doze sons como recurso composicional. As idéias musicais discutidas aqui, fazem parte da consideração da série segundo sua característica como formadora de subconjuntos de sons e como se dá essa formação em cada peça. Tal análise, além de desvendar os procedimentos composicionais, justificou a coerência auditiva do material utilizado, que deriva praticamente da ordenação dos elementos da série em partes menores – os subconjuntos e suas relações. Pelo fato da série da *Epígrafe* IV apresentar uma permutação da utilizada na *Epígrafe* I, considerou-se a possibilidade de ser também entendida como uma nova série.

A influência desses subconjuntos da série, unificadores da obra, estende-se através da articulação, da estrutura rítmica, da subdivisão da peça e demais aspectos da estrutura musical. Sua disposição modela a sonoridade e a estrutura da peça.

Como diferentes compositores desenvolvem tipos preferenciais diferentes, o emprego da série varia muito em suas características. A composição na técnica de doze sons revela-se assim, um campo de vastas possibilidades musicais.

Este trabalho demonstrou e divulgou ainda, uma parte da criação musical dos compositores que formaram o Grupo"Música Viva", aqui representado por uma fase da trajetória de Eunice Katunda,

Referências Bibliográficas

CHAVES, Celso Loureiro. Brazilian music before and after Koellreutter. *World New Music Magazine*. ISSN 1019-7117. N. 6. September, 1996. p. 65-73.

LESTER, Joel. *Analytic Approaches to Twentieth Century Music*. New York: Norton,1989.

_____ Performing and analysis: interaction and interpretation. In RINK, John. *The Practice of Performance*. Cambridge:University Press, 1995.

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

_____. *Eunice Katunda. Musicista brasileira*. São Paulo: Anablume: Fapesp, 2001.

KOSTKA, Stefan. *Material and Techniques of Twentieth Century Music*. Upper Saddle River:Prentice-Hall, 1999.

JAGLE, Abram. "A música dodecafônica não tem público simplesmente porque não é divulgada. *Folha de São Paulo*. Domingo, 30 de abril de 1950.

HOLANDA, Joana Cunha de. GERLING, Cristina Capparelli. Eunice Katunda e Ester Scliar no contexto do modernismo musical brasileiro. *Música Hodie*. V. 6, n. 2. Goiânia:UFG, 2006. pp 61-84.

NEVES, José Maria. *Panorama da Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi, 1981.

OLIVEIRA, João Pedro. *Teoria Analítica da Musica do Século XX*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1998.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*. Berkeley/ Los Angeles: University of Califórnia , 1984.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post- Tonal Theory*. 2e e 3ed. New Jersey: Prentice Hall, 2000/2005.

Iracele Vera Lívero cursa o Doutorado em Música na Unicamp com projeto *"A Música Brasileira na obra pianística de Eunice Katunda"*, bolsa CAPES. Orientadora: Profa. Dra. Maria Lúcia Pascoal. É Mestre em Artes/Música pela Universidade Estadual de Campinas UNICAMP/2003, com apoio CAPES, com a dissertação de Mestrado: *Santoro: Uma história em Miniaturas. Estudo analítico-interpretativo dos Prelúdios para Piano de Claudio Santoro*. Membro da ANPPOM. É professora na Fundação Dracenense de Educação e Cultura – FUNDEC/Dracena/SP. Realizou intensa atividade pedagógica na área de piano, tendo seus alunos alcançado prêmios em concursos nacionais e internacionais. iracelelivero@uol.com.br

Maria Lúcia Pascoal é Doutora em Música (UNICAMP). Professora e pesquisadora na área de Linguagem e Estruturação Musical no Instituto de Artes da Unicamp, Integrante da Comissão de Especialistas do Ensino de Música (MEC), assessora *ad-hoc* da FAPESP, do MEC e da CAPES. Colabora nas principais publicações especializadas em música no Brasil e participa de encontros e congressos nacionais e internacionais. É autora de *Estrutura Tonal: Harmonia* (Companhia Editora Paulista) <www.cultvox.com.br> e editora da revista OPUS, da ANPPOM (2003-6).

“Ilha por quem choras?” concepções musicais e relações de poder entre praticantes do gênero musical choro na Ilha de Santa Catarina[1]

Izomar Lacerda (UFSC)

Resumo: O texto trata de concepções musicais, visões (ou audições) de mundo e suas implicações nas vidas de praticantes do gênero musical choro na Ilha de Santa Catarina. Através de uma pesquisa etnográfica, propõe um diálogo com sujeitos singulares que têm o choro como parte indissolúvel de suas vidas e que pensam neste como uma forma de arte específica. Esta gera interações sociais, bem como, relações de poder e conflitos. Enfim, o texto sugere uma reflexão em torno da música, indo além, no exercício antropológico, buscando pensar o próprio homem a partir de perspectivas do outro.

Palavras-chave: gêneros musicais; concepções musicais; relações de poder; etnografia; campo chorístico.

Abstract: The text treats about musical conceptions, visions (or hearings) about the world and some implications in lifes of practincing of musical genre “Choro” in Santa Catarina’s Island. Throught an ethnography research, it proposes a dialog with particular subjects that have the “Choro” as an inseparable part of their lifes and think about “Choro” as an specific way of art. This one makes some social interactions, as well, power relations and conflicts. In short, the text sugests a reflexion about the music, going beyond, into the antropologic exercice, searching for to think about people from perspective.of others.

Keywords: musical genre; musical conceptions; power relations; ethnography; “choristíco field”

Introdução

Os sujeitos entre os quais trabalhei têm o gênero musical choro como parte indissolúvel de suas vidas e pensam neste como uma forma de arte específica. Através dela, configuram-se visões de mundo que ora se aproximam, ora distanciam-se, gerando conflitos, relações de poder, assim como integrações e interações sociais.

Florianópolis, capital de Santa Catarina, localiza-se na região litorânea do sul do Brasil. Por muito tempo tinha na pesca a atividade mais corriqueira e muitos de seus habitantes tinham e ainda mantém uma relação direta com esta profissão. Mas principalmente a partir dos anos 60, uma forte imigração foi se salientando e a população aumenta em função de vários fatores. Ultimamente o mais expressivo, se relaciona à busca por uma "qualidade de vida" articulada pela imagem de um clima pitoresco e calmo de cidade interiorana, - sob o rótulo de "ilha da magia" -, que pode ser associada a fatores como a especulação imobiliária e a indústria do turismo. Estas vertentes vêm construindo (e destruindo, sobretudo ecologicamente) uma cidade cada vez mais populosa e cosmopolita[2].

Dentro deste quadro, várias manifestações culturais têm espaço na Ilha, sendo algumas delas muito vinculadas à própria idéia de identidade "manezinha", como o Boi-de-mamão, a Farra-do-boi, a renda de bilro,..., e outras que vão sendo incorporadas como parte do cenário ilhéu, onde o choro se insere também com uma parcela de adeptos na Ilha, e será privilegiada pela abordagem deste trabalho.

Os estudos sobre o choro, bem como os discursos nativos, em sua maioria, seguem a tendência de centralização nas manifestações situadas no Rio de Janeiro, onde a gênese do gênero – bem como da música brasileira em geral e outras manifestações culturais - é reconhecida por diversos autores[3], que remetem sua criação ao Rio no final do século XIX. Este fato abre precedente a uma legitimação de um discurso que tende a assumir este como o pólo por excelência da constituição do choro, e seus músicos como “mitos de criação” e ideais de chorões[4].

O choro tem uma relação antiga com a Ilha de Santa Catarina, que remete pelo menos às primeiras décadas do século XX, numa concomitância com o desenvolvimento do gênero no Rio de Janeiro e em outras partes do Brasil. Segundo relatos de antigos praticantes desse gênero, a prática desta música é

---

[1] Este texto é parte da pesquisa do trabalho de conclusão do curso de Bacharel em Ciências Sociais, defendido na Universidade Federal de Santa Catarina.
[2] Para um melhor entendimento destes processos na Ilha de Santa Catarina, ver: LISBOA, 1996.
[3] Ver: Cazes (1999), Tinhorão (1991, 1997); Kiefer (1977) e Oliveira (2000a).
[4] Chorão é como se chamam os praticantes do choro, principalmente os que detêm maior respeito entre os demais, seja por idade, conhecimento, posição que ocupam na hierarquia do choro.

recorrente na Ilha desde a década de 20, mas com ressalvas de que anteriormente já haveria a presença desta na Ilha.

Atualmente os sons vários instrumentos musicais ressoam o choro pelas servidões e ruas da Ilha, através de sujeitos singulares, alguns dos quais pude estabelecer diálogos que me proporcionaram as reflexões que apresentarei no decorrer do texto.

Quando o músico se vê na antropologia

Minha motivação para este trabalho se deu por uma característica da Antropologia, o exercício do "estranhamento", ou seja, colocar em suspensão conceitos e idéias arraigados em mim, para buscar outras formas de compreensões e interpretações. No específico, havia uma proximidade entre eu e o meu objeto de pesquisa, uma vez que, como músico, participei de algumas oficinas desde 1998, contudo com interesses de aprendizagem de um músico propriamente dito.Tendo contato com as Ciências Sociais, minha relação com a música, e o choro, foi se alterando, de modo que o que me era familiar em outra época, agora já não me parecia tanto.

No primeiro momento pus-me aparte dos principais autores que escreveram sobre o tema, a história geral constituinte do gênero musical, a qual se compartilha entre os sujeitos praticantes, e que de forma geral constrói os discursos. Concomitantemente a esta leitura histórica, me aproximei de conceitos das Ciências Sociais para construir um quadro teórico.

Penso o choro enquanto *gênero musical*, conceito que ajuda a localizar de forma relacional, porém contrastante, o choro e outros gêneros. Entendo um gênero musical, conforme proposto por MENEZES BASTOS (1998) e reafirmado por PIEDADE (1997), que inspirando-se em Bakhtin e suas idéias sobre os gêneros de discursos, com relação à fala, propõem o *gênero musical* "como um conjunto de enunciados que tem certa estabilidade em termos de temática, de estilos e de estruturas composicionais" (PIEDADE, 1997). Um enunciado é relacional e dialógico, parte de uma interação e, portanto, é importante perceber os gêneros (musicais) como movimentos fluídos, não-rígidos, que se re-significam-se, conforme suas inserções contextuais e as relações sócio-culturais.

Para uma sistematização analítica e complementação teórica, articulo esta noção de *gênero musical* com o conceito de *campo* de Bourdieu. A primeira se enquadra na dimensão das significações simbólicas que comunicam especificidades no plano da estética e das formas musicais, enquanto que, o segundo, se refere ao local da produção dos sentidos destas especificidades, onde se engendram as relações de conflitos, de poder, as concorrências que constituem os gêneros.

Na concepção de Bourdieu, o *campo* é um espaço social complexo, com relações conflituosas de poder, constituindo-se em estruturas objetivas, com certa autonomia em relação a outros *campos*, que articula a construção do *habitus*. Os indivíduos inseridos no *campo* internalizam suas estruturas objetivas, adquirindo o *habitus*, que são modos sistemáticos de ser e agir, que vem da articulação entre a estrutura social e suas experiências ao longo da vida. Ainda segundo o autor, o objeto está inserido em relações complexas e diversificadas, e o estudo deste objeto deve levar em consideração este espaço conflituoso. (BOURDIEU,1989. p.27)

Pensar em *campo* é supor a idéia de *concorrência* e de *acumulação de capital*. Esta concorrência é sempre engendrada em um nível interno sobre as regras específicas do campo, e em outro externo, relacionado às condições sociais, num plano de luta político/ideológica. Portanto, Bourdieu supõe um jogo, uma luta por legitimidade, autoridade e autonomia dentro do campo – dos campos -, engendrada pela maximização de lucro, uma *acumulação de capital*[5] (específico do campo), na direção da satisfação de interesses. (BOURDIEU, 1996).

Acredito ser possível articular estas idéias de Bourdieu no que chamarei de "*campo chorístico*", utilizando-se da própria hipótese do autor de que "existem homologias estruturais e funcionais entre todos os campos", sendo necessário um esforço para apreender estes invariantes dos *campos* e a configuração histórica. (BOURDIEU, 1996). O que adoto como *campo chorístico*, é o universo competitivo que se apresenta na prática musical, e se estende, a outras esferas das relações sociais onde se revela o *poder simbólico* (Bourdieu), um conjunto de valores, o capital que deve ser acumulado e que é necessário nos momentos de disputas pela manutenção de uma estrutura hierárquica que determina o *habitus*, os ideais a serem atingidos, os ideais de chorão, bem como, pode-se supor uma luta por legitimidade a partir da imposição de uma definição de choro, onde o que é o choro, se dá conforme interesses particulares, portanto, relações de poder.

Na relação que os indivíduos têm com a prática musical – neste caso do choro -, parto do pressuposto de que estes estão submetidos à interiorização de estruturas significativas, – assimilados em parte das

[5] "(...) acumular capital é fazer um 'nome', um nome próprio, um nome conhecido e reconhecido, marca que distingue imediatamente seu portador, arrancando-o como forma visível do fundo indiferenciado, despercebido, obscuro, no qual se perde o homem comum." (BOURDIEU, 1976. p. 132)

estruturas sociais e noutra como resposta dos sujeitos a situações ocorridas ao longo da sua vida- que geram *habitus* (Bourdieu). O *habitus* é individual, mas se constrói através do movimento da socialização. São modos sistemáticos de ações, esquemas básicos de compreensão, que vão sendo compartilhados e se tornam parâmetros de identificação entre os sujeitos do campo.

Apresentarei algumas das regularidades que fundamentam o *habitus* do chorão, de modo geral e especificamente na Ilha, onde a percepção dos modos de vida e das escolhas dos sujeitos vão posicionando-os de diferentes formas no referido campo.

Isto se dará por algumas definições do que vem a ser um chorão, seu estilo de vida, através de um conjunto de narrativas históricas pelas quais os nativos construirão seus discursos e conceberão o gênero.

Iniciarei pelo texto recorrente nos estudos do choro, o livro de Alexandre Gonçalves Pinto, o *Animal*, de 1936, *O choro – reminiscências dos chorões antigos*.

Tinhorão fez uma síntese do livro: "O livro do Alexandre Gonçalves Pinto, composto de mais de 300 pequenas biografias e notícias sobre velhos compositores e componentes de choros, profissionais e amadores, é todo um canto de saudade,(...)", (TINHORÃO, 1997. p. 110).

Nota-se no texto uma certa estrutura que caracteriza o choro na época, e o chorão, como o instrumentista participante dos choros (entendido como um festejo musical e não como gênero), ou seja, já surge o caráter polissêmico do termo choro.

Uma característica dos "bons chorões", salientada nas "reminiscências" do *Animal*, diz respeito à "tocar de primeira vista" os choros antigos, ou seja, um pleno domínio da técnica, ou ainda um repertório básico, estabelecido e legítimo, um capital simbólico que, ao ser internalizado e compartilhado, passa a ser um critério de identificação e rejeição (aos que não o possuem).

Todavia, ao mesmo tempo em que se estabelece tal caracterização do chorão, se vê no livro complexidades do *campo chorístico*. Na página 20, é citado um sujeito que apesar de não tocar bem, era reconhecido como chorão. E assim outros serão lembrados, chegando-se a ponto de se admitir na página 50, que Josino Facão "tocava pessimamente oficleide", porém, nada que o desclassificasse da condição de chorão. (PINTO, 1978)

Aqui já é possível perceber a articulação de um *habitus chorístico*, que vai além do âmbito musical e se transborda ao campo pessoal/social, pois, como salienta Pinto, havia a possibilidade de se ser um chorão, mesmo não sendo um bom músico. Nesse caso, era necessário cumprir outros requisitos, como, por exemplo, ser promotor dos eventos musicais, boas relações com os músicos. Há estratégias de investimentos sociais, que revelam o que Bourdieu chama de *capital social*.

A figura do chorão por excelência nos trabalhos pesquisados é Joaquim Callado, que tanto antigamente, quanto hoje, é o nome idealizado como o "pai dos chorões"[6].

Cazes (1999) – um dos principais escritores contemporâneo sobre o choro - mostra que as composições de Callado apresentam grande preocupação com o "virtuosismo", uma característica que se torna muito significativa para a determinação da identidade musical no choro. Ainda sobre o "primeiro líder dos chorões", Cazes narra um episódio interessante[7] que remete à idéia de "improviso" e "competição", outras características que estarão presentes no gênero. (CAZES, 1999. p.25).

O termo "improvisar", remete ao inesperado, a uma elaboração de atitude ocasional, súbita, repentina, sem preparação prévia. Porém, quando os nativos se referem ao improviso, ele não tem um caráter ilimitado, sem regras. Ele está contido, regulado de certa forma pela própria constituição do próprio gênero, que como já disse, tem certa estabilidade (não fixa). Assim, o exercício do improviso, como característica e qualidade distintiva de um músico, está condicionada aos formatos estabelecidos pelo gênero e pode ser até mesmo fator depreciativo, extrapolar os cânones destas regras.

A idéia de "competição" pressupõe partes distintas pretendendo algo simultaneamente, ou seja, uma rivalidade que pode se tornar conflito. Penso os conflitos com a perspectiva de Simmel, como mecanismos de sociabilidade na direção da coesão social, buscando resolver a tensão entre contrastes. Trata-se de se dar ênfase ao conflito, pela ótica de um caráter sociologicamente positivo, "como força integradora do grupo". (SIMMEL, 1978. p. 126). Porém, conforme salienta Oliveira, a competição não se

---

[6] Conforme salienta Camargo, "Callado ocupa um papel fundamental na história do Choro, o qual remonta às suas bases de formação, composição e, principalmente, o de ideal dos músicos de choros". (CAMARGO, s.d. p.4)

[7] Na página 20, Cazes (1999) apresenta um texto de Iza Queiroz que narra um "desafio" entre os flautistas Reichert – um belga, representante dos "grandes centros artísticos da Europa" – e o brasileiro Callado – representando a "malícia rítmica" do mestiço. Ao fim da narrativa, comemora-se: "Para nosso orgulho, os dois grandes flautistas se igualaram". Cazes ainda lembrará, através das palavras de Odette Dias, que do encontro da técnica virtuose de Reichert, com a malícia de Callado, surgiu a "linguagem brasileira de flauta". (CAZES, 1999. p. 25).

resume a produção de uma conjunção social. São competições, o que significa que, ao mesmo tempo em que produzem uma integração entre indivíduos, criam tensões. (OLIVEIRA, 2005)

A competição pode ser detectada de diversas formas até hoje nas rodas de choro, em disputas entre a melodia e o acompanhamento, o chamado "pega ratão"[8], até as situações de conflitos num âmbito mais amplo como a busca da manutenção de um *status hierárquico* na roda de choro, bem como o estabelecimento de definição do que é o choro.

A construção da imagem de Callado ao panteão da história do Choro, a um lugar mítico privilegiado se deve principalmente a associação de sua "malícia" sagaz, ao "virtuosismo musical" admirável. Esta característica, - que compreendo como o domínio em alto grau de técnicas de uma arte musical -, associada a contatos com pessoas de prestígio social (políticos, intelectuais, aristocratas, ...), dá a Callado, em sua época, o *poder simbólico* legitimador de uma posição de destaque. Portanto, a partir de Callado começa a se estabelecer algumas estruturas musicais, atitudes, *habitus*, que vão sendo compartilhados e internalizados até os dias de hoje como mito de criação.

Outros músicos assumidos no discurso nativo como mitos, e que contribuíram para a constituição de *habitus* posteriores a Callado, também possuíam a característica do virtuosismo e de contatos sociais influentes, como por exemplo, Anacleto de Medeiros, Ernesto Nazareth, Chiquinha Gonzaga e Pixinguinha, este se salientando como detentor de um *capital simbólico* advindo do domínio da tradição e de experiências no exterior (Paris, Buenos Aires)[9], que o destacaram na consolidação do choro enquanto gênero musical.

Pixinguinha é admitido por promover marcantes mudanças na concepção do choro. Estruturalmente, o formato musical do choro, que se fazia através do modelo de três partes na ordem (A-B-A-C-A), sofre sensível mudança com a gravação de dois choros de Pixinguinha, Lamentos (1928) e em seguida Carinhoso (1930), que de início sofrem críticas da imprensa por serem compostas num novo modelo de duas partes (A-B-A), mas que, se tornam mais um definidor estrutural, aceito e praticado pelos chorões. Instituindo características musicais, como o improviso, o contraponto trabalhado e a valorização da percussão, associados aos critérios de identificação passados (domínio de repertório clássico, virtuosismo, laços sociais importantes, etc), ele acaba se equipando de um *poder simbólico* que o elevará a um novo ideal de chorão.[10] Salientam-se parâmetros que determinam, por exemplo, que para ser chorão, tem que se saber improvisar, contrapontear.

Outro personagem emblemático da história do choro é Jacob do Bandolim, e este apresenta a sua interpretação do que seria o verdadeiro chorão:

> "Há dois tipos de chorões, o chorão de estante, que eu repudio, aquele que bota o papel para tocar e perde sua característica principal que é a improvisação, e há o chorão autêntico, verdadeiro, aquele que pode decorar a música pelo papel e depois lhe dar o colorido que bem entender. Este me parece o verdadeiro, autêntico, típico chorão." (Jacob. In: PETERS, 2005. p.3)

A improvisação - além das outras características já citadas -, na época de Jacob se torna critério de identificação no *poder simbólico* deste contexto. Apresenta-se aqui, outro mito que será compartilhado nos "eventos rituais"[11], as rodas de choro.

No que se refere aos conflitos de poder no âmbito amplo do *campo chorístico*, Jacob do Bandolim talvez seja um sujeito apropriado para se demonstrar situações de combates na disputa pela posição central na hierarquia da representação do ideal de chorão. Jacob obteve grande autoridade no *campo chorístico*, que em relação a outros músicos, o levou a um patamar hierárquico de idealização, lugar que entrará em disputa, com Waldir Azevedo e o sucesso de composições como Brasileirinho, que para Jacob (em sua mágoa) era sinônimo da decadência, da degeneração do choro.

No decorrer da história do choro outros músicos se transformarão em paradigmas, dotadas de *poder simbólico*, capazes de instituir mudanças estruturais nos *habitus* do *campo chorístico*. Dentre tantos, pode-se citar Garoto em São Paulo; Dino 7 cordas e Rafael Rabello com relação ao violão; Radamés Gnatali e sua revolucionária ponte entre a "música de concerto" e a "música popular" em sua *Suíte*

---

[8] Segundo Mauricio Carrilho, o "pega ratão" vem a ser "uma mudança no padrão melódico, buscando-se "derrubar" os músicos acompanhantes", ou seja, um *jogo* onde ganhadores são os que melhor se saírem das *armadilhas* propostas pelo *adversário*. (CARRILHO, 2004)

[9] Para exposições sobre as passagens de Pixinguinha por Paris, ver MENEZES BASTOS, 2005a. e Buenos Aires ver COELHO 2006.

[10] Pixinguinha é filho de um chorão reconhecido do Rio de Janeiro e faz parte do ambiente do choro desde sua infância. Portanto é possível se pensar aqui no conceito de *herança cultural* de Bourdieu. Esta herança cultural é percebida como um acúmulo de *capital* (social, cultural e econômico) que dota o indivíduo, desde a infância, de um *poder simbólico* capaz de dar legitimidade e autoridade no campo.

[11] Penso o ritual como um evento extra-ordinário, onde os mitos e as concepções cosmológicas são postas em prática. Desta forma, a roda de choro é o lugar onde os participantes estão compartilhando os mitos, re-afirmando-os enquanto forma de valor.

Retratos; Altamiro Carrilho com sua flauta; Maurício Carrilho e a Acari Records[12] e recentemente Guinga.

Não cabe aqui descrever as histórias de todos eles, senão salientar que esses músicos incorporaram e dominaram as estruturas subseqüentes do gênero, a "linguagem", dotando-se de *capital simbólico* capaz de oferecer as condições necessárias para estabelecerem mudanças estruturais em seus contextos. Estes agem de acordo com a legitimidade do poder que possuem, que define o teor de suas influências em relação aos sujeitos participantes da rede social/musical, interferindo na concepção de, *o que é ser um chorão?*

É importante perceber que os eventos históricos são construídos, no sentido de traduzir e apresentar valores. Conforme mostra Sahlins, o evento (ou narrativa), é a articulação de um acontecimento com as estruturas, e sua eficácia histórica está intimamente ligada ao próprio contexto em que está inserido.(SAHLINS, 2003. p.16)

A maioria dos autores que apresentei constituem seus discursos de dentro do *campo chorístico*, uma vez que são músicos, falando de seus pares, e portanto, devem ser lidos como tais. Cazes, Oliveira, Carrilho, e outros, compõem, compartilham e re-elaboram valores, sentidos, e interpretam a história que contam, desta perspectiva. Na Ilha, alguns indivíduos podem ser percebidos como articuladores de *habitus*, detentores dos *capitais* necessários para tal, como, Zequinha do Regional, Wagner Segura e Geraldo Vargas.

No trabalho etnográfico, os sujeitos, conforme fui interagindo e interpretando-os, mostraram-se inseridos no *campo* e dotados de características gerais de um *habitus*, mas, como é próprio deste conceito, há articulações entre a estrutura objetiva estruturada com a subjetividade dos sujeitos, que têm obviamente experiências de vida distintas. Neste ponto me utilizei da idéia de um *"projeto"* de vida, inserido dentro de um *"campo de possibilidades"*, conforme Gilberto Velho.

O autor apresenta a idéia de diferentes combinações entre ideologias holistas e individuais, que constituem uma característica de processos sociais das "sociedades complexas". (VELHO, 1999b). É na busca de compreender estas combinações e suas implicações que chegamos a indivíduos que irão compor no decorrer de suas trajetórias, seus *projetos* de vida, os quais estão dispostos dentro de um *campo de possibilidades*.

Sugiro que há sujeitos inseridos em uma dimensão sócio-cultural, que estão em constante negociação da realidade, buscando objetivar seus intentos. Retomando Bourdieu neste raciocínio, as decisões dos indivíduos são permeadas de interesses, e postos em questão em um lócus complexo, concorrencial e hierárquico em que as posições podem (e são) disputadas –conflituosamente – em termos de um *acúmulo de capital* específico do *campo* em questão. Este *capital* é adquirido no decorrer da trajetória de vida, e trabalhado, acumulado e mantido, conforme estratégias de investimentos, ou seja, *projetos* dentro de um *campo de possibilidades*.

Se há um campo em que as possibilidades estão sendo apresentadas, estas estão delimitadas, e esta delimitação, em que se define até que ponto um *projeto* tem pertinência e relevância, esta sempre em constante negociação, o que pode gerar relações de poder - em diversos âmbitos: econômico, simbólico, ...- que serão articuladas num plano político.

Voltando aos sujeitos no *campo chorístico* na Ilha, proponho uma descrição deste campo, buscando compreender os significados imbricados neste, para os que dele fazem parte. Conforme Geertz, o pesquisador em campo, se encontra defronte a *redes de significados*, incorporados em *símbolos*, os quais cabe interpretar. (GEERTZ, 1989. p.19). Uma vez que a interpretação é subjetivada, a pesquisa se preocupa em descrever não as *coisas em si*, mas o *significado das coisas*, e assim, não estudo **o** choro da Ilha, mas, **no** choro da Ilha.

Quando o antropólogo se quer na música

Em campo, apresentei-me como pesquisador buscando diminuir minha identificação como músico (uma vez que poderia ser confundido com um nativo). Foram intensamente negociadas e recíprocas as trocas de informações, onde interesses de ambas as partes iam se ajustando no decorrer dos diálogos. É assim que leio os discursos, os significados atribuídos, e os modos que se articularam as respostas às minhas questões.

Procurando os lugares da prática desta música na Ilha, constatei uma *itinerância*, ou seja, não há lugares fixos, específicos onde habitualmente se pratica este gênero, e sim, músicos que se alternam em eventos (apresentações em bares, teatros, shows) que acontecem em vários pontos da cidade e em datas e horários sem uma regulação periódica que forme um calendário particular. Portanto, não tive

[12] A Acari Records é uma gravadora do Rio de Janeiro, que se dedica exclusivamente ao gênero musical choro, bem como à divulgação de material didático deste.

um reduto onde pudesse encontrar meus interlocutores, que, de forma geral foram músicos, que tocam e ouvem (vivem) principalmente o choro, apesar de alguns terem relações com outros gêneros. Tive acesso a pessoas de várias gerações do choro, da "velha guarda", uma faixa intermediária, até os mais novos.

Fui informado da realização de uma "roda de choro" – à frente explicarei as aspas – que acontecia em um parque da cidade aos domingos no bairro Córrego Grande, onde realizei minhas primeiras observações. Alguns pontos destes encontros foram interessantes, como a troca de conhecimentos entre os sujeitos sobre a *história* do choro.

Os integrantes do evento compartilhavam informações com relação a sugestões de instrumentos musicais, tipos de afinações, técnicas, chegando aos personagens da história do gênero, os autores e as obras – principalmente os *clássicos* – reverenciados como sagrados no decorrer do evento. A cada intervalo, conhecimentos sobre o choro iam sendo apresentados, na forma de comentários, que se tornavam, conforme entendi, *capital simbólico* que, quanto maior seu acúmulo e sua possibilidade de apresentação, maior a autonomia e a influência que os indivíduos dotados tinham entre os demais participantes, podendo proporcionar lideranças no grupo, as quais decidiam, por exemplo, repertórios, indicavam as *dinâmicas* na execução[13] e assim por diante.

Outra recorrência significativa foi a idéia de uma falta de "*cultura da roda de choro*" em Florianópolis. Sugiro que não faz parte do *habitus* do chorão ilhéu freqüentar "rodas de choro", conforme o seu significado mais corrente para os nativos cariocas. Cazes fornece um conceito de roda de choro como "o habitat natural desse tipo de música (...), um encontro doméstico." (CAZES, 1999. p. 111), portanto, compreende-se, neste ponto de vista, a roda de choro como um local privilegiado da prática do gênero, onde as diversas gerações trocam idéias e como me disse Maurício Carrilho, "onde se aprende o choro realmente" (CARRILHO, 2004). Em Florianópolis, não houve e não há esse tipo de relação consolidada. Há um empenho, principalmente de músicos jovens em instituir a "roda de choro" nesta concepção na Ilha, e os eventos do Parque, foram fruto desse tipo de empenho.

Um de meus informantes, um senhor nascido em Florianópolis há 70 anos, e que toca choro desde os 8, me afirmou nunca ter havido esse costume de roda na cidade. Havia sim, encontros, mas com o caráter de ensaio, com repertório pré-definido, tendo os músicos mais ou menos fixos. Isto restringe o evento a um grupo menor, e muda até mesmo a relação com o público – pois nas "rodas de choro" do Rio, a presença do público é freqüente, conforme salienta Cazes (1999) – ou seja, só havia platéia na concepção de meu informante, nas apresentações em bares, teatros, etc e não nos ensaios.

Isto foi reforçado por outros informantes e esta recorrência aponta, conforme entendo, para uma possível especificidade do *campo chorístico* da Ilha de Santa Catarina, que tem implicações sobretudo nos modos pelos quais os indivíduos se relacionam com o gênero musical, bem como entre si.

Outra idéia fundamental para pensar o tema, é a de que há uma "complexidade" intrínseca a esta música, que a coloca em um lugar de destaque em relação a outros gêneros[14]. Conforme ouvi em diversas ocasiões, o "complexo" se estende aos planos da melodia, da harmonia e do ritmo, "altamente trabalhados", mais do que em outros gêneros. Os sujeitos que se queiram integrantes do campo, para que dominem o *complexo chorístico*, terão que despender um grande esforço para aprender esta "música complexa". Entre outras implicações, restringe-se o número de sujeitos capazes de aprender esta "música complexa" e, portanto, há um movimento seletivo.

O tempo de dedicação ao aprendizado é de suma importância para o campo e os sujeitos reconhecem valores específicos a ele associados, como a faixa etária. Os mais velhos (cronologicamente) acabam tendo uma valorização diferenciada entre os praticantes, que em últimos termos, acaba se tornando (o tempo) um *poder simbólico* do *campo*. Esta *hierarquia etária* está muito mais expressada no discurso do que nas ações propriamente ditas, pois, no plano discursivo, é explícito a relação de respeito e reconhecimento à "velha guarda"[15], porém, nas ações em um plano mais amplo, os antigos chorões não têm este reconhecimento, e explicitam certo desconforto com isto. Há um sentimento de exclusão por parte dos "velhos chorões" que pude perceber em algumas situações em campo.

No decorrer da pesquisa, alguns nomes de chorões antigos foram sendo citados com freqüência nas conversas, e se tratavam de pessoas importantes e respeitadas no âmbito chorístico da Ilha, dentre os quais estão: Seu Noca, Seu Célio, ainda vivos, e Seu Carlinhos, Seu Nilo, Seu Zequinha e Seu Léo, já falecidos, este último muito recentemente.

---

[13] Compreendi que a "dinâmica" – como categoria nativa e de forma geral - é a forma de se executar uma música, dando ênfase nos andamentos, ora mais lento, ora acelerado, e nas intensidades - forte, fraco, de acordo com o que sugere cada música.

[14] De forma geral, alguns gêneros musicais também são reconhecidos como "complexos", principalmente o Jazz e a música clássica erudita.

[15] Assim se referem os nativos aos chorões de gerações anteriores, os mais velhos. Este termo também é usado em âmbitos de outros gêneros como o samba.

De qualquer forma, há um discurso que enfatiza a importância dos chorões antigos, a "raiz" do movimento, segundo o que "não há a possibilidade de aprendizado sem uma relação com este passado", e contraditoriamente, sente-se uma relação exatamente no sentido inverso, de um certo "esquecimento do passado", mas não qualquer passado, mas o que se refere à Ilha, pois, o passado do plano nacional (com os personagens do eixo Rio – São Paulo), este é sempre lembrado e relembrado no *campo chorístico* como um todo.

O aprendizado, a linguagem e o sotaque

Para os nativos o aprendizado do gênero é difícil, pela complexidade da "linguagem", que tem sua constituição referencial no Rio, mas contudo, há uma articulação de um "sotaque" ilhéu.

O "aprendizado da linguagem" do choro é sempre salientado como fazendo parte de uma relação de proximidade entre os chorões e aqueles em formação, ou dos *iniciados* e os *não-iniciados*. Esta concepção pode ser encontrada nos discursos tanto da Ilha como do gênero geral.

Faço uma separação para efeito de análise, em duas formas de aprendizado, os quais não se encontram rigidamente divididos, mas que se complementam. A primeira é constituída comunitariamente, onde é necessário relações entre sujeitos, inclusive de gerações e posições diferentes. A outra consiste num plano mais individualizante, que pressupõe a "busca", a "vontade", o "interesse de aprender", o "ir atrás da linguagem", ou seja, um aprendizado alocado no indivíduo que é responsável pela sua formação.

Articulando estas duas formas se configura o "aprendizado da linguagem". Nas gerações mais novas da Ilha, isto aparece mais freqüente, mas de forma geral, ficou em evidência a segunda forma, salientado muito mais a "busca", o "correr atrás", sempre relacionado, em últimos temos, ao indivíduo.

Um nativo da velha guarda me contou como aprendeu a tocar, onde o indivíduo se evidencia, me dizendo que só pegou umas "dicas" com um senhor que tocava violino e sabia afinar o bandolim, porém, o restante aprendeu sozinho, ouvindo discos e principalmente através do rádio. Isto mostra o "esforço", o "ir atrás", a "vontade" de se tocar choro. Não quero dizer que este era o único modo de se aprender o choro na Ilha, nem generalizar o assunto, apenas, salientar que, ainda hoje, ouvir a música e "tirar" – buscar executá-la conforme se ouve – é algo corriqueiro, valorizado e incentivado nos grupos.

Ainda com relação ao aprendizado do choro, aponto o "estudo" do gênero através dos "clássicos". Há na concepção nativa, certos músicos – e suas obras – que são considerados vitais para o aprendizado, os chamados "clássicos", que devem ser "estudados", pois neles estão contidos os fundamentos do gênero e só através da dedicação a esta atividade, se transcende ao status de iniciado, ou chorão.

Assim, o "estudo" se torna tanto da música em si, quanto das histórias articuladas em torno dos "Deuses do Olímpo", os mestres chorões. Alguns destes personagens míticos detêm em suas histórias os referenciais, que fornecem o conjunto de valores que dão a dinâmica do gênero. A relação que estes sujeitos têm com os personagens míticos, os "Deuses do Olímpo" – esta expressão ouvi de um nativo – vai na direção de uma verdadeira reverência[16].

Quero evidenciar, a busca de uma "linguagem" específica do gênero, que só se consegue através de procedimentos de aprendizagem, ou seja, o "estudo dos clássicos". Esta linguagem tem como referencial, o que se pratica no Rio de Janeiro, e é através deste *espaço de produção cultural* (BOURDIEU, 1996) que se "estuda". O que está operando no exercício do "estudo", é o que Bourdieu chamaria de uma "*produção da crença*", através de uma "*celebração sacralizante dos clássicos*".(BOURDIEU, 1996)

Notei que quando perguntados sobre a relação com o Rio, os nativos articulavam a idéia de um "sotaque" local, ou seja, há uma referência com relação à linguagem geral do choro (com base no Rio), mas há especificidades de linguagens locais, os "sotaques". Isto aparecia como um valor, somente como resposta ao pesquisador. Não era preocupação como aprendizado, ou seja, não se "estudava" o "sotaque" local, somente a "linguagem".

A "linguagem" como categoria nativa, é um meio de expressão, de uma comunicação própria de um grupo, o que, transpondo a uma categoria analítica, a *linguagem* passa a se referir a um âmbito mais amplo, onde os valores associados aos *símbolos* comunicados estão sendo negociados e construídos num espaço de relações de poder, ou seja, é a própria idéia de *gênero musical*.

---

[16] Me refiro aos *mitos* partindo de Lévi-Strauss (1978), "como uma totalidade e descobrir que o significado básico do mito não está ligado à seqüência de acontecimentos, mas antes, a grupos de acontecimentos, ainda que tais ocorram em momentos diferentes da História." (LÉVI-STRAUSS, 1978. p.68) Nesta concepção holística do mito, o ritual da "roda de choro", se compreende como o lugar onde os mitos são atualizados e re-atualizados, fornecendo os valores e as idéias que devem ser compartilhadas.

Os sujeitos no *campo chorístico* estão atuando dentro de um sistema compartilhado de crenças e valores (articulados em símbolos) e nesse sistema, percebe-se uma hierarquia simbólica (construída por relações de poder) expressa na execução musical, onde os solistas, os virtuoses, os mais velhos, os mais conhecedores da história, vão desenhando uma estratificação simbólica. Esta tem seu plano geral e mais graduado, no caso de onde me inseri, nos *símbolos* produzidos a partir do Rio de Janeiro, ou associados a este.

Na *estratificação simbólica*, o "sotaque" está em um grau secundário, sendo uma variação da "linguagem", que é a expressão primeira do sistema geral de significados. O sotaque remete a uma representação particular da linguagem, uma regionalização, ou individualização desta. O "sotaque" não se sustenta no plano coletivo, mas se remete ao âmbito individual. Supõe-se que "há um sotaque local do choro", algo coletivo distintivo dos demais grupos, porém, quando se questiona sobre essa especificidade, desloca-se a explicação para o indivíduo, onde a experiência de vida do sujeito é a responsável pela diversidade do "sotaque". Porém, ficou explícito que há esforços para se construir (a palavra é esta mesmo) uma linguagem regional do choro, -para mim, um "sotaque" no plano coletivo – na Ilha.

A *modernidade tardia*[17] em Florianópolis e suas implicações

No decorrer do trabalho de campo, outro ponto que me chamou muito a atenção, foi a idéia de conceber a cidade de Florianópolis como espaço "atrasado" em relação ao resto do país, principalmente no que diz respeito ao Rio de Janeiro e a São Paulo.

A Ilha surgiu nas conversas como em "processo de modernização", onde a modernidade está ainda no porvir. Este pensamento apareceu em frases como: "Florianópolis é muito provinciana ainda"; "a Ilha ainda está em fase de construção, se modernizando"; "o espaço da Ilha não é o mesmo do Rio, ainda falta muito pra gente se modernizar"; "aqui na Ilha está tudo por construir". Assim, o "moderno" é referido em oposição ao "atraso" que se coloca a impedir o progresso. Se integrar à modernidade, é ir na direção da metrópole, das regras e códigos da civilização – a humanidade -, enfim, ao melhoramento.

Esta posição é muito disseminada entre os habitantes da Ilha e uma *modernidade tardia* em Florianópolis, passa a constituir um conteúdo ideológico - no sentido de um conjunto de valores e idéias -, que abre precedente aos *ideais de progresso* – como a urbanização, a industrialização, etc -, a uma cidade em construção, em um ambiente no afã de novidades.

Em resumo, difunde-se uma ideologia que supõe uma *modernidade tardia* na Ilha, o que deixa em aberto um espaço por se constituir, uma cidade (e uma sociedade) em atraso. Isto se estende a vários âmbitos, inclusive ao da cultura, onde se situa, por exemplo, os *gêneros musicais* e o *campo chorístico*. Desta forma, o referido campo – e seu referido gênero - está também em "construção" no ambiente ilhéu, o que possibilita e intensifica os esforços (*projetos*) de grupos distintos, com posições diferentes sobre o choro, que buscam um posicionamento legítimo dentro deste espaço. São partes que se apresentam como concorrentes na definição dos conteúdos estéticos que serão valorizados, das posições de sujeitos que constituirão o *habitus* no *campo chorístico* na Ilha.

Neste cenário, a competição e a rivalidade se acentuam, na medida em que vários *projetos* (individuais e coletivos) estão direcionados aos mesmos fins (autonomia e legitimidade no *campo chorístico*), porém, por vias, posicionamentos divergentes e até conflituosos. Conforme observei no trabalho, os *projetos* principais são: a *institucionalização* do choro (através do "Clube do Choro[18]", por exemplo); o *rejuvenescimento* do gênero (apresentando novos formatos estéticos, novos ambientes, como a "roda de choro", etc) e o *resgate* (buscando o reconhecimento de um *passado esquecido*). Vale lembrar que as partes não estão separadas rigidamente, podendo até se posicionarem na mesma direção conforme as circunstâncias.

Vale dizer que a Ilha está sempre sendo colocada em relação ao ideal a ser atingido, o Rio de Janeiro, um lugar já "constituído".

Maffesoli, caracteriza a *modernidade*, com a confluência de dois elementos: uma *concepção projetiva* da sociedade, uma atitude que faz com que não esteja no presente a importância vital e sim no porvir; e a *homogeneização* da sociedade composta por três elementos: o Estado-Nação; grandes instituições sociais –partidos políticos, sindicatos, etc – e as grandes ideologias (marxismo, freudismo, funcionalismo, ...) (MAFFESOLI, 1998). Já para Dumont, os valores da sociedade moderna estão ligados à *igualdade* e *liberdade*, e a idéia do *individualismo* se torna uma característica crucial. (DUMONT, 2000).

---

[17] *Modernidade Tardia* aqui não se refere aos clássicos conceitos de Guiddens ou de Frederic Jameson.

[18] Este clube é uma organização de nível internacional, que tem como objetivo o culto da manifestação do choro. Sua instituição em Florianópolis se deu em maio de 2005, porém não tem uma participação tão atuante como em outras capitais e luta por legitimidade.

Neste sentido, poderíamos caracterizar um conjunto social em Florianópolis permeado por uma "*ideologia moderna*". O discurso de *modernidade tardia* teve efeitos tanto na *concepção progressista* (de Maffesoli), quanto na intensificação da idéia de *indivíduo* (Dumont). Gostaria de salientar a recorrência destes pontos dentro do trabalho de campo, como traço marcante do *campo chorístico* da Ilha.

Pude apresentar alguns casos em que o discurso nativo está articulado numa concepção individualizada da manifestação do choro – expressa no processo de aprendizado, no ambiente da prática, nas concepções musicais, ... -, onde se tende a se projetar as ações a um futuro, um lugar idealizado, onde se configura um terreno "fortalecido" do gênero musical, no caso tendo o Rio de Janeiro como exemplo.

Porém, o indivíduo não pode ser visto apenas através de um viés de consciência psicológica, como sujeito único responsável pelo traçar de seus *projetos*. O indivíduo está atrelado no processo de construção social, e os projetos individuais estão em interação com outros, dentro do *campo de possibilidades*. Ainda, um *projeto coletivo* não se realiza e nem é absorvido de modo homogêneo pelos sujeitos que o compartilham. (VELHO, 1999a).

Assim, nenhuma sociedade é efetivamente simples ou homogênea, mas as *sociedades complexas modernas* intensificam a multiplicação e a fragmentação de domínios, associadas a variáveis econômicas, políticas, sociológicas e simbólicas onde os indivíduos têm suas identidades constantemente negociadas. (VELHO, 1999a.). As escalas de valores das diferentes posições assumidas pelos sujeitos no diálogo social, convivem, sendo acionadas conforme situações específicas e no conjunto destas se engendram os *projetos* de vida. Uma situação que me foi relatada por um de meus interlocutores, expressa esse trânsito e a constante necessidade de se lidar com os diversos domínios em jogo.

Falando de sua trajetória como músico do choro – com boa repercussão em âmbito local, regional e nacional – ele me reportou que sua posição de destaque se devia a uma "tomada de consciência", um "despertar", para a importância da "postura profissional". Segundo ele, isso se deu através do contato mais próximo estabelecido com Maurício Carrilho e Luciana Rabelo – donos da Acari Records, gravadora do Rio de Janeiro, através inicialmente de oficinas, onde, além dos ensinamentos técnicos musicais, obteve também essa forma de conceber a arte musical, desenvolvida conforme uma atitude que tem foco no profissionalismo, ou seja, se traça um *projeto* neste sentido. Esta forma de *concepção musical*[19] está intimamente ligada ao âmbito das *instâncias de consagração*, ou seja, a produção discográfica, as gravadoras, a imprensa, infra-estrutura do *show business*.

Para o nativo, esta "postura profissional" lhe proporcionou possibilidades de trabalhos – apresentações, etc – e "abriu portas". Ou seja, a partir da inserção num modo específico de produção de arte – uma interação em uma *rede de significados* (GEERTZ, 1989) -, houve um acesso facilitado ao ambiente legítimo de consagração, engendrado em "apoios" e "incentivos". Porém, sua adesão à profissionalização acabou sendo compreendida pelos demais sujeitos no campo ilhéu como uma "atitude arrogante" por parte dele, o que acarretou conflitos com outros músicos em Florianópolis. Portanto, o que por um lado é um *poder simbólico*, legitimidade no plano global, via *instâncias de consagração*, torna-se problema desintegrador, que o desqualifica perante seus pares.

Neste processo, percebi outros planos de articulação da *negociação da realidade*, bem como do *trânsito*, em situações em que os indivíduos no *campo chorístico*, têm que se deslocar entre várias ocupações: músico e profissional liberal (muito freqüente); músico e professor; músico de mais de um gênero e outras. Isto tem suas matrizes na impossibilidade de se "viver de música", conforme me falaram os nativos, pois a atividade artística, especialmente do choro na Ilha é pouco remunerada, além do que, a própria adesão a este tipo de arte, por si só é dispendiosa e dificulta a trajetória de um candidato a chorão, o que me leva a pensar na afirmação de um nativo de que "o choro não é pra qualquer um".

Considerações finais

Minha intenção foi de descrever a maneira pela qual se configuram as posições dos sujeitos com quem tive contato, em relação a esta forma de arte – o choro na Ilha de Santa Catarina -, interpretando as implicações que este modo de vida resulta.

Assim há uma relação com o passado do choro, porém esta recuperação é ligada diretamente com o Rio. Isso pode ser atribuído, principalmente no contexto atual, além de outros fatores, à propagação das oficinas e os festivais de música, e a grande influência de Mauricio Carrilho e Luciana Rabello – e a Acari Records e seus materiais didáticos que turbinaram a propagação de muitas das idéias que escutei. Acredito que neste intercâmbio com o Rio, estão sendo vinculadas, não só questões estilísticas ou

[19] Conforme apontado por Jacques (2007): "Entendo como 'concepção musical' a forma de se pensar e de se fazer arte e música". (JACQUES, 2007. p. 8)

históricas, mas visões particulares de mundo, concepções musicais, posições políticas, ideologias, e estas são re-arranjadas na Ilha.

A história do choro, conforme proposta a partir do Rio é constitutiva do *campo chorístico*, e a ligação mais ou menos direta de músicos da Ilha com o âmbito do choro carioca (também de São Paulo, em menor proporção), acaba se tornando *poder simbólico*, e *capital social*. Ir ao Rio, com certa freqüência, frequentar ambientes do choro, fazer cursos, bons instrumentos musicais, ou seja, armazenar o conhecimento necessário demanda tempo, dinheiro, e relações inter-pessoais difíceis de serem mantidas, restringindo o número de sujeitos possíveis de disputarem um lugar ao sol dentro do campo.

Os interlocutores da Ilha compartilham, em geral, uma *ideologia* que supõe uma *modernidade tardia* ilhôa. Isto tem certas implicações, entre elas, uma noção que assume Florianópolis – e a Ilha em especial – em estado de "construção", em "modernização", ou seja, um discurso progressista. Ainda pude registrar outra característica desta *ideologia*, que foi o *individualismo*, que também tem certa relação, ou é reforçado, pela forma como os indivíduos aprendem o gênero – de forma mais individual -, bem como, pela falta de espaço de sociabilidade da "roda de choro" (uma re-significação), na sua concepção idealizada.

Sugeri uma concepção de uma cidade (sociedade) em construção – atrasada - por parte dos nativos, onde o gênero choro se encontra também por se constituir de forma estruturada. Isto foi recorrente nos discursos, e penso ser um ponto de partida para se estabelecer as diretrizes de *projetos* de vida. Estes irão se voltar para se construir uma posição legítima do choro na Ilha. Portanto, se há possibilidade (necessidade) de se construir, oferecem-se modos pelos quais isso deve acontecer. As partes se apresentam como concorrentes com *projetos* que se pretendem legítimos, e estes irão se relacionar dentro de um *campo de possibilidades*.

Penso na busca por legitimação através dos *projetos* – estratégias de investimentos - em um *campo de possibilidades* dentro do *campo chorístico*. Entre esses - e por sua vez entre os sujeitos -, há alcances, viabilidades de realizações diferenciados dentro deste *campo de possibilidades*, ou seja, as possibilidades de se estabelecerem *projetos* relevantes dentro do *campo chorístico*, é maior ou menor, conforme o *acúmulo de capital*. Por sua vez, quanto maior as possibilidades de se sustentar *projetos*, enquanto relevantes socialmente, maiores serão as chances de se tornar esta uma posição legítima e aceita. Vale lembrar que determinados *projetos* estão fora do alcance de alguns sujeitos, devido à falta de *capital acumulado* por estes, o que reduz o seu *campo de possibilidades* e interfere diretamente na validação de suas posições.

Observando um ato de re-significação[20] na Ilha, em relação a uma forma de conceber este gênero musical em outros contextos, penso que isso pôde ser notado como parte de alguns dos *projetos*. A lógica que se estabeleceu no Rio para a construção de uma "linguagem" global do choro – bem como de outras manifestações brasileiras -, é re-interpretada aqui, e se inicia uma intenção de se colocar em prática a mesma lógica de legitimação. Busca-se constituir uma "história do choro", onde os que narram são os próprios agentes da narrativa, se referindo a si próprios de modo consagrador. A resignificação acontece por uma lógica de uma *invenção de tradição* (HOBSBAWM, 1997), aos moldes do Rio, mas com personagens locais, portanto, há um movimento que pretende cultivar não apenas a "linguagem" – de lá -, mas também o "sotaque" – daqui -, o que é o mesmo que dizer, que se quer construir na Ilha, o que se cultiva do Rio, uma história mitológica.

Enfim, penso que os projetos tendem a evidenciar a intenção dos sujeitos de difundirem, aquilo que, na escala de seus valores se interpreta como bom. Porém, conforme muito bem explicitou Bourdieu (1976), o gosto não é visto como simples subjetividade, mas sim como uma *interiorização da objetividade* - ou *objetividade interiorizada* -, que pressupõe certas estruturas que orientam e determinam as escolhas estéticas.

Após o exercício de análise interpretativa aqui intencionado, proporcionando o contato com as relações do *campo chorístico* da Ilha de Santa Catarina, suas complexidades, nuances e conflitos, interagindo com várias concepções musicais, acredito me ter ampliado o horizonte de compreensão sobre este tipo de arte – bem como de outras -, assim como me fez refletir acerca do próprio homem, enquanto ser social, o que me parece próprio do exercício antropológico, ou seja, alargar a compreensão do mundo através de um esforço de captação das perspectivas, dos pontos de vista de outros.

Referências Bibliográficas:

BOURDIEU, Pierre. Lê champ scientifique. *Actes de la Recherche em Sciences Sociales*, jun. 1976. Trad. Paula Montero. In: ORTIZ, Renato. Bourdieu: Sociologia, SP. Ática. 1983.

_____. *O Poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

[20] Para o processo de re-significação, ver RIAL, 1995, onde se pensa o hambúrguer do "McDonald´s" não tendo o mesmo significado em Pequim, do que se tem na Califórnia. Ver também ELIAS, 2000.

_____. *As Regras da Arte: gênese e estrutura do campo literário*. SP: Companhia das Letras, 1996.

COELHO, Luiz Fernando Hering. LOS OCHO BATUTAS EN BUENOS AIRES: De Musicalidades Locais e Globais no Início do Século XX. Projeto de Tese de doutoramento do Programa de PPGAS-UFSC. 2006. Disponível em: http://www.musa.ufsc.br/docs/luis_projetotese.pdf.

CARRILHO, Maurício. Entrevista pessoal com o autor. Itajaí: 2004.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. São Paulo: Editora 34, 1999.

DUMONT, Louis. *O Individualismo. Uma Perspectiva Antropológica da Ideologia Moderna*. Rio de Janeiro: Editora Rocco, 2000;

ELIAS, Norbert; SCOTSON, John. *Os estabelecidos e os outsiders : sociologia das relações de poder a partir de uma pequena comunidade*. RJ: Jorge Zahar, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro, Zahar, 1989.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence O. *A Invenção das tradições*. 2. ed RJ: Paz e Terra, 1997. 316p.

JACQUES, Tatiana de Alencar. Comunidade Rock e Bandas Independentes de Florianópolis: Uma Etnografia sobre Socialidade e Concepções Musicais. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – UFSC. 2007.

LÉVI-STRAUSS, Claude. "Mito e Música", In: *Mito e Significado*, Lisboa: Edições 70. 1978.

LISBOA, Armando de Melo. *Uma cidade numa ilha : relatório sobre os problemas sócio-ambientais da Ilha de Santa Catarina*. Florianópolis: Insula, c1996. 247p.

KIEFER, Bruno. *História da música brasileira: dos primórdios ao início do século XX*. 2.ed. Porto Alegre: Movimento, 1977.

MAFFESOLI, Michel. Deixar de odiar o presente. In: *Ética e estética na antropologia*. Org. Ilka Boaventura Leite. Florianópolis: Programa de Pós – graduação em Antropologia Social da UFSC. 1998.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. In: *Rev. bras. Ci. Soc*. vol.20 no.58 São Paulo June 2005a. Disponível em: http://redalyc.uaemex.mx/redalyc/pdf/107/10705809.pdf . Acesso em julho 2006.

_____. Músicas latino-americanas, hoje: *Musicalidade e Novas Fronteiras*. Antropologia em Primeira Mão. Nº 29 PPGAS –UFSC, 1998.

OLIVEIRA, Samuel de. Choro: um estudo histórico e musicológico. Trabalho de conclusão de curso. Florianópolis: UDESC – CEART, 2000a.

OLIVEIRA, Allan de Paula. "Quando se Canta o Conflito": Contribuições para a análise de desafios cantados. Comunicação pessoal. UFSC, 2005.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. Música instrumental brasileira e fricção de musicalidades. Universidade Federal de Santa Catarina: *Antropologia em Primeira Mão*, n 21, 1997.

PETERS, Ana Paula. De ouvido no choro e no rádio: a sociabilidade dos programas de auditório. Florianópolis, s.d. *Revista eletrônica*. Disponível em: http://www.jornalismo.ufsc.br/redealcar/cd3.htm. Acesso em outubro de 2005.

PINTO, Alexandre Gonçalves. *O choro*. Rio de janeiro: Funarte, 1978. Fac-símile de O choro: reminiscências dos chorões antigos. Typ. Glória, 1936.

RIAL, Carmem Sílvia. *Os Charmes dos Fast-Foods e a Globalização Cultural*. Florianópolis, PPGAS/UFSC, 1995 (Série Antropologia em Primeira Mão, 7).

SAHLINS, Marshall. *Ilhas de história*. Rio de Janeiro: Zahar, Ed. 2003. 218 p.

SIMMEL, Georg. *O fenômeno urbano*. Rio de Janeiro: Zahar, 1967. 143p.

_____. "A natureza sociológica do conflito". In: Simmel: *Sociologia*. Organização de Evaristo Moraes Filho. São Paulo: Ática. 1978.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: um tema em debate*. 3. ed. revista e ampliada. São Paulo: Ed. 34, 1997.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. 2. ed. – RJ: Jorge Zahar Ed., 1999a.

_____ *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. 6 .ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1999b.

Izomar Lacerda – Bacharel em Ciências Sociais pela UFSC. Vinculado ao Núcleo de Estudos 'Arte, Cultura e Sociedade na América Latina e Caribe' (MUSA – UFSC) e também ao Núcleo de Antropologia Audiovisual e Estudos da Imagem. (NAVI – UFSC).

Edison Machado: das gafieiras à Bossa Nova

Leandro Barsalini (UNICAMP)

Resumo: Este artigo busca trabalhar a hipótese de que a combinação entre a formação e as influências do baterista Edison Machado sintetizam uma linguagem musical que representa uma "terceira via" na música brasileira dos anos 60, por reunir elementos da gafieira suburbana e da Bossa Nova. Através da escuta e análise de suas performances registradas nesse período, são observadas duas maneiras de tocar bateria, sendo que uma reúne elementos característicos de sutileza e introspecção comuns à Bossa Nova, e em outra esses elementos reaparecem elaborados com ousadia e estridência, em uma atmosfera em que emergem a improvisação e as expressividades individuais.

Palavras-chave: Edison Machado; gafieira; bossa nova.

Abstract: This article look for to base the hypothesis of that the combination between the formation and the influences of the drummer Edison Machado synthesize a musical language that represents one "third way" in the Brazilian music of years 60, for congregating elements of gafieira and Bossa Nova. Through the listening of its performances registered in this period, can be observed two ways of playing drums, being that one congregates elements characteristics of common subtlety and introspection to Bossa Nova, and in another one this elements reappear with audacious and brightness, in an atmosphere where the improvisation and the individuals expressions emerge.

Keywords: Edison Machado; gafieira; bossa nova.

Esta pesquisa tem por objetivo investigar as relações entre as características da expressividade musical do baterista Edison Machado com os contextos estéticos e artísticos de duas atmosferas distintas: a gafieira suburbana, onde ele se formou, e a Bossa Nova, onde ele atuou intensamente. A hipótese central é de que o referido músico encerrava em sua expressividade musical elementos das duas correntes estéticas, resultado do desenrolar histórico de sua atuação. De encontro à sua formação musical, esses elementos foram reunidos e recolocados de uma maneira singular, originando uma terceira corrente estética.

O samba cruzado

No exemplo apresentado acima[1], observamos uma das levadas do antigo "samba cruzado". Enquanto o baterista executa, na caixa, uma linha contínua de semicolcheias, acentuando-as de forma a gerar um motivo sincopado, os tambores são usados para executar uma outra voz, determinando um padrão rítmico que podemos considerar semelhante à voz do agogô. O bumbo praticamente atua somente no segundo tempo, fazendo a função do surdo de marcação, com semínimas ou duas colcheias. Essa levada de samba possivelmente é decorrente de uma primeira adaptação dos diferentes instrumentos do naipe de percussão para a bateria - a marcação do surdo vem para o bumbo, as semicolcheias da "base" gerada por ganzá ou reco-reco ou mesmo pandeiro são executadas na caixa, e fraseados de tamborim ou agogô são distribuídos pelos tambores. Em função de suas características, pelo uso constante e simultâneo de vários tambores, é um tipo de levada de samba que produz uma massa sonora bastante densa tendendo a ser intensa, correspondendo às necessidades de seu uso em formações grandes, como as orquestras de bailes, gravadoras ou rádios, que estiveram em evidência das décadas de 30 a 50.

> O que acontece é que você não via nenhum rapaz tocar samba, você via aquelas orquestras tocando um samba pesado. É que o samba não tinha um ritmo definido - nem em bateria, nem em violão, nem em piano -, cada um fazia um negócio e, no final, aquilo tudo dava um ritmo que eles chamavam de samba.[2]

---

[1] Conferir BOLÃO, OSCAR, 2003, p. 85 a 87.
[2] Depoimento de Roberto Menescal, recolhido de MELLO, 1976, p. 138.

Esse depoimento de Roberto Menescal traz em evidência o problema de determinadas dificuldades, na época, em relação à determinação dos papéis rítmicos de cada instrumento de base dentro das orquestras. No entanto, é perigoso generalizarmos o discurso, como fez Mensecal, dizendo que não havia um ritmo definido na bateria. O que podemos perceber, sim, é uma certa indefinição quanto à combinação entre os ritmos executados em cada instrumento, algo que a Bossa Nova veio a determinar, reflexo das inovações violonísticas de João Gilberto.

O uso da caixa como "centro" de condução pode ser decorrente - e para confirmarmos isso vale ainda uma pesquisa mais detalhada - da herança trazida das bandas de corporações militares, que já em 1902, em gravações da Casa Edison, registram uma embrionária levada de maxixe. O mestre nesse tipo de levada, considerado o "pai" da bateria brasileira, teria sido Luciano Perrone. Nascido em 1908, teve uma carreira duradoura e marcante na história da música brasileira, principalmente por seu convívio com o grande maestro Radamés Gnatalli. Em depoimentos do próprio Perrone, podemos concluir que a "necessidade" da adaptação do naipe de percussão de samba para a bateria se fez logo presente em sua carreira, o que provavelmente impulsionou a configuração desse tipo de levada de "samba cruzado". Segue o trecho do depoimento:

> Até 1927, não se podia gravar batucada, porque a cera não suportava a vibração dos instrumentos. Quando veio a gravação elétrica, a gente começou - na Odeon e na Parlophon - a usar os instrumentos de percussão, mas com uma batida muito leve. Na RCA, a partir da década de 1930, as gravações já comportavam a batucada, e a orquestra tinha muita gente na percussão, como Tio Faustino no omelê; João da Bahiana no pandeiro; Bidê, Marçal e Buci nos tamborins; Vidraça no ganzá, Oswaldo na cabaça; e eu. Radamés fazia os arranjos para o Orlando Silva, por exemplo, e quando este estava cantando, a orquestra fazia a harmonia, e o ritmo era todo na percussão. Quando fomos para a Rádio Nacional, o cantor trouxe da gravadora o mesmo arranjo, mas, como na rádio nessa época só tinha eu de bateria e mais um outro na percussão, ficava um vazio enorme. E eu me desdobrando na bateria para suprir a falta de outros instrumentos! [3]
>
> Nós (Luciano e Radamés) gravamos na RCA Victor e, quando se tocava samba - os arranjos de Radamés principalmente, e também de Pixinguinha -, a orquestra fazia mais notas de harmonia de que de ritmo. O ritmo era feito pelo pessoal da batucada... Eram uns nove, dez ritmistas, de maneira que a orquestra tocava em cima de uma base como as feitas pelas escolas de samba. Mas era ritmo de samba, o que atualmente nem mais as escolas tocam. Eles não sabem mais tocar samba não. E o Orlando Silva, que era pago
>
> pela RCA para fazer arranjos, quando foi para a inauguração da Rádio Nacional, em 36, pediu a RCA os arranjos emprestados. Mas na orquestra da Rádio não havia dez ritmistas.Tinha só eu e mais um, de maneira que, quando tocávamos um samba, ficava um vazio, porque era tudo nota de harmonia. E então, numa das vezes que acabei de tocar, saí do estúdio com o Radamés, que tocava piano na ocasião, e sugeri a ele que fizesse um arranjo diferente para tocarmos na Rádio. Falei: "Ô Radamés, bota o ritmo na orquestra". E ele perguntou: "Mas como?" Aí eu cantei a idéia e ele pegou um papel de música, anotou e, no dia seguinte, ele veio com o arranjo pronto. Assim foi "Ritmo de samba na cidade", um samba que não tinha canto, um samba de orquestra, mas que não precisou daquela batucada toda.[4]

Década de 50: a turma da gafieira

Edison Machado nasceu em Engenho Novo, subúrbio da cidade do Rio de Janeiro, no ano de 1934. Baterista de formação autodidata, iniciou-se em bailes suburbanos, as famosas gafieiras de "inferninhos" da época. O primeiro registro da atuação de Edison Machado é do ano de 1955, na gravação do LP "Turma da Gafieira: Essa é a turma de samba", lançado pela Musidisc. Esse grupo gravaria ainda, no ano seguinte, o LP "Samba em hi-fi". Entre seus componentes, estavam Altamiro Carrilho (flauta), Santos (trompete), Zé Bodega e Cipó (saxofone), Raul de Souza (trombone), Jorge Marinho (contrabaixo), Sivuca (acordeon), Nestor e Baden Powell (violão/guitarra), Britinho e Paulinho (piano), além do referido Edison Machado na bateria. Reunindo um repertório dos bailes de gafieira, notamos, principalmente no segundo LP, uma interpretação inovadora onde, entre os temas apresentados, há grandes seções de improvisação[5]. Um ambiente sonoro que prenuncia mudanças, mas ainda bastante tomado pela atmosfera dos bailes de gafieira, tanto no que diz respeito às composições quanto à própria postura dos instrumentistas, que reflete uma certa informalidade na execução, buscando, talvez, envolver o ouvinte no "clima" do salão de dança.

Particularmente no que se refere à execução da bateria, ouvimos o samba ser executado de maneira absolutamente inovadora para a época, aquilo que mais tarde veio a ser chamado samba de prato. Nesta nova maneira de executar o ritmo, o baterista transfere seu centro de condução: o que

---

[3] Depoimento recolhido de BARBOSA e DEVOS, 1984, p. 45.
[4] Depoimento recolhido em entrevista concedida à Revista *Batera e Percussão*, março/2000, p. 24.
[5] Conferir DREYFUS, DOMINIQUE, 1999, p. 50.

anteriormente era a caixa e os tambores (o chamado samba cruzado), passa agora a ser o prato. Isso ampliou de forma tão decisiva os horizontes de interpretação do samba na bateria, que veio a se tornar um novo padrão, a partir do qual posteriores manifestações da música popular, ligadas ao samba, vieram a explorar, como a Bossa Nova e o samba-jazz.

No exemplo acima, observamos uma levada de samba de prato executada por Edison Machado na gravação de "Maracangalha" (Dorival Caymmi), presente no LP "Samba em hi-fi". Com a transferência da condução para o prato, o músico acaba "aliviando" aquela densidade sonora presente no samba cruzado, abrindo espaços para novas interferências no bumbo (que ganha outro padrão de levada) e proporcionando novas possibilidades de fraseados envolvendo a caixa, chimbau e bumbo, possibilidades que viriam a se concretizar pelo próprio Edison Machado e outros bateristas de sua geração, poucos anos depois.

Esses músicos da Turma da Gafieira vinham de uma geração egressa de bandas militares, orquestras de baile ou bandas de gafieira, e seus anseios musicais apontavam para uma música brasileira que proporcionasse um espaço adequado para o desenvolvimento de suas expressividades individuais como instrumentistas. Estavam no seio de um movimento musical que logo viria a se concretizar, que buscava transformações na nossa música. Essa geração de instrumentistas recebia influências, mesmo que indiretamente, da música norte-americana (do *be-bop* e do *cool jazz*), de forma a incorporarem alguns elementos estilísticos advindos do exterior.

Bossa Nova: tempo de mudanças

O movimento bossanovista, inaugurado no final dos anos 50, concretizou uma revolução no panorama musical brasileiro e até mesmo internacional, através das inovações harmônicas, rítmicas e melódicas encerradas em uma nova maneira de se interpretar a canção brasileira. Algumas dessas transformações (principalmente as harmônicas) já vinham sendo anteriormente realizadas, por músicos como Garoto e Johnny Alf.

Entre as características dessas inovações consolidadas pela Bossa Nova, destacam-se, como exemplos que ilustram bem essa revolução musical: o caráter intimista e coloquial do canto, a sutileza das articulações instrumentais, as formações mais camerísticas em contraposição às grandes massas sonoras de arranjos orquestrais, e a modernização harmônica gerada pela inclusão de tensões, alterações e novas modulações[6].

Essas inovações, fomentadas pela geração de instrumentistas da qual Edison Machado fazia parte, vinham de encontro à expectativa de modernização da música brasileira . Esses músicos acabaram encontrando, nas composições bossanovistas, a abertura àquele desejado espaço em que a liberdade de improvisação passou a se realizar em um contexto de música brasileira. A Bossa Nova, como fenômeno musical brasileiro, ainda que influenciado por recursos estrangeiros, nasce "por força de mutações ocorridas no seio da música popular brasileira tradicional".[7] "Os recursos tomados pela bossa-nova ao be-bop foram adaptados a ela, transformaram-na à sua medida, ou simplesmente serviram para inspirar a criação de processos homólogos".[8] Vale aqui ressaltar que as características rítmicas estruturais, no caso os elementos advindos do samba, continuam fortemente presentes na Bossa Nova, somente colocados de uma maneira singular.

Uma das inovações importantes trazidas por João Gilberto foi justamente sua condução rítmica ao violão, a "batida de bossa-nova". E no que consistia essa batida? Sumariamente, em uma transposição de tradicionais levadas sincopadas executadas pelos sambistas no tamborim. "A síntese realizada por João Gilberto é uma redução da batucada do samba. Uma estilização produzida a partir das acentuações de um dos instrumentos de percussão (o tamborim) em detrimento dos demais".[9]

> Verifica-se que as variações da base dos ataques de acorde, realizadas por João, também recortam o contínuo de semicolcheias executado, pela vassourinha, em caixa ou pratos de bateria - um fluxo de timbre leve, com acentos suaves apenas nas *cabeças* de compasso, que acompanha a batida da bossa-nova, à semelhança do que faz o tamborim com a pulsação de fundo, na batucada, sustentada por pandeiro, ganzá, chocalho ou caixa. Olhando-se de outro

---

[6] Conferir BRITO, 1968, pp. 17-41 e MEDAGLIA, 1968; conferir também GARCIA, 1999.
[7] BRITO, op. cit., p. 26.
[8] Idem, ibidem, p. 25.
[9] GARCIA, op. cit. p. 22.

> modo, pode-se afirmar que a percussão de vassourinha, em seu movimento contínuo, explicita os pontos de incidência variada dos acordes de João, assim como, no samba, o ganzá, por exemplo, aponta as síncopes possíveis do tamborim em seus diferentes desenhos.[10]

O Beco das Garrafas

Em 1961, Edison Machado, assim como outros músicos da Turma da Gafieira, era figura carimbada entre os melhores instrumentistas do Rio de Janeiro, tocando em boates no famoso "Beco das Garrafas" (Rua Duvivier, em Copacabana). Esse novo ambiente de atuação já era bastante distinto daqueles bailes da gafieira onde ele iniciou sua carreira. Bares menores, de caráter mais intimista, onde a execução musical reunia um repertório moderno que delineava uma nova estética musical.

Atuantes musicalmente no movimento Bossa Nova, e influenciados pelo be-bop norte-americano, esses instrumentistas que freqüentavam o Beco buscavam incorporar à nossa música as influências do jazz, principalmente seu caráter improvisatório. Mas isso não significou um "abandono" ou "desprezo" pela música brasileira; a linguagem do samba nunca deixou de estar presente em suas performances, como podemos notar nas diversas gravações da época (mesmo tocando *standards* de *jazz* - como Moanin', Blues Walk ou Green Dolphin Street, presentes no repertório do disco Bossa Três, de 1963 - os executam sempre com ritmo de samba).

> Por volta de 1960, ele (Sérgio Mendes, pianista) começou a comandar as *canjas* de jazz e Bossa Nova nas tardes de domingo no Little Club (...). Os músicos profissionais podiam tocar o que realmente gostavam, fora de seu trabalho *quadrado* nas gafieiras, nos conjuntos de dança das boates ou nas orquestras da TV Tupi ou da TV Rio. E o que eles gostavam era de jazz - até que a Bossa Nova os presenteou com uma série de temas modernos e sacudidos, sobre os quais era uma delícia improvisar: coisas como 'Menina feia', 'Não faz assim', 'Desafinado', 'Batida diferente' e 'Minha saudade', que se tornaram os primeiros *standards* jazzísticos da Bossa Nova.[11]

Entre os músicos que freqüentavam essas canjas podemos citar Maciel e Raul de Souza (trombone), Paulo Moura, Meirelles e Cipó (saxofones), Salvador, Luis Eça, Luis Carlos Vinhas (piano), Baden Powell e Durval Ferreira (guitarra), Sérgio Barroso e Tião Neto (contrabaixo), Dom Um Romão, Chico Batera e Hélcio Milito (bateria), entre muitos outros de igual relevância.

O Beco das Garrafas proporciona o surgimento de muitos grupos instrumentais, principalmente trios, que caminham nesse fluxo de modernização trazido pela bossa nova, delineando o chamado samba-jazz. A atmosfera musical, naquele meio, demonstrava a busca pela inovação. Exemplos disso são os títulos de discos gravados nesse período: "Samba Esquema Novo" - Jorge Ben, "É Samba Novo" - Edison Machado, "Você ainda não ouviu nada" - Sérgio Mendes e Rio 66, "A Hora e a vez da Música Popular Moderna" - Rio 65 Trio, "O Novo Som" - Meirelles e os Copa 5, "Impacto" - Héctor Costita, "Novas Estruturas" - Luis Carlos Vinhas, entre outros.

Entre os trabalhos do quais Edison Machado participou nesta época, destacam-se o Bossa Três, o Rio 65 Trio, o Bossa Rio de Sérgio Mendes e os Copa 5 de Meirelles.

A síntese

Em 1963, Edison é baterista do primeiro disco de Tom Jobim, "The Composer of Desafinado plays", onde sua execução é um exemplo emblemático de sutileza e economia de toques. Através da audição desse disco e da análise de sua performance, podemos perceber claramente uma bateria completamente integrada aos preceitos bossanovistas. Na transcrição da bateria da música "Samba de uma nota só", reproduzida nesta página, a condução do ritmo é feita no chimbau, com vassourinha, enquanto no aro se repete, praticamente a música toda, um único padrão, decorrente das variações de acompanhamento de tamborins. Há uma constante acentuação - no contratempo - presente na condução do chimbau, e o bumbo praticamente não atua.

Nove anos após sua estréia em gravações, o ambiente e a estética musical de Edison Machado pareciam ser completamente distintos: a informalidade e o despojamento daquela música popular da Turma da Gafieira eram substituídos pela sutileza, pela elaboração cuidadosa de arranjos e pela introspecção da Bossa Nova.

---

[10] Idem, ibidem, p. 68.
[11] CASTRO, 1990, p. 287.

No entanto, se analisarmos as execuções de Edison no seu LP "Edison Machado é Samba Novo" (1963), do mesmo ano do referido LP de Jobim, ouvimos uma bateria insinuante, um "tocar para fora" que explorava possibilidades também inovadoras para os padrões da época, porém com uma estética distinta daquela encontrada na Bossa Nova, muito mais ruidosa e estridente. Conforme podemos observar pela transcrição reproduzida acima da parte da bateria na música "Coisa n° 1" (composição de Moacir Santos), Edison se utiliza apenas das baquetas, em uso constante de sonoros pratos, uma grande variação de motivos rítmicos na condução e na caixa, explorando tanto aro como pele. O bumbo aparece em uma figura constante com variações, e todo o instrumento é explorado em fraseados que mesclam a influência do jazz aos padrões de samba.

> O que eles tocavam não era exatamente a Bossa Nova peso-pluma de Tom, João Gilberto, Menescal e Milton Banana, mas uma variação puxada ao bop, que o colunista de jazz Roberto Celerier, do jornal Correio da Manhã, chamou de *hard Bossa-Nova*, muito mais pesada. Tão pesada, por sinal, que João Gilberto, se passasse pelo Beco quando aqueles grupos estivessem apresentando seus próprios temas, como "Quintessência" ou "Noa-noa", fugiria espavorido: todas as baquetas que ele pensava ter eliminado das baterias brasileiras estavam ali, fazendo mais barulho do que nunca. E, se estivessem nas mãos do baterista Edison Machado, pior ainda: ele havia sido cabo-metralhadora no Exército e às vezes tocava como se estivesse enfrentando os alemães.[12]

Se nos ativermos especificamente em sua condução, observamos a tão importante maneira sincopada de tocar, em um contínuo desenvolvimento de diferentes variações decorrentes dos já citados padrões de tamborim. Edison Machado foi certamente o primeiro baterista a impulsionar esse tipo de condução sincopada. Isso já vinha se delineando nas suas execuções registradas com a Turma da Gafieira, nove anos antes. Embora de forma menos definida, esse tratamento à condução já ocorria, como podemos notar pela audição da peça "Maracangalha" (Dorival Caymmi). Preso ainda às semicolcheias constantes, estas aparecem no prato com variações de acentuação, gerando assim, em uma linha contínua de notas, a sensação de sincopas.

[12] Idem, ibidem.

Não podemos passar desapercebidos perante fatos evidentemente tão semelhantes: tanto na Bossa Nova quanto na interpretação do samba na bateria, um dos principais elementos inovadores foi decorrente do uso que cada sujeito, protagonista em seu instrumento, fez de padrões típicos do tamborim. No caso da Bossa Nova, vimos que uma das principais inovações trazidas por João Gilberto foi a "batida de bossa-nova" no violão, gerada pelas variações sincopadas de um desenho rítmico básico (levadas de tamborim); e no caso do "samba de prato" de Edison Machado, uma das inovações foi gerada da mesma maneira, porém aplicado ao prato de condução da bateria.

É evidente que não podemos comparar os dois LPs (Tom Jobim e Edison Machado, 1963) somente a partir da execução de um determinado instrumento, e nem seria esse meu propósito. Estou aqui apenas me atendo às maneiras de execução de variantes do samba em um instrumento - a bateria. As composições, as concepções, arranjos e instrumentações remetem a contextos bem diferentes, duas atmosferas musicais distintas, unidas pela mesma estrutura rítmica, o samba. Pretendo chamar atenção para o fato de que, em gravações contemporâneas, um mesmo instrumentista possa transitar com excelência por dois contextos aparentemente distintos. De que maneira esse fato pode ser relacionado com a própria história de vida de Edison Machado, ou mesmo com a situação política e social daquele momento em que se deram essas gravações?

Entramos aqui em um terreno ainda pouco explorado; aos movimentos musicais são associados seus compositores ou intérpretes mais representativos. Porém pouco se fala a respeito dos instrumentistas que, em muitos casos, mais do que meros acompanhantes atuam como agentes transformadores dentro desses movimentos.

Conclusão

A Bossa Nova absorveu grande parte de instrumentistas que atuavam em ambientes e contextos bem diferentes daquele onde se originou. Músicos de gafieira, como Edison Machado, Raul de Souza, Dom Um Romão, entre muitos outros; instrumentistas suburbanos cuja formação musical era seu próprio ambiente noturno, e que já buscavam, desde a década de 50, novas maneiras de tocar o samba, foram inseridos dentro do movimento da Bossa Nova de tal maneira que são identificados como expoentes significativos desse movimento. No início dos anos 60, o famoso Beco das Garrafas, em Copacabana, era o reduto desses instrumentistas que amalgamavam sua formação musical com influências da música norte-americana e da Bossa Nova, gerando um "caldeirão musical" em que fervilhavam elementos provenientes de diferentes movimentos e contextos, como num reflexo daquele conturbado momento histórico.

Como é que um mesmo instrumentista revela, no mesmo momento histórico, dois padrões estéticos tão distintos? Podemos supor que, ao gravar seu próprio disco, Edison Machado tenha se sentido à vontade para expressar a síntese de sua formação: ali percebemos um ambiente de certo despojamento, em que a expressão da individualidade se sobrepõe a modelos estéticos de produção musical, onde se encontram elementos da Bossa Nova (recursos harmônicos, composições) manipulados de maneira estridente por um instrumentista de origem suburbana, de formação marginal ao movimento bossanovista. Nesse sentido, podemos reconhecer, a nível instrumental, elementos da "Música Popular Moderna", um "grito dos tambores" em relação à passividade contemplativa da Bossa Nova.

Diante dessa análise, percebemos a existência de um trânsito de mão dupla, em que um músico foi absorvido pela Bossa Nova, e ao mesmo tempo interferiu no movimento, se apropriando de seus elementos característicos e reformulando a aplicação dos mesmos. Poderíamos supor, então, a existência de uma terceira via: músicos suburbanos que se formaram através da música popular dos bailes e gafieiras se inserem e dialogam com o movimento da Bossa Nova, elaborando uma música instrumental que absorve elementos considerados característicos de cada um desses ambientes estéticos e os manipula de maneira própria, transformando os significados e criando seu próprio espaço de autônoma realização.

Referências Bibliográficas

BOLÃO, OSCAR e FALEIROS, GUSTAVO. História da Bateria Brasileira. *Revista Batera e Percussão*, nº 31, março/2000.

BOLÃO, OSCAR. *Batuque é um privilégio*. Rio de Janeiro: Ed. Lumiar, 2003.

BRITO, BRASIL ROCHA. Bossa Nova. In: CAMPOS, AUGUSTO DE (Org.). *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1968, p.17-41.

CASTRO, RUY. *Chega de Saudade*. São Paulo: Cia das Letras, 1990.

DREYFUS, DOMINIQUE. *O violão vadio de Baden Powell*. São Paulo: Ed. 34, 1999.

GARCIA, WALTER. *Bim Bom: A contradição sem conflitos de João Gilberto*. São Paulo: Editora Paz e Terra, 1999.

GONÇALVES, GUILHERME e COSTA, MESTRE ODILON. *O Batuque Carioca - As Baterias das Escolas de Samba do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Ed. Groove, 2000.

MEDAGLIA, JULIO. Balanço da Bossa Nova. In: CAMPOS, AUGUSTO DE (Org.). *Balanço da Bossa e outras Bossas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1978.

MELLO, José Eduardo Homem de. *Música Popular Brasileira*. São Paulo: Melhoramentos/EDUSP, 1976.

NENÊ. *Ritmos do Brasil para Bateria*. São Paulo: Ed. Trama Editorial, 1999.

PORTES, DUDU. Edison Machado - O Sr. Samba. *Revista Batera e Percussão*, nº 30, p. 22-29, fevereiro/2000.

Leandro Barsalini é professor de bateria e rítmica na Faculdade de Música da UNICAMP, onde também desenvolve sua pesquisa de mestrado intitulada "Edison Machado e a nova bateria brasileira", sob a orientação do Prof. Dr. José Roberto Zan. Músico profissional desde 1993, atua em diferentes contextos musicais, como Orquestras Sinfônicas, grupos de percussão e música popular. Em sua carreira, destacam-se concertos internacionais em Zagreb (Croácia/2004), Kutztown (EUA/2005) e Havana (Cuba/2007). Graduou-se em Filosofia, Música Popular e Música Erudita - Percussão pela UNICAMP. e-mail: lebar@iar.unicamp.br

A interpretação do choro *Pagão* elaborada analiticamente

Leandro Gaertner (UFPR)

Resumo: Ao estudar uma obra musical, instrumentistas, cantores ou regentes, exploram seu conteúdo com um enfoque diferente daquele dos estetas, historiadores ou compositores. Com base nesta afirmação, o principal objetivo deste trabalho é realizar uma análise do choro *Pagão* de Pixinguinha (1897-1973) através do olhar do intérprete. O ponto de partida para esta análise é a abordagem estilística da partitura, discernindo elementos musicais *gerais* e *particulares* - seções, frases e figuras rítmicas - considerados relevantes para a interpretação. Busca-se desta forma, estabelecer uma coerência entre o fazer musical e a literatura existente sobre análise musical, especialmente aquela que visa à interpretação.

Palavras-chave: interpretação musical; análise para intérpretes; música brasileira; choro.

Abstract: Studying music with performance purposes implies a different approach if compared to that of the esthetician, historian or composer. With this in mind, the main objective of this paper is to analyze Pixinguinha's (Alfredo Viana da Rocha Filho: 1897-1973) choro (Brazilian traditional music) *Pagão*, from a performer's perspective. Classifying *large view (general)* and *small view (particular)* musical elements, among the ones considered relevant for the interpretation, such as sections, phrases, rhythmic characters, style, the author wishes to establish a coherent connection between analysis and performance.

Keywords*:* musical interpretation; performer analysis; Brazilian music; choro.

Introdução

Em um primeiro olhar a expressão Análise para Intérpretes pode gerar curiosidade por ser composta de duas palavras abordadas como opções diferentes de estudo. Durante grande parte o século XX a análise musical foi associada às investigações de cunho exclusivamente teórico, uma atividade distante dos intérpretes e dos palcos. Por outro lado, a figura do intérprete apenas como músico funcional, vem se transformando pouco a pouco nas últimas décadas[1]. Outro conceito que também vem sendo alterado é o de que uma interpretação válida é somente aquela autenticada pelos teóricos[2].

Atualmente diversas publicações apresentam descrições de performances não apenas *pos-facto*, mas também do ponto de vista do processo de preparação, envolvendo leitura, escuta e interpretação[3]. Estas reflexões revelam a necessidade de esclarecer a relação do intérprete contemporâneo com as obras que fazem parte de seu repertório, facilitando o diálogo com outros intérpretes e pesquisadores e diminuindo o aparente distanciamento entre a análise e a interpretação. De modo geral os estudos da Análise para Intérpretes tem se concentrado no repertório para piano ou em obras sinfônicas, e ainda existe a escassez deste tipo de análise na literatura acadêmica brasileira. Como decorrência destas constatações, através deste trabalho procura-se intensificar a discussão sobre a Análise para Intérpretes, através da investigação de uma obra do repertório brasileiro, com ênfase ao intérprete flautista (flauta transversal), acrescentando elementos para a compreensão da análise como ferramenta para a interpretação musical.

Para este fim, será realizada uma análise do choro Pagão de Pixinguinha (Alfredo Viana da Rocha Filho: 1897-1973) através do olhar do intérprete. Isto significa explorar a obra com o intuito de tocá-la, ou seja, comunicar o discurso musical registrado na partitura. É necessário algum tipo de delimitação e sistematização para que seja possível o diálogo com estudos anteriores e para que as considerações possam ser mais claras. Assim, o corpo deste trabalho está organizado em duas partes distintas e

---

[1] ANDERSON, Donna K. "Musicians". *Current Musicology* 14, 1972, pp.84-88. FUCHS, Peter Paul. "Interrelations betwenn Musicology and Musical Perfomance". *Current Musicology* 14, 1972, pp.104-110. KOSTON, Dina. "Musicology and performance: The Common Ground". *Current Musicology* 14, 1972, pp. 121-123. LANDAU, Siegfried. "Do the findings of Musicology helps the Performer?" *Current Musicology* 14, 1972, pp.124-127. LITTLE, Meredith Ellis. "What questions should a performer ask a musicologist?" *Current Musicology* 14, 1972, pp. 131-137.

[2] Peter Paul Fuchs (1972) ressalta que, a despeito da confiabilidade do trabalho do musicólogo, é importante que o intérprete tome suas próprias decisões, de maneira a refletir seu próprio gosto e inteligência musical.

[3] CHUEKE, Zélia. Etapes d'écoute pendant la préparation et l'éxecution pianistique. Paris: Sorbonne – OMF, 2004. DUNSBY, Jonathan. Performing Music: Shared Concerns. New York: Oxford University Press, 1995.RINK, John. "Analysis and (or?) performance". In J.Rink (Ed.) *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: CUP, 2002, pp. 35-58.

complementares. A primeira com o desenvolvimento e contextualização dos conceitos utilizados na Análise para Intérpretes a partir da literatura específica e a segunda com o detalhamento da obra escolhida - a análise propriamente dita - enriquecida por dados sobre seu compositor.

Após esta primeira parte direcionada à fundamentação dos conceitos, diálogo com a literatura de referência e contextualização do repertório, o ponto de partida para a análise será uma abordagem estilística da partitura em três níveis distintos: (a) elementos gerais, (b) intermediários e (c) particulares, de acordo com a proposta de Jan LaRue (1992). O estudo sobre os elementos gerais ganhará uma atenção especial, pois se aproxima da proposta analítica para intérpretes de John Rink (2002). Porém, também serão observados os elementos de uma "camada" intermediária e particular, como a estrutura formal específica em cada seção isoladamente ou com figuras musicais específicas como as descritas na análise expressiva de Leonard G. Ratner (1980). Por se tratar de música brasileira, tanto o enfoque geral (macro) como o particular (micro) estarão também relacionados com os elementos típicos desta linguagem. Em outras palavras, a análise realizada sobre o choro Pagão será elaborada combinando o referencial teórico analítico (LaRue; Rink; Ratner) e a terminologia tradicional na música brasileira.

A análise para intérpretes

Para que as propostas de uma análise voltada para intérpretes possam ser compreendidas dentro de um quadro geral, é conveniente antes considerarmos as diretrizes de outras formas ou técnicas analíticas. Márta Grabócz (1999) sugere um panorama geral e enumera dois enfoques analíticos no início do século XX, um tecnicista, mais preocupado com os aspectos formais e estruturais (Schenker, Schoenberg) e outro formado por analistas mais interessados na estética do conteúdo musical, uma análise dos elementos da "emoção" e da expressão (Schering). Grabócz (1999) aponta um olhar analítico contemporâneo comum que parece surgir após as importantes contribuições de Charles Rosen e de diferentes teses em semiótica musical[4]. Segundo a autora os teóricos tentam unir os dois enfoques, tentam analisar a estrutura e a expressão musical. Estão em busca de novos modelos capazes de descrever o processo dinâmico complexo de uma forma musical (GRABÓCZ, 1999).

A análise musical é uma investigação independente, apresenta linhas de pesquisa específicas e uma ampla linguagem técnica. Para Ian Bent (1998) a análise musical é a parte do estudo da música que tem como ponto de partida a própria música, em vez de aspectos externos. Ele também defende que a análise pode servir como ferramenta de ensino, útil na instrução do intérprete, do compositor e também do ouvinte. Mais especificamente na análise voltada para intérpretes, os elementos analíticos servem como os agentes da elaboração interpretativa e os termos analíticos se tornam inclusive uma possibilidade de comunicação entre os músicos. Dora A. Hanninen (2001) inclui os elementos da terminologia e notação no interior de uma estrutura e linguagem flexível e neutra, que o analista pode usar para identificar e compreender aspectos intrínsecos à segmentação. Desta forma, questões sobre racionalidade e interpretação de segmentos musicais particulares podem se tornar parte do discurso analítico, passíveis de uma investigação particular (HANNINEN, 2001). Em outras palavras, a interpretação de trechos específicos de uma obra musical pode ser descrita a partir de expressões relacionadas à notação musical e à terminologia analítica. E isto ocorre em qualquer contexto musical, desde a concepção interpretativa de pequenas células, como os motivos, passando pelas frases e seções, até a concepção da obra inteira ou de um conjunto de obras.

A Análise para Intérpretes é também uma maneira de estudar a composição musical, através do discernimento de elementos essenciais presentes na obra, que conduzirão primeiramente o intérprete e, por conseqüência, o ouvinte através da trama de idéias musicais.

> "Agora mais suave, a pena caindo bem devagar para algum lugar sem fundo e então um raio de luz passa rápido e vai até o céu...". Quem nunca teve uma explicação poético-metafórica durante uma aula de instrumento ou durante um ensaio com um grupo de música de câmara? A mesma passagem musical poderia ser descrita por outro músico, por exemplo, da seguinte forma: "a folha está caindo da árvore lentamente e antes de tocar o chão macio o vento sopra de baixo e, impulsionada por uma mola invisível, a folha retoma os ares...". Esta cena foi inspirada em uma tradicional passagem do repertório camerístico do século XX: os primeiros compassos da Sonata para flauta e piano de Francis Poulenc (Figura 1).

[4] Grabócz explica a Semiótica Musical no sentido de "significação musical."

Figura 1: Excerto da Sonata para flauta e piano de Francis Poulenc (*Allegro malinconico*).

As descrições metafóricas tornaram-se quase uma regra no estudo da performance e estas imagens são, sem dúvida, muito importantes na preparação da interpretação, estimulando e enriquecendo a escuta interior. Apesar do caráter essencialmente pessoal desta abordagem, professores e intérpretes sustentam várias de suas explicações musicais com estes arroubos da retórica que, sem dúvida funcionam; no entanto permanece sempre a dúvida sobre a contribuição do próprio aluno nas decisões sobre a interpretação do repertório estudado.

As idéias deste pequeno trecho da sonata de Poulenc descritas anteriormente também podem ser entendidas como uma forma de análise dos elementos musicais, diretamente conectadas à performance e objetivando um resultado sonoro idealizado. A análise para intérpretes relaciona-se estreitamente com este processo à medida que se ocupa primordialmente da compreensão geral da obra, passando posteriormente ao detalhe, sempre em busca de soluções na elaboração da performance. Pensando neste mesmo trecho da sonata, agora sob um enfoque descritivo, presente no processo de uma análise para intérpretes, *"tudo começa com uma anacruse de quatro semicolcheias em direção ao Mi4, prosseguindo-se descendentemente na frase com trinados curtos, interrompidos por mais uma grande anacruse ascendente de fusas em direção ao Dó5"*.

A Análise para Intérpretes propõe a resolução de impasses interpretativos, facilitando e enriquecendo o relacionamento com as idéias contidas na obra, no processo de elaboração da interpretação ou mesmo durante a própria performance. Como um estudo analítico da forma geral, da "aparência" ou do "design" da música na partitura ou na memória, esta análise visa aproximar os olhares sobre um mesmo objeto sem, no entanto, negar o aporte individual criativo do intérprete. Segundo o conceito de John Rink (2002), é o "estudo da partitura com uma atenção particular às funções contextuais e às maneiras de projetá-las" (RINK, 2002, p.36). Quanto às habilidades do músico no processo interpretativo ou durante uma performance, Rink ainda fala de uma *intuição informada* [5], ou seja, um termo que propõe o reconhecimento da importância da intuição, mas sem esquecer o aporte do conhecimento ou da experiência. Semelhantemente, o pianista Peter Hill (2002) considera que o estudo analítico da partitura, até mesmo o estudo regular da música antes de tocá-la no instrumento, pode em vez de "endurecer" as reações musicais instintivas do intérprete, liberar a musicalidade.

A análise estilística

Na leitura da partitura, no estudo de uma nova música, na elaboração de uma interpretação ou durante uma performance pública, o estilo ou a compreensão estilística é um dos fatores que mais ganham a atenção dos intérpretes. Apesar de ser uma palavra largamente utilizada por músicos e também por apreciadores de música de um modo geral, um estilo é dificilmente explicado ou delimitado. O mesmo parece ocorrer nas outras artes, onde uma pintura, uma escultura ou um romance só poderão ter a sua unidade estilística apreendida após uma trabalhosa análise comparativa de pesos e medidas. Assim sugere Edward T. Cone (1968) que as características de um estilo apareceriam com mais nitidez a partir da comparação e do contraste. O autor faz uma analogia entre música e artes plásticas, e explica que fica difícil percebermos uma identidade estilística individual, se compararmos apenas dois quadros de

[5] Expressão no original: *informed intuition*.

dois grandes pintores[6] colocados lado a lado. Para identificarmos com mais acerto aspectos particulares de um ou de outro artista, seria melhor podermos confrontar várias obras de cada um expostas numa grande galeria. Da mesma forma, todos os grandes compositores da história da música também apresentam suas especificidades, que se tornam cada vez mais evidentes para aqueles que exploraram consistentemente sua produção.

Jan LaRue (1992) formula algumas diretrizes referentes à análise estilística e, segundo o autor, a primeira preocupação do analista deve ser com as características fundamentais da obra, como alguns aspectos históricos ou as características comuns encontradas em outras peças semelhantes. Do contrário, poderíamos atribuir originalidade e importância às convenções ordinárias ou corremos o risco de não conseguirmos reconhecer a sofisticação de uma técnica inovadora. Um segundo momento na análise estilística consiste na seleção dos objetos, o que LaRue (1992) chamou de "observação significativa". O autor ressalta a importância do equilíbrio entre o detalhe e a generalização.

De maneira mais específica, LaRue (1992) sistematiza três grandes dimensões de análise. Primeiramente o analista aborda a peça através da *grande dimensão (large dimensions)*, como a mudança de instrumentação entre movimentos (som), o contraste e a freqüência de tonalidades nos movimentos (harmonia), o desenvolvimento e a conexão temática (melodia), a métrica e os andamentos (ritmo) e a variedade de formas empregadas (estrutura). A segunda, a *dimensão intermediária (middle dimensions)* não é tão fácil de determinar, pois fica entre os elementos gerais na escala macro de observações e os detalhes da música. LaRue (1992) formula algumas questões pertinentes a uma análise desta camada intermediária imaginária, como por exemplo, se o ritmo contribui de maneira decisiva para o contraste temático, que meios que o compositor utiliza para pontuar o seu discurso ou se encontramos em uma melodia características mais instrumentais ou vocais. Para LaRue (1992), a dimensão intermediária de análise iluminaria a manipulação dos temas dentro de uma parte ou seção isolada da peça, enquanto uma investigação a partir da grande dimensão se preocuparia com a exposição temática e a sua recorrência em diferentes seções, como as recapitulações.

A grande dimensão é bastante relevante em um enfoque analítico para intérpretes, pois é uma maneira de olhar o formato da peça como um todo. A visão geral da obra segundo John Rink (2002) é, em poucas palavras, a identificação da divisão formal e do plano tonal básico. Ele sugere que para o intérprete a visualização do *formato musical (musical shape)* vem ainda antes da estrutura. Partindo deste ponto, os intérpretes podem visualizar as seções não como uma "seqüência de blocos seccionados", mas como um "desdobramento diacrônico", atribuindo às frases uma relação estável ou instável, estática ou ativa, ou ainda, uma relação narrativa entre as partes.

Na mesma direção dos conceitos de *formato musical* de Rink e de *grande dimensão* de LaRue (1992), explicados pelos autores como uma "visão geral" que o intérprete tem da obra, Jonathan Dunsby (1995) sugere o *design musical (design in music)*. De um modo geral, Dunsby (1995) entende o design musical como uma maneira de imaginarmos o esboço da obra gerada pelo compositor. Ele associa ainda o design à estrutura musical, definida como narrativa. Em cada performance este design deve ser "animado", o intérprete precisa dar vida e coerência ao discurso musical, recriando-o.

O último enfoque analítico sugerido por Jan LaRue (1992) é o de *pequena dimensão (small dimensions)*. Ao buscar o particular, o analista pode se perguntar, por exemplo, se a construção temática acontece através dos acordes ou do contraponto, se na melodia é predominante um design por graus conjuntos ou por saltos ou se a fluidez rítmica ocorre através do tratamento motívico ou em grandes arcos. É importante salientar que o principal objetivo de uma análise detalhada não é admirar o caráter de um único elemento, mas descobrir sua contribuição para as estruturas e funções superiores. O estudo dos elementos musicais particulares pode ser claramente representado, por exemplo, pela corrente que, a partir dos anos 60, impulsiona muitos musicólogos e também intérpretes a voltarem seu interesse sobre a música do passado distante, com a intenção e a convicção de alcançarem a pureza historiográfica, isto é, estudarem e interpretarem a música dos séculos passados fundamentados em uma história científica. Leonard Ratner em 1980 publicou um detalhado estudo baseado nos tratados teóricos de composição e interpretação da música do século XVIII (J.Mattheson, C.P.E.Bach, J.J.Quantz, L. Mozart, D.G.Türk entre outros) e sistematizou analiticamente as suas principais características musicais. O resultado de seu trabalho foi uma extensa coleta de *figuras musicais características*, ou seja, elementos musicais que remetiam a um sentimento, afeto ou aspecto pictórico característico, como uma caçada, uma cerimônia, danças populares, o militarismo, o humor, etc. Este tipo de enfoque sobre os elementos do discurso musical não é exclusivo dos músicos do século XVIII. Na doutrina do Etos na Grécia clássica, mais especificamente explicada pela doutrina da imitação de Aristóteles, a música representa as paixões ou estados da alma, como a brandura, ira, coragem, temperança, bem como os seus opostos e outras qualidades (GROUT; PALISCA, 2007). Com base nisso, é natural que os músicos de hoje, incluindo os intérpretes de música brasileira, também possam aproveitar o reconhecimento destas figuras expressivas como forma de enriquecer sua performance.

---

[6] Edward T. Cone (1968) exemplifica com os pintores Rembrandt e Maes.

Este tipo de sistematização, tão precisa e pragmática, nem sempre ocorre quando o músico estuda uma peça. Os elementos das dimensões *grande*, *intermediária* e *pequena* se confundem no olhar, muitas vezes rápido, do intérprete e cada análise poderá variar de acordo com a formação do músico, com o repertório, tempo disponível para estudo e experiência. Para a análise do choro Pagão, que será abordada adiante, os conceitos discutidos até aqui servirão mais como diretrizes do que regras.

O choro

Ao explorarmos o Choro analiticamente é relevante que se leve em consideração algumas implicações históricas. Henrique Cazes (1998) destaca entre as diversas etimologias da palavra *choro* uma que parece estar mais ligada ao seu resultado musical percebido ainda hoje. Segundo o autor, *choro* é o termo que melhor traduz um jeito "exacerbadamente sentimental" que os músicos brasileiros tinham de tocar as danças européias no início do século XX e ele só viria a ser compreendido enquanto gênero musical a partir de 1910, nas composições do jovem Pixinguinha (CAZES, 1998). Tinhorão (1997) descreve o Choro como a "cristalização" de uma maneira frouxa de tocar mesmo as coisas mais alegres. Uma síntese musical das bandas negras das fazendas com a interpretação estereotipada que os músicos da classe média carioca tinham do romantismo europeu (TINHORÃO, 1997).

No final dos anos 1920, a formação instrumental do choro estava se definindo no chamado "regional", que fundamenta a execução em três elementos principais: a linha melódica principal (instrumentos solistas como a flauta, o clarinete, o bandolim), o apoio rítmico e desenho das progressões harmônicas (a percussão, o cavaquinho) e a linha contrapontística do baixo, que elabora outras figuras melódicas, como segundo sujeito no diálogo musical (violão de 6 e/ou 7 cordas).

Desde o seu surgimento, o Choro ainda tem apresentado uma forte característica de improvisação e competição, muito próxima do padrão jazzístico[7], com os temas principais expostos em cada parte para depois serem improvisados entre os músicos. De maneira geral, uma única linha melódica com cifras, que pode ser executada com qualquer instrumento, é notada em clave de sol, enquanto as figuras de acompanhamento são criadas com base nestes dois elementos. Porém, muitas apresentações e gravações são realizadas a partir de um detalhado arranjo em torno deste conteúdo original, criando assim uma "versão" bem particular de uma determinada obra ao estabelecer a instrumentação com vozes específicas. Quando não existe esta distribuição dos papéis de cada um na música, a performance de um choro, sendo ela em uma apresentação pública, gravação ou em um encontro informal (roda de choro), terá em seu resultado elementos do acaso bem mais evidentes.

Estas observações são relevantes para a compreensão da análise realizada neste trabalho, pois a investigação não estará restrita aos aspectos da composição, da estética ou da história - embora estes se provem bastante enriquecedores na construção de uma concepção da obra - mas especificamente direcionada à elaboração da interpretação. Isto quer dizer que, dentre as várias possibilidades de execução do Choro, esta análise estará voltada aos elementos melódicos originais concebidos e notados para a flauta transversal, excluindo desta forma, considerações mais aprofundadas sobre as possibilidades de improviso inerentes a este gênero.

A análise para intérpretes do choro *Pagão*

Ao estudar uma obra musical, instrumentistas, cantores ou regentes, exploram seu conteúdo com um enfoque diferente daquele dos estetas, historiadores ou compositores. A preocupação do intérprete é principalmente traduzir um texto escrito ou uma idéia memorizada em música, através do seu instrumento, da voz ou de um grupo musical, no caso dos maestros. Um intérprete precisa decidir o que será realçado ou colocado em segundo plano na sua performance, e ainda, como isso pode ser feito tecnicamente através de seu instrumento. O ponto de partida para esta análise é a abordagem estilística da partitura, sistematizando os elementos musicais considerados relevantes para a interpretação em *gerais* e *particulares*.

Aspectos gerais

O choro Pagão é relevante para a análise musical principalmente por apresentar uma grande variedade de elementos expressivos distribuídos em suas três seções. Do ponto de vista do intérprete, mais especificamente do flautista, Pagão ainda apresenta desafios técnicos de diversas naturezas, como a articulação em golpe duplo de língua, agilidade na digitação e grandes saltos intervalares. Partindo de um enfoque geral, este choro é estruturado em 3 partes (seções A-B-C) e *coda*, todas com sinal de repetição e indicação para que seja obedecida a forma rondó (A-B-A-C-A-*coda*), ou seja, retornando sempre à seção A.

---

[7] Apesar de ser bastante comum ouvirmos que o Choro é o Jazz brasileiro, Henrique Cazes (1998) aponta uma série de características incomuns entre estes dois gêneros no livro *Choro: do quintal ao municipal*.

As três seções são contrastantes entre si, porém existe uma aproximação entre as seções B e C, em tonalidades maiores (seção B: FáM e seção C: RéM), destacando-se a seção A, a parte central do rondó, em Rém. A peça possui alguns elementos unificadores, como as figuras de valores curtos, principalmente colcheias e semicolcheias. A edição analisada[8] sugere um andamento rápido (semínima = 96 -120), de acordo com a terminologia tradicional, um andamento *allegro*. As três seções iniciam anacrusticamente (Figuras 2,3 e 4) e apresentam proporcionalidade na quantidade de compassos: A-16, B-16 e C-32.

Figura 2: Anacruse da Seção A.

Figura 3: Anacruse da Seção B.

Figura 4: Anacruse da Seção C.

É muito comum que o Choro seja associado à linguagem musical desenvolvida na primeira metade do século XVIII, sobretudo aos compositores J.S.Bach e G.F.Haendel. A seção A, além do contraste tonal, apresenta elementos composicionais que, de forma geral, se enquadram na descrição de Edward T. Cone (1968) da música barroca tardia. Cone (1968) explica a música de Bach e Haendel como coerentes a partir de um discurso onde o pulso é a unidade fundamental. O autor refere-se à performance ao explicar que a orientação deve partir mais do perfil musical de um sujeito monotemático do que da acentuação. Cone (1968) utiliza algumas expressões como "regularidade do movimento através das tonalidades" e a "aparente inexorabilidade do movimento tonal" para explicar o que parece refletir a progressão regular do pulso, compasso a compasso, frase a frase (Figura 5) [9]. Esta regularidade é bastante evidente na seção A, construída com um sujeito linear de semicolcheias em grau conjunto, dividido em dois momentos distintos de 8 compassos (Rém – Lá7 e Rém – Lá7 – Rém) (Figura 6).

Figura 5 – Excerto da Sonata DóM BWV 1033 (*Allegro*) – J.S.Bach.

Ainda sob um olhar geral, as seções B e C sugerem uma contraposição ao caráter linear da seção A. Logo no primeiro compasso de B, após a anacruse, a seqüência de intervalos Dó4 - Lá4 e Fá4 - Sol3 seguida pela sincope, deixam evidente que o conteúdo não é mais linear. A seção C inicia de uma forma ainda mais particular, com a anacruse descendente e sincopada. Desta forma, Pixinguinha parece sugerir o

[8] CARRASQUEIRA, Maria J. (Org.). O melhor de Pixinguinha. São Paulo : Irmãos Vitale, 1997. Partitura.

[9] A Figura 5 é um excerto do *Allegro* da Sonata DóM para flauta (BWV 1033) atribuída à J.S.Bach. O excerto é um exemplo da escrita musical barroca tardia e serve como comparação com a seção A do choro Pagão (Figura 5).

contraste entre um discurso tipicamente bachiano na seção A e um conteúdo típico da música popular brasileira, com uma escrita caracteristicamente sincopada e ornamentada (Figuras 7 e 8).

Figura 6 – Seção A do choro Pagão.

Figura 7 – Sincopes no início da seção B.

Figura 8 – Sincopes no início da seção C.

Na edição analisada não existe a indicação de dinâmica e a articulação notada pode ser compreendida apenas como sugestão, apesar de que a prevalência de figuras rítmicas favoreça o *staccato* e as notas acentuadas. As dinâmicas podem ser direcionadas pelo fraseado, como por exemplo, um *crescendo* no auge dos arcos e *diminuendos* nas finalizações. A ornamentação é livre e de caráter improvisativo, mas fundamentalmente marcada pelo estilo chorístico, com apogiaturas de semitom. Não existe também qualquer restrição quanto à oitava escolhida para a execução, mas geralmente os flautistas preferem tocar os choros uma oitava acima, para que o som ganhe mais projeção.

Aspectos Gerais	Seção A	Seção B	Seção C	CODA
Compassos	1-16	17-32	33-64	CODA
Tonalidades	Rém	FáM	RéM	Rém

Tabela 1: Divisão Formal e Plano Tonal Geral - Modelo de Rink (2002).

Aspectos particulares

De acordo com a sistematização de Jan LaRue (1992) existe uma distinção entre os enfoques intermediário e pequeno, porém nesta análise os dois tipos se resumem em uma observação comum dos aspectos particulares e característicos no interior de cada seção. São principalmente os aspectos fraseológicos e os tópicos expressivos (*figuras características*) que não apresentam relevância na compreensão da obra como um todo, mas agem na compreensão de momentos isolados. Em uma analogia com a lingüística, este olhar particular são os recursos coesivos, como as conjunções ou anaforismos, enquanto o olhar geral é a coerência do texto.

Seção A

Esta seção consiste em quatro frases distintas distribuídas em 16 compassos. Duas frases antecedentes, chamadas de "pergunta" ou "primeiro sujeito", e duas frases conseqüentes, chamadas de "resposta" ou "segundo sujeito". A primeira frase antecedente (compasso 1-4.1) separa-se com clareza da primeira conseqüente (compasso 4.2-8) e chega ao compasso 4.1, resolvida na tônica de Rém (Figura 9). A primeira frase conseqüente só inicia após uma respiração pontuada por uma pausa de semicolcheia e progride por mais 4 compassos até ficar suspensa em Lá7 (Figura 10).

Figura 9 – Primeira frase antecedente da seção A (Compassos 1 - 4.1).

Figura 10 – Primeira frase conseqüente da seção A (Compassos 4.2 - 8).

É retomado o primeiro sujeito em Rém, porém sem a anacruse do início. Devido à rapidez da peça, a reapresentação do primeiro sujeito no compasso 9 sugere uma grande anacruse para a nota mais aguda da escala descendente do compasso 10 (Sib4) (Figura 11). No compasso 12 surge a segunda frase conseqüente sem a resolução da frase antecedente, progredindo através de uma cadência IV-V7-I até o final da seção no compasso 16.

Figura 11 – Segunda frase antecedente da seção A (Compassos 9 - 11).

Compassos	1-4.1	4.2-8	9-11	12-16
Períodos	A	A	B	B
Frases	Antecedente	Conseqüente	Antecedente	Conseqüente
Tonalidades	Rém	Rém-Lá7	Rém	Solm-Lá7-Rém

Tabela 2: Divisão Formal e Plano Tonal Particular da seção A - Modelo de Rink (2002).

A linearidade melódica da seção A abordada pela visão prática do intérprete pode sugerir uma execução predominantemente em *legato*, ou então com uma articulação mais branda, compreendida pelos flautistas com a pronúncia da letra "D", em contraste com o *staccato* (letra "T").

Seção B

A seção B contrasta com a primeira por dois motivos fundamentais: modula para a tonalidade relativa maior e os saltos prevalecem no design melódico, ao contrário da seção A onde a melodia é linear em graus conjuntos. Em 16 compassos podem ser destacados dois períodos principais, o primeiro entre os compassos 17-24 e o segundo entre os compassos 25-32. Dentro de cada período, uma subdivisão ainda pode ser sugerida. Douglas M. Green (1979) se refere aos aspectos da estrutura melódica da frase e explica a possibilidade que uma frase típica do sistema tonal tem de subdividir-se. A estas subdivisões, Green (1979) deu o nome de "fragmentos de frase".

Assim, o primeiro período da seção B pode ser compreendido com duas frases: antecedente A'(compassos 17-20) e conseqüente A'' (compassos 21-24) (Tabela 3), e três fragmentos de frase, compassos 17-19, 20-21 e 22-24, resultando na proporção 3+2+3 compassos (Figura 12). E o segundo período, composto por duas frases, compassos 25-28 e 29-32, proporcionalmente 4+4 compassos (Tabela 3 e Figura 13).

Figura 12- Primeiro período da seção B (Compassos 17 - 24)

Figura 13 – Segundo período da seção B (Compassos 25-29)

Frases	**A'**	**A''**	**B'**	**B''**
Compassos	17-20	21-24	25-28	29-32

Tabela 3: Frases da seção B - Modelo de Rink (2002).

A fragmentação da melodia pode parecer exagerada, porém corrobora o contraste com a seção A. Ao lermos a melodia como intérpretes, podemos utilizar a idéia da frase fragmentada como meio de ressaltar o caráter rítmico e "saltitante" da seção B. Entre os fragmentos pode-se, por exemplo, ocorrer uma *cesura*, articulando o primeiro período em três pequenos momentos, como já ocorre com a pausa de semicolcheia do compasso 22, que articula os fragmentos 2 e 3 (Figura 12).

Abordar a seção B com uma idéia interpretativa característica, como o caráter rítmico e articulado em contraste com a linearidade da seção A, facilita a compreensão da obra como um todo, orientando inclusive os instrumentos acompanhadores. O pandeirista pode entender as células fragmentadas na melodia e articular também a "levada" no pandeiro, enquanto um violonista pode elaborar seus contrapontos com mais segurança se perceber coerência no tratamento melódico.

Todas as seções possuem repetição, mas somente a seção B apresenta uma figura específica na preparação do *ritornello* (Figura 14).

Figura 14 - Preparação para o *ritornello* da seção B.

Outro elemento relevante nesta seção é a figura melódica de um compasso que marca o início das duas frases principais (Figura 15). Esta mesma figura, também aparece alterada no início do terceiro fragmento de frase no compasso 21 (Figura 16). Por causa de sua reiteração, a figura pode ganhar destaque na performance e ser valorizada como um motivo, como um recurso coesivo.

Figura 15 – Motivo recorrente na seção B.

Figura 15 – Motivo recorrente alterado na seção B.

Compassos	17-19	20	21	22-24	25-28	29-32
Períodos	A				B	
Frases	A'		A''		B'	B''
Fragmentos de Frase	1	2		3	-	-
Tonalidades	FáM - Dó7	FáM		Sol7	FáM - Lá7 - Rém	Ré7 - Dó7 - FáM

Tabela 4: Divisão Formal e Plano Tonal Particular da seção B - Modelo de Rink (2002).

Seção C

> "O samba fazia falar de si e ao mesmo tempo escutar sua voz, que trazia o corte (a sincopa) da crítica e da ironia." (MATOS, 1986, p.40)

A principal característica da seção C é a elaboração melódica sincopada. O discurso se distancia ainda mais da seção A, com elementos rítmicos que inclusive dão margem à determinação de um caráter específico com figuras típicas do samba. Por exemplo, o breque no compasso 39 (Figura 17) e a seqüência de semicolcheias dos compassos 48-51 (Figura 18).

Figura 17 – Figura Característica do Samba (breque).

Figuras específicas no discurso musical já ganharam a atenção de outros estudos analíticos. Elas foram explicadas por Ratner (1980) como figuras características ou *tópicos (topics)*, um conceito analítico baseado em tratados musicais do século XVIII[10], onde cada figura remetia um sentimento, afeto ou aspecto pictórico determinado. Um enfoque detalhado semelhante é sugerido à seqüência de semicolcheias dos compassos 48-51 (Figura 18), que assim se destacam como *tópicos*, aludindo um instrumento percussivo tradicional do samba, talvez o agogô, por serem intercalados dois registros distintos (Lá3 e Si3; Lá4 e Si4). Esta figura rítmica é significativa, pois Pixinguinha não costumava utilizar uma instrumentação percussiva muito densa em seus arranjos, no entanto, estes instrumentos estão sugeridos pela própria melodia.

A execução desta figura na flauta transversal é peculiar, devido às características de ressonância do instrumento. Se executadas na oitava em que estão escritas, as notas superiores Lá4 e Si4 serão emitidas com facilidade como primeiros harmônicos de suas respectivas fundamentais Lá3 e Si3, obtidos com a passagem mais rápida do ar[11] e sem a mudança da digitação. Esta característica pode contribuir para algumas liberdades durante a execução, como segurar por mais tempo a nota grave, emitindo a nota aguda uma oitava acima no último instante, ou então, executar este intervalo de oitava com uma articulação em *legato* imitando um intervalo cantado. Porém, é uma prática usual dos flautistas tocarem os choros transpondo uma oitava acima. A mesma passagem executada na oitava superior da

[10] Ratner (1980) referencia os trabalhos de J.Mattheson, C.P.E.Bach, J.J.Quantz, L. Mozart, D.G.Türk entre outros.
[11] Na flauta transversal as alturas são primordialmente definidas pela velocidade do ar. Quanto mais rápido for o ar, mais aguda será a nota produzida.

flauta transversal assume outras características, pois o Lá5 e o Si5 são os segundos harmônicos após o Lá4 e o Si4, executados também com a passagem mais rápida do ar, mas com a mudança de digitação como forma de temperar a afinação. Este fator diferencia a praticidade de execução na oitava superior, onde as respostas entre os intervalos de oitava tornam-se um pouco mais lentas[12], limitando as liberdades possíveis no registro médio. A flauta transversal, como outros instrumentos e a voz, possue propriedades físicas específicas que também influenciam as possibilidades e decisões interpretativas.

Ordem dos Harmônicos do La3 e Si3 na Flauta Transversal:

LÁ3 – LÁ4 – MI5 – LÁ5

SI3 – SI4 – FÁ#5 – SI5

Figura 18 – Figura Característica Percussiva (imitação do agogô).

A seção C possui 32 compassos articulados em dois grandes períodos de 16 compassos (33-47 e 48-64). No primeiro (33-47) predominam as figuras rítmicas sincopadas que formam duas frases distintas. A primeira frase entre os compassos 33-36 com o material temático característico que irá unificar a seção, em RéM, e a segunda frase entre os compassos 37-40, que cadencia para a dominante com sétima, desta forma destacando o breque (Figura 17). A frase do compasso 41-47 é uma reapresentação do primeiro tema desta seção que, em vez de se concluir previsivelmente fechando os 16 compassos, é continuado pela figura rítmica dos compassos 48-51 (Figura 18). Os últimos compassos podem ser descritos como um "esfacelamento" da figura característica com um breve retorno à linearidade melódica entre os compassos 52-56 e com a volta da temática sincopada inicial nos últimos 8 compassos (57-64) (Tabela 5).

Compassos	33-36	37-40	41-47	48-51	52-56	57-64
Período	A	A	A	B	B	B
Frase	A'	A'' Breque	A'''	B' Figura Característica	B''	B'''
Tonalidades	RéM	Lá7	RéM - Mim - Lá7 - RéM	RéM	Mim - Lá7	RéM - Mim - Lá7 - RéM

Tabela 5: Divisão Formal e Plano Tonal Particular da seção C - Modelo de Rink (2002).

Tanto o A''' como o B''' poderiam ser ainda fragmentados, mas preferiu-se considerá-los uma frase única com caráter de reexposição.

CODA: considerações finais

Após um estudo analítico, como o apresentado neste trabalho, é difícil escapar do questionamento: "então, para que serve tudo isso?" A Análise para Intérpretes como descrita aqui não é mais que uma ferramenta prática para que instrumentistas, cantores, maestros, professores possam explorar o conteúdo musical e construir uma imagem sonora a partir de sua experiência com a obra. Uma investigação analítica voltada para a interpretação não pode se distanciar de sua matéria prima, a própria música e, por isso que enfatizar a análise interpretativa de um choro com a leitura do flautista não diminui o caráter geral deste estudo.

Dunsby (1995) discutiu o receio que temos de invadir o mistério da música, desnudando sua essência com nossos conceitos. Dissecarmos um discurso musical analiticamente, criando modelos e organizando tabelas para entender como as coisas funcionam pode parecer brutal num primeiro olhar, algo inorgânico que porá um fim à mágica. Dunsby (1995), porém argumenta que esta busca "de como os truques são feitos" é uma cadeia sem fim. Nós até podemos ver o truque, mas ainda não vamos saber de

[12] A extensão básica da flauta é de três oitavas (Dó3-Dó6). A agilidade na mudança de registro também depende da qualidade do instrumento, como do domínio técnico do instrumentista.

onde vem sua idéia. A arte não pode perder o seu mistério (DUNSBY, 1995). Deste ponto de vista, a análise do Choro pode se revelar um tanto complexa, pois o gesto é assimilado não tanto pela racionalização, mas pela repetição da situação de improviso, que acaba por se tornar consciente e às vezes até premeditada, mas quase nunca previsível.

Este gênero musical é um dos produtos mais perenes da cultura e identidade brasileira, explicado ainda hoje fundamentalmente como um jeito livre de tocar, onde "não existe nota errada". Esta natureza criativa, informal e improvisativa do Choro não poderia ser formatada para uma produção de chorões em série. Cazes (1998) já expressou sua preocupação com o futuro do Choro, alertando que a assimilação de sua linguagem não deveria "cair na burocratização que a metodologia berkleeana fez com o Jazz" (CAZES, 1995, p.185). A proposta da Análise para Intérpretes é justamente oposta. O olhar analítico pode, em vez de restringir, estimular a descoberta, ou a redescoberta da matéria prima de um dos repertórios mais prolíficos da literatura mundial.

Referências Bibliográficas

ANDERSON, Donna K. "Musicians". *Current Musicology* 14, 1972, pp.84-88.

BACH, Johann.Sebastian. *Sonate C-dur BWV1033*. München: Henle Verlag, 1981. Partitura.

BENT, Ian. *Analysis: The New Grove handbooks in music*. Ipswich: Ipswich Books Limited, 1998.

CARRASQUEIRA, Maria J. (Org.). O melhor de Pixinguinha. São Paulo : Irmãos Vitale, 1997. Partitura.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipal*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1998.

CHUEKE, Zélia. *Etapes d'écoute pendant la préparation et l'éxecution pianistique*. Paris: Sorbonne – OMF, 2004.

CONE, Edward T. *Musical form and musical performance*. New York: W.W.Norton, 1968.

DUNSBY, Jonathan. Performing Music: Shared Concerns. New York: Oxford University Press, 1995.

FUCHS, Peter Paul. "Interrelations betwenn Musicology and Musical Perfomance". *Current Musicology* 14, 1972, pp.104-110.

GRABOCZ, Márta. "Méthodes d'Analyse Concernant la Forme Sonate", in: *Méthodes Nouvelles Musiques Nouvelles, Musicologies et Création*. Strasbourg: Presse Universitaire, 1999, pp. 109-134.

GREEN, Douglas M. *Form in tonal music: an introduction to analysis*. Austin: Wadsworth, 1979.

GROUT Donald J.; PALISCA Claude V. *História da música ocidental*. Lisboa: Gradiva, 2007.

HANNINEN, Dora A. "Orientations, criteria, segments: a general theory of segmentation for music analysis". *Journal of Music Theory*, Vol.45, N.2, 2001, pp.345-433.

HILL, Peter. "From score to sound". In J. Rink (Ed.) *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: CUP, 2002, pp.129-143.

KOSTON, Dina. "Musicology and performance: The Common Ground". *Current Musicology* 14, 1972, pp. 121-123.

LANDAU, Siegfried. "Do the findings of Musicology helps the Performer?" *Current Musicology* 14, 1972, pp.124-127.

LARUE, Jan. *Guidelines for style analysis.* Warren: Harmonie Park Press, 1992.

LITTLE, Meredith Ellis. "What questions should a performer ask a musicologist?" *Current Musicology* 14, 1972, pp. 131-137.

MATOS, C.N. "O malandro no samba: de sinhô a Bezerra da Silva". In J.B.M.Vargem (Org.) *Notas Musicais Cariocas*. Petrópolis: Vozes, 1986, pp.35-62.

POULENC, Francis. *Sonata para flauta e piano*. Jean-Pierre Rampal(Ed.) London: Wilhelm Hansen, 1958. Partitura.

RATNER, Leonard. *Classic music - expression, form and style*. New York: Schirmer Books, 1980.

RINK, John. "Analysis and (or?) performance". In J.Rink (Ed.) *Musical Performance: a Guide to Understanding*. Cambridge: CUP, 2002, pp. 35-58.

TINHORÃO, José Ramos. *Música popular: Um tema em debate*. São Paulo: Editora 34, 1997.

Leandro Gaertner possui Bacharelado em Instrumento (Flauta Transversal) com o Prof. Giampiero Pilatti (2001) e Especialização em Educação Musical (2006) pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná - EMBAP. Completou um ano letivo como aluno de flauta da Profa. Patricia Nagle na École Normale de Musique de Paris - ENMP (2004). Atualmente é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR sob orientação da Profa. Dra. Zélia Chueke. É professor de flauta na Escola de Iniciação Musical Egon Bohn (Gaspar-SC), Escola de Música de Blumenau - EMBLU e Universidade do Vale do Itajaí - UNIVALI, no Curso de Licenciatura em Música. Trabalha como instrumentista em diversas formações musicais em Santa Catarina, com ênfase em música de câmara e brasileira.

Sombrio, segundo movimento da Sonata Breve (1947) de Oscar Lorenzo Fernandez. Relações entre aspectos estruturais e expressividade

Maria Bernardete Castelan Povoas (UDESC)

Resumo: O *Sombrio*, segundo movimento da Sonata Breve (1947) de Oscar Lorenzo Fernandez, é guiado, em sua micro-estrutura, pelo direcionamento rítmico determinado pela célula apresentada ao início e cuja fórmula rítmica perfaz todo o contorno horizontal desta parte da sonata. O conhecimento sobre a estrutura melódica e harmônica que acompanha a repetição obstinada desta fórmula, aplicado à prática músico-instrumental, mostra-se essencial para a tomada de decisão e seleção de critérios técnico-interpretativos, cujas por opções podem tornar-se mais nítidas na relação entre interpretação musical e recepção.

Palavras-chave: Lorenzo Fernandez; Sonata Breve; Sombrio; análise; interpretação.

Abstract: *Sombrio*, the second movement of the Lorenzo Fernandez Sonata Breve (1947) has its micro structure led by the rhythmic directions determined by the cell introduced at the beginning in which rhythmic formula makes all the even form of this sonate part. The knowledge about the melodic and harmonic structure that follow the obstinate repetition of this form, related to the pianistic technical practice, shows to be fundamental to take decisions and to select criterions to improve the relation among music interpretation and reception.

Keywords: Lorenzo Fernandez; Sonata Breve; Sombrio; analysis; interpretation.

Introdução

A Sonata Breve para piano de Oscar Lorenzo Fernandez (1897-1948) foi composta em setembro de 1947 e tem três movimentos: *Enérgico*, *Sombrio* e *Impetuoso*. É uma de suas últimas composições e encerra o conjunto de trinta e três (33) obras para piano, num total de oitenta e duas (82). Faz parte do grupo de obras que representam a última fase de Lorenzo Fernandez, juntamente com o segundo Quarteto de Cordas de 1946 e a Primeira Sinfonia de 1947. Para Heitor (1992), a citação indireta da música folclórica é freqüente na segunda fase que se estende de 1923 a 1938. Na última fase, sua produção apresenta uma concepção mais universalista de composição e a linguagem nacionalista passa a ser substituída por uma temática original (KIEFER, 1986; NEVES, 1977). "A unidade temática é mais densa com exclusão de ornamentos além do freqüente emprego da polirritmia e da politonalidade". (HEITOR, 1992, p.12).

Quanto à Sonata Breve, sua escrita transita entre a linguagem tonal e politonal com destaque à estrutura, em geral, motívica e à independência de planos sonoros. Segundo Paz (1976), pode-se identificar, dentre os diversos procedimentos empregados na música politonal, o encaminhamento simultâneo de linhas melódicas, cada uma em sua tonalidade própria, recurso encontrado em grande parte da obra de Bartók.

O *Enérgico* é construído sobre um motivo que promove seu desenvolvimento melódico e harmônico e cuja variedade decorre de suas transformações e permutas entre os registros do piano. Este motivo condutor é dissimulado no *Sombrio* e recorrente no Impetuoso, sobretudo no contexto harmônico.

O *Sombrio* é guiado pelo direcionamento rítmico, este determinado pela constante presença de um fator rítmico preponderante cuja fórmula, apresentada no início, percorre todo o movimento. Se por um lado um motivo de três notas é gerador do *Enérgico*, no *Sombrio*, a continuidade do discurso musical decorre da idéia de projeção sonora estabelecida por um motivo rítmico sobre o qual são agregados a linha melódica e o contorno harmônico. Por sua natureza e presença obstinada do início ao final do movimento, vai determinar a movimentação e expansão dos planos sonoros, impulsionando tanto a continuidade quanto a expressividade do texto musical.

"Que o motivo seja simples ou complexo, que seja formado de poucos ou de muitos elementos, a impressão final da peça será determinado por sua forma básica: tudo dependerá de seu tratamento e desenvolvimento". (SCHOENBERG, 1996, p. 35). Reportando-nos à concepção de motivo por Réti (1951), uma característica é suficiente para que se identifique um fator comum entre partes, secções ou movimentos de uma estrutura maior. Neste contexto, incluem-se os elementos reminiscentes, sejam eles de natureza melódica, rítmica ou harmônica. Com base nestes princípios e na análise preliminar do *Sombrio* optou-se por denominar o motivo, como célula inicial. Tal posicionamento se deve ao entendimento de que suas características melódicas são neutralizadas pelos fatores rítmicos e

harmônicos, não havendo evidências suficientes de transformação temática ou de variação progressiva da célula inicial.

O *Sombrio* pode ser considerado um momento de reflexão entre o primeiro e o terceiro movimentos da Sonata Breve na medida em que características do *Enérgico*, tais como densidade de textura, ambigüidade tonal e caráter dramático coexistem, mesmo que no contexto do andamento lento orientado pela indicação *largo e pesante*. Segundo Abreu e Guedes (1992, p.188), "O *Sombrio* exige grande domínio de sonoridade". A repetição obstinada da figuração rítmica do início, "que se mantém ao longo do movimento, empresta-lhe um ar de severidade". Ritmicamente, o movimento detém subdivisão com base na indicação inicial de métrica binária simples, com mudanças para ternária e quaternária. A armadura tonal, os sons utilizados na linha superior da parte a e de sua reprise sobre o pedal de Dó, determinam este som como nota de polarização.

Com relação ao contorno melódico, os intervalos de quinta e de quarta impulsionam as linhas ascendentes e os de segundas, as descendentes. Partes destes contornos são literalmente repetidos com mudanças de altura ou não, e outros são modificados. O espaço sonoro explorado apresenta-se mais restrito ao início (compassos [1] ao [8]), é ampliado deste ao compasso [26], com retorno ao âmbito do espaço sonoro do início, com acréscimo de uma oitava ao Dó, o que reafirma sua condição de nota de polarização. Com relação ao plano vertical do *Sombrio,* os acordes são utilizados de acordo com a cor tímbrica necessária ao encaminhamento dos planos no sentido horizontal. As formações independentes mais freqüentes foram aqui destacadas sem serem consideradas as coincidências verticais, o que permite o encaminhamento independente na interpretação dos planos sonoros.

A interpretação instrumental de uma obra requer do músico, agente interlocutor entre a obra e o receptor, um conjunto de inúmeras competências que são manifestadas quando da execução. Nesta relação entre interpretação musical e sua recepção, a priorização, ordenação e profundidade com que são explicitados os conseqüentes resultados do conhecimento adquirido e absorvido durante o ato de tocar depende de inúmeros fatores, dentre outros, origem, formação e trajetória do intérprete. Para Cook (1992, p.85, 93), um músico não é aquele que somente sabe como tocar um instrumento ou ler música, mas aquele capaz de compreender a estrutura de uma música de maneira apropriada e interpretá-la. A análise entra, neste contexto, como uma competência essencial e permite ao intérprete descobrir recursos para trabalhar amplamente os conteúdos com imaginação e criatividade sempre direcionadas à produção de sonoridade perceptível.

Aspectos estruturais – a micro e a macro estrutura do *Sombrio*

O *Sombrio* caracteriza-se por ter uma estrutura melódica e harmônica motívica, guiada pela fórmula rítmica da célula inicial (Figura 1). A movimentação do discurso musical decorre da idéia de projeção sonora estabelecida pela configuração desta célula e que determina a expansão e a movimentação dos planos sonoros.

Figura 1: Célula inicial, compassos [1] e [2]. *Facsimile* do *Sombrio,* II Movimento da Sonata Breve.

Fonte: Fernandez, 1963, p.9.

Em seus trinta e nove (39) compassos, a interdependência entre os três e/ou quatro planos sonoros do Sombrio ocorre mais pela força rítmica da célula inicial cuja repetição funciona como centro de atração, do que pelo encaminhamento harmônico ou coincidências verticais. Esta compreensão possibilita imprimir uma maior nitidez à realização instrumental dos planos sonoros em suas particularidades agógicas.

No plano melódico

O contorno horizontal do *Sombrio* é seccionado e esta condição, evidenciada pela intersecção de pausas a cada dois sons, deve ser enfatizada, dada a sua importância na caracterização da expressão dramática que caracteriza este movimento. Se considerarmos o contorno melódico do plano mais agudo, os intervalos de quinta e de quarta impulsionam as linhas ascendentes e, mais comumente, o intervalo de segunda, as descendentes. Partes destes contornos são recorrentes na mesma altura ou com mudanças

de registro e outros são modificados. As relações intervalares que constituem o contorno melódico do primeiro ao vigésimo nono compasso são mostradas nas Figuras 2a até 2e.

Figura 2a: Contorno melódico do Sombrio - Relações intervalares, Compassos [1] ao [8].

Figura 2b: Contorno melódico do Sombrio - Relações intervalares, Compassos [8] ao [16].

Figura 2c: Contorno melódico do Sombrio - Relações intervalares, Compassos [17] ao [19].

Figura 2d: Contorno melódico do Sombrio - Relações intervalares, Compassos [20] ao [24].

Figura 2e: Contorno melódico do Sombrio - plano mais agudo.

A seqüência descendente de oitavas dos compassos [8] ao [12], entendida como um escala menor descendente melódica de Dó menor com supressão do Lá é destacada na Figura seguinte (3). Esta mesma seqüência é repetida ritmicamente variada entre os compassos [12] ao [16] da nota Ré ao Lá (vide Figura 10). Este trecho será discutido ao tratar-se dos planos sonoros.

Figura 3: Escala melódica descendente de Dó menor, compassos [9]-[12], *Sombrio,* II Movimento da Sonata Breve. Fonte: Fonte: Fernandez, 1963, p.9.

No plano rítmico

O *Sombrio* detém subdivisão com base na indicação métrica inicial binária simples, apresentando mudanças para ternária simples (comps. [3], [6], [12], [18] e [19], [21]-[23], [26], [30] e [37]) e para quaternária (comps. [29] e [38]). No plano rítmico encontram-se raras figurações rítmicas diferenciadas no contorno sonoro mais agudo além da fórmula contida na célula inicial. Estas ocorrem sempre na sua continuidade e se restringem a duas colcheias seguidas de uma semínima pontuada ou não nos compassos [18] e [21], semínimas intercaladas por duas colcheias entre os compassos [22] e [24], e no [27], mínimas também pontuadas ou não, a partir do compasso [29].

Embora as variações rítmicas sejam escassas no *Sombrio*, ao contrário do que ocorre no *Enérgico*, podemos nos reportar à concepção de Reti quando trata da transformação temática: “uma outra

maneira através da qual um modelo temático pode ser transformado [...] é mudar seu tempo, ritmo ou acentuação". (RETI, 1951, p. 75). O ritmo da célula inicial pode ser considerado uma diminuição da célula rítmica contida no primeiro tema do *Enérgico* que, posteriormente é encontrada no segundo tema, aumentada. Uma análise comparativa entre a Figura 1 e as Figuras 4 e 5 seguintes permite observar esta afinidade entre movimentos, causada pela transformação de material temático.

Figura 4: 1º Contorno temático, compassos [1]-[2], *Enérgico*, I Movimento da Sonata Breve.

Fonte: Fernandez, 1963, p.1.

Figura 5: 2º Contorno temático, compassos [15]-[16], *Enérgico*, I Movimento da Sonata Breve.

Perle (1981, p. 33), referindo-se aos compositores Bartók e Stravinsky, destaca a unidade métrica como uma das inovações no ritmo de seus primeiros trabalhos e que, embora apresentem irregularidades, a característica primeira manifesta-se como uma maneira explicita de projeção de entidades harmônicas recorrentes. Mais adiante, citando *Wozzeck* de Alban Berg, diz que centricidade é "um princípio integrativo da maior significância" e a define como "a estabilização de uma determinada altura ou coleções de alturas como um elemento central de um todo ou de grandes segmentos de um trabalho". Tais premissas se aplicam à análise do Sombrio. O motivo rítmico dentro da permanente métrica de subdivisão binária simples atua como um desses elementos centrais.

No plano melódico-harmônico

Na parte inicial do *Sombrio* (parte a), o contorno/melódico-harmônico (comps. [1]-[7]) é delineado por formações verticais resultantes da sobreposição de quartas e quintas e, nos compassos [6], [7] e [8], encontram-se acordes de sexta e perfeito menor (Figura 6) na linha para execução da mão direita que, se considerada com a linha do baixo formam acordes de sétima.

Entre os compassos [8] ao [16] o contorno melódico-harmônico do plano sonoro mais agudo, contém dois fragmentos, cada uma deles formados por sobreposição de duas quartas que se repetem, por acordes perfeitos menores e por oitavas (Figura 7). O primeiro fragmento ocorre entre os compassos [9]-[11] com anacruse no [8] e, depois de atingir a nota Sol, passa pelo Fá e retorna ao Ré, é literalmente repetido entre os compassos [11]-[13] em seu tratamento melódico, rítmico e harmônico entre os compassos [13] e [15]. Nestes três últimos compassos um mesmo contorno é repetido na linha do baixo (ver Figura 10), mas com o ritmo alterado, o que modifica as coincidências verticais e, conseqüentemente, a expressividade em função da continuidade do texto musical rumo à seção b do *Sombrio*.

Entre os compassos [15]-[17], os quatro primeiros eventos são novamente repetidos e os dois últimos substituídos, isto é, depois de atingir a nota sol segue ao Lá e Si. Embora haja repetições neste plano, há variabilidade rítmica da linha do baixo que pode ser observada na Figura 10. Neste trecho, a natureza ascendente do último fragmento promove a projeção melódica do texto musical. A constante presença da célula rítmica inicial é responsável pelo caráter contido e as coincidências verticais, pela permanente expectativa. Este entendimento permite a interpretação particularizada dos contornos dentro de um plano global regido pela densidade sonora e pela força rítmica.

Figura 6: Parte a, compassos [1]-[8]. *Facsimile* do *Sombrio,* II Movimento da Sonata Breve.

Fonte: Fernandez 1947, p.8.

Figura 7: Contorno melódico-harmônico; repetição de material, compassos [9]-[17], *Sombrio,* II Movimento da Sonata Breve.

Fonte: Fonte: Fernandez, 1963, p.9.

Entre os compassos [17] ao [23] (Figura 8), o contorno melódico-harmônico é, caracteristicamente, formado por linhas descendentes, delineadas por oitavas com quartas e quintas agregadas, e oitavas simples, com poucos acordes perfeitos. Contudo, entre os compassos [23] ao [27] há uma maior incidência de tríades menores, de sextas e de nonas.

Observa-se que no contorno do plano intermediário dos compassos [17], [18], [20], [21] e [23] há ocorrência de acordes cuja formação é a mesma da condensação vertical do motivo básico inicial do *Enérgico*. Reportando-nos à definição de motivo por Réti (1951), dentro da concepção do princípio motívico, uma característica é suficiente para que se identifique um fator comum entre partes, secções ou movimentos de uma estrutura maior. Neste contexto incluem-se os elementos reminiscentes, sejam eles de natureza melódica, rítmica ou harmônica. Estes acordes encontram-se assinalados na Figura 8, parte em que a linha do baixo é menos movimentada do que nas passagens anteriores e serve de base aos planos médio e agudo, evoluindo através das notas Ré b - Dó (comps. [17]-[19]), Mi b - Ré - Dó (comps. [20] ao [22]) e Si b (comp. [23]), retorna ao Dó que é mantido como nota pedal até o final do *Sombrio*. Schoenberg, ao tratar sobre o recurso composicional do pedal, diz que é usado "com freqüência com propósitos expressivos e pictóricos" e que

> "seu real significado deveria ser de construção. [...] Neste sentido [...] o encontramos ao final de uma transição ou de uma elaboração, enfatizando o término de uma modulação precedente ou preparando a reentrodução da tônica. Em tais casos, o efeito de um pedal pulsando deve ser o de um retardo, pois ele retém o movimento progressivo da harmonia". (SCHOENBERG, 1996, p. 58).

Figura 8: Movimento melódico-harmônico dos compassos [17]-[28]. *Facsimile* do *Sombrio,* II Movimento da Sonata Breve.

Fonte: Fernandez, 1947, p.10.

Continua o autor que, como retardo, outra função do pedal seria a de dar suporte a elaborações motívicas mais remotas, para compensá-las e que, caso contrário, seria aconselhável evitá-la, pois "uma linha do baixo em movimento é sempre mais vantajosa". (SCHOENBERG, 1996, p. 58). No *Sombrio*, o pedal de Dó exerce diferentes funções essenciais à caracterização da expressividade contida do texto musical, quais sejam: de elemento mantenedor do caráter propulsivo e ao mesmo tempo estático da célula inicial e de nota de polarização. A utilização deste recurso no *Sombrio* denota a firme intenção do compositor Lorenzo Fernandez na utilização deste recurso.

Entre os compassos [26] e [27] (Figura 9), um fragmento descendente de três acordes de nonas paralelas antecipadas e seguidas por sétimas sem a terça, conduz à pontuação que marca o final da parte b e início da reprise de a que ocorre entre os compassos [29] ao [37]. Este fragmento melódico-harmônico é acompanhado, verticalmente, por uma tríade, um acorde de sexta e dois de sétima sem a terça no plano intermediário sobre pedal de Dó.

No contexto harmônico do *Sombrio* não há, portanto, um procedimento harmônico único, utilizado do início ao final do movimento eles ocorrem em favor da cor tímbrica necessária ao encaminhamento dos planos no sentido horizontal. As formações verticais mais freqüentes foram destacadas sem serem consideradas as coincidências verticais dos planos sonoros: acordes formados por duas quartas e quintas agregadas, acordes de sexta e perfeito menor (comps. [22] e [26]), oitavas com quartas agregadas

(comps. [17]-[22]), acordes de sétimas com quartas agregadas e de nonas (comp. [26]), que podem ser vistos nas Figuras 8 e 9.

Figura 9: Encaminhamento melódico-harmônico, compassos [26]-[27]. *Facsimile* do *Sombrio,* II Movimento da Sonata Breve.

Fonte: Fernandez, 1947, p.11.

Uma revisão sobre as formações mais freqüentes no *Sombrio* mostra: na primeira parte, agregados de duas quartas e acordes perfeitos menores, sobre quintas e baixos em oitavas; na segunda parte são oitavas com quartas agregadas e acordes menores e maiores sobre formações verticais do motivo básico, acordes de nona sobre sétimas sem a terça com base em um pedal de Dó (Figura 9) e demais formações resultantes da coincidência vertical dos planos sonoros. Nesta parte, o espaço sonoro explorado é mais amplo. Desta forma, o contorno harmônico global é desenvolvido em função do delineamento dos planos horizontais e os acordes são utilizados por suas características tímbricas.

Constata-se que a passagem cujo caráter dramático atinge maior tensão, é sustentada pela coincidência do acorde fá -lá -Dó com o de sétima Ré b - fá - Dó e pela tríade duplicada Mi b -Sol b -Si b, sobre pedal de Dó (comps. [23]-[26]). As particularidades em destaque permitiram seccionar o *Sombrio* em partes, possibilitando uma melhor compreensão do texto musical. As partes a e b estão interligadas uma a outra no início do compasso [17], considerado como ponto de elisão.

Constata-se que não há um procedimento harmônico definitivo utilizado do início ao final do movimento e que a passagem cujo caráter dramático atinge maior tensão, é sustentada pela coincidência do acorde Fá -Lá -Dó com o de sétima Ré b - Fá - Dó e pela tríade duplicada Mi b -Sol b -Si b, sobre pedal de Dó (comps. 23-26). Desta forma, a qualidade menos dissonante destes acordes ganha destaque dentro do contorno vertical de imprevisibilidade harmônica do *Sombrio*. A relação Dó (pedal), Sol b, Ré b é reminiscente do motivo básico gerador do primeiro movimento da Sonata Breve.

Sobre a macro estrutura e planos sonoros

A análise da estrutura básica dos planos sonoros deste segundo movimento da Sonata Breve, a partir da célula inicial mostrou que, no plano formal é composto de três subsecções: a + a', b e retorno à a. Foram também considerados o delineamento melódico-harmônico dos contornos, a abrangência dos espaços sonoros e os fatores harmônicos utilizados. A parte a está contida entre os compassos [1] e [17] (Figuras 6, 7 e 10). A parte b inclui os treze compassos seguintes, do [17] ao [29] (Figuras 8 e 11). A reprise de a, segue deste ponto, compasso [29] ao final (comp. [39]), Figura 11. A célula inicial, reapresentada entre os compassos [29] e [30], marca o retorno à reprise de a com duplicação em oitava do Dó pedal. Esta estrutura encontra-se esquematizada a seguir.

O contorno dos planos sonoros, em a' o plano mais agudo tem impulso no intervalo de quinta ascendente, seguindo neste sentido e depois no descendente. Em b caracteriza-se por apresentar um direcionamento descendente, com exceção dos compassos [19], [22], [23], [26]-[29]. O plano mais grave em a' descreve um contorno descendente, em graus conjuntos e em terças, enquanto que em b segue mais no sentido ascendente e apresenta saltos que enfatizam a sétima maior entre os primeiros tempos dos compassos [17] e [18], [20] e [21].

Na parte a, o espaço sonoro é mais restrito em comparação com a parte seguinte; em a' é ampliado depois do compasso [8] ao compasso [27] (Figuras 6 e 8) e retorna a uma disposição idêntica àquela de a até o final (Figura 11). A observação deste aspecto, aliada à idéia de projeção sonora sugerida pelo caráter propulsivo da célula inicial e ao encaminhamento melódico-harmônico, mostra-se um recurso essencial para a realização pianística do *Sombrio*.

A partir do compasso [8] (Figura 6) é então explorado um espaço sonoro mais amplo ocorre e, paralelamente, há uma maior movimentação melódica dos planos intermediário e grave e o destaque ao contraponto entre eles é auxiliar na realização pianística. A expansão melódica mostra-se mais arrojada diante do caráter estático imposto pela repetição da célula inicial e a manutenção de alturas (notas) nos oito primeiros compassos. Além da abertura no espaço sonoro utilizado, há definição de um novo plano com o desenvolvimento de uma nova linha melódica mais grave (m. e.) que faz contraponto com as outras, intensificando a textura. Este plano segue em oitavas (Figura 3) no sentido descendente quase que somente por intervalos de segunda (comps. [9]-[16]). Considerando-se o som agudo inicial deste trecho, a linha melódica estende-se do Ré 2 ao Dó1, sendo repetida do Si 1 ao Dó-1 nos compassos [13]-[15] e do Fá1 ao Ré1 no compasso [16], sempre em contraponto com os demais planos. Antecipa o movimento melódico diatônico descendente utilizado, de forma mais fragmentada, no contorno da mão direita, entre os compassos [17] e [26] (vide Figura 8). O segundo fragmento encontra-se repetido no plano intermediário do compasso [12] com o Ré bemolizado (registro grave).

Os compassos [8] ao [16], a', são considerados uma reprise de a, isto é, uma repetição uma quinta acima e modificada dos oito primeiros compassos. Há expansão melódica (de Dó 1 ao Sol 4). O caráter é menos estático em relação à parte inicial, devido à maior movimentação dos planos intermediário e grave, e a disposição dos contornos mostra intensificação do movimento contrário. Observa- se que a repetição da célula inicial aqui é menos intensa do que em a (comps. [1] ao [8]). Ainda que este contorno seja invariavelmente dependente do padrão rítmico inicial, na passagem em destaque o interesse musical está direcionado mais ao delineamento melódico dos planos, fato este que pode ser marcadamente explorado na interpretação pianística.

Observa-se que os compassos [26] ao [29] (Figuras 11 e 12) reforçam a pontuação que delimita o final da parte b, enfatizada por repetições dos contornos correspondentes. O motivo básico, gerador do *Enérgico,* encontra-se aqui dissimulado na formação dos fatores harmônicos ou contexto vertical. O destaque das notas que constituem este motivo vem a ser um recurso de sonoro a ser explorado na interpretação pianística do Sombrio.

Os compassos [27]-[30] finalizam a segunda parte (comps. [17]-[30]) deste movimento. Uma recorrência da célula inicial antecipa a reprise de a, mais especificamente, de sua segunda parte que inicia em anacruse no compasso [30] e segue até o [37]. Não há acréscimo de novos materiais, observando-se somente a ocorrência de alteração na textura com a duplicação, em oitava, da nota Dó pedal no baixo, ênfase que a reafirma como centro de polarização do *Sombrio*, em a. A indicação 1º Tempo no compasso [31] determina o início da reprise de a, mais especificamente, de sua segunda parte; inicia em anacruse no compasso [30] e segue até o [37]. As repetições da célula inicial que à primeira vista parecem ter sido suprimidas nos dez compassos finais encontram-se, nesta parte, nos compassos [30] e [31], antecipando a recorrência daquela célula no contexto da reprise de a.

Dentro da idéia de projeção sonora da célula inicial, ela é aqui enfatizada e é destacada a sua característica de agente propulsor: seu segundo evento é prolongado por meio do aumento de sua duração (tempo). Esta configuração somada à insistente repetição da nota Dó pedal na linha do baixo, mais parece expandir a função da célula. Ao mesmo tempo em que exerce função de conclusão da parte b, somada à idéia de projeção sonora estabelecida pela repetição da fórmula rítmica da célula inicial no baixo, cria expectativa e causa um paradoxo devido à indicação da sonoridade piano (*p*) e pianísssimo (*pp*). Tudo isto, salvo modificação melódica na linha do baixo, é reiterado ao final (comps. [36] ao [39]), conforme Figura 12.

Figura 10: Ampliação do espaço sonoro (Parte a'), compassos [8]-[16]. *Facsimile* do *Sombrio,* II Movimento da Sonata Breve. Fonte: Fernandez, 1947, p.9.

Figura 11: Motivo básico dissimulado, compassos [26]-[29]. *Facsimile* do *Sombrio,* II Movimento da Sonata Breve.

Fonte: Fernandez 1947, p.11.

Figura 12: Reprise de a e compassos [28]-[39]. *Sombrio,* II Movimento da Sonata Breve.

Fonte: Fonte: Fernandez, 1963, p.10 e 11.

A delimitação das partes que formam este movimento ateve-se a dois aspectos: ao delineamento horizontal dos planos sonoros e às características das formações verticais.

Textura

No Sombrio, a densidade textural está definida pelo tratamento harmônico e polifônico entre os planos sonoros. A armadura tonal, os sons utilizados na linha superior da parte a (comps. [1]-[8], Figura 2) e da sua reprise (comps. [31]-[37]) e expansão final (comps. [37]-[39]) sobre o pedal de Dó determinam este som como nota de polarização. No entanto, observa-se a sustentação vertical intermediária insiste na quinta harmônica Lá b – Mi b, fato este que estabelece permanente ambigüidade tonal. Nesta parte, as repetições da célula inicial e a discreta movimentação melódica imprimem à passagem um caráter estático, contido.

De acordo com a análise, para a realização musical do *Sombrio* devem ser considerados o direcionamento dos contornos e as características melódico-harmônicas e rítmicas que definem a estrutura de cada uma das partes que compõem este movimento, ou seja, *a*, *a'*, b e reprise de a.

A qualidade tímbrica dos fatores harmônicos resultantes das coincidências verticais não vai interferir na continuidade do plano horizontal, na medida em que forem entendidos por suas qualidades, independentemente. Desta forma, a densidade textural característica acontecerá como conseqüência do encaminhamento dado aos planos durante a ação interpretativa.

> Quando desde o início um material sonoro estabelece um padrão rítmico, melódico ou harmônico, simultaneamente, a expectativa é particularmente ativada, [sobretudo] em casos em que as forças de uma configuração proeminente [...] permanece constante enquanto a textura muda, isto é, quando [material] já estabelecido como norma em uma organização textural é repetida ou é recorrente em diferentes [partes]. (MEYER, 1992, p. 189).

No caso do Sombrio, a textura é delineada já no seu início com a apresentação da célula inicial que, com seu conteúdo melódico, harmônico e rítmico recorrentes, estabelece a idéia de projeção sonora que atua, diretamente, na expressividade.

Pedalização

Na execução instrumental do *Sombrio*, o pedal é um recurso que pode ser bastante explorado, o texto musical assim o permite. A pedalização, quando adequada, exerce um papel preponderante na caracterização de diferentes aspectos que dizem respeito à exploração da textura e suas possibilidades

sonoras em função da continuidade melódico-harmônico. O pedal é um recurso essencial na interpretação pianística do Sombrio, no entanto, há situações apresentadas no decorrer do texto musical que são bastante complexas, uma vez que o início e a finalização dos diferentes contornos nem sempre são coincidentes. Desta forma, uma vez conhecendo a estrutura formal e demais aspectos condutores da construção interpretativa, deve-se ter em mente que a principal função no uso dos pedais "é a produção de efeitos sonoros, entretanto o *performer* deve acioná-los somente quando eles são necessários para atingir seus intentos". (CARREÑO, 2003, p. 51). Independente das indicações de intensidade, as opções para o uso criterioso do pedal serão mais objetivas quando são apoiadas na análise dos materiais em conexão com a experimentação das possibilidades sonoras.

Nos compassos [1]-[11], [13], [15]-[17] e [27]-[28], se faz necessária a troca do pedal onde estão situadas as pausas, enquanto a mão esquerda sustenta as notas da linha intermediária. Este procedimento deverá causar um efeito acústico interessante e, no nosso entendimento, apropriado. Aliando-se este procedimento à precisão rítmica e à observação das indicações de expressão e dinâmica, se obtém os resultados musicais mais adequadas, garantindo uma execução mais fiel ao texto.

Para uma melhor adequação do uso do pedal nos compassos [9] e [10] (ver Figura 10), é necessário que o acorde formado pelas notas Dó, Mi b, Si b do contorno intermediário, após ser executado pela mão esquerda, seja sustentado pela mão direita até a troca do pedal após a execução do Dó (comp. [9]) e do Sol (comp. [10]) no baixo (m.e.). Nos compassos [18], [21], [23] e [26] (Figura 8), os baixos com valores mais longos devem ser sustentados utilizando-se um pedal inteiro seguidos por meias trocas de pedal, por acorde.

Na passagem entre os compassos [24] e início do [26] (Figura 8), as trocas devem ser feitas exatamente nas pausas da linha destinada à execução da mão esquerda. O efeito sonoro resultante da mistura momentânea dos acordes do final de cada compasso com o primeiro do compasso seguinte sobre o pedal de Dó provoca um efeito tímbrico peculiar, cuja qualidade sonora intensifica este ponto de máxima tensão e dramaticidade. Desde o compasso [24] e na reprise de a (Figura 12), é conveniente, antes da troca do pedal, pressionar as teclas correspondentes às notas do plano intermediário sem fazê-las soar. Este se mostra um procedimento adequado à realização do texto musical, embora a coordenação dos gestos seja complexa.

Os procedimentos aqui descritos têm por base a análise estrutural do texto musical, e foram indicados buscando uma maior caracterização do contorno me1ódico seccionado e do esquema rítmico obstinado aliado ao encaminhamento melódico-harmônico dos planos sonoros.

Conclusões

Tanto com relação à expansão dos espaços sonoros quanto ritmicamente, o *Sombrio* está orientado com base na célula rítmico-harmônica inicial. Neste aspecto, destaca-se sua função de motivo condutor que promove o direcionamento construcional, imprimindo tensão e dramaticidade permanentes ao caráter do *Sombrio*. Estas características são reiteradas pela repetição obstinada do fator rítmico preponderante e do pedal de Dó em vinte e quatro dos trinta e nove compassos deste movimento.

A análise dos planos sonoros, a partir da célula inicial mostrou que, no plano formal, sua estrutura é composta das partes: a (a e a'), b, a. Foram também levantados particularidades sobre o delineamento dos contornos rítmico, melódico, melódico-harmônico, a abrangência dos espaços sonoros, textura e pedalização.

Observa-se que a sustentação vertical intermediária insiste, por vezes, na quinta harmônica Lá b -Mi b, o que estabelece uma ambigüidade tonal. Nestas partes, as repetições da célula inicial e a discreta movimentação melódica, imprimem à passagem um caráter estático e contido, intensificado pelo pedal de Dó.

No plano harmônico, a qualidade menos dissonante dos acordes maiores e menores ganham destaque dentro do contorno vertical, causando um clima de imprevisibilidade harmônica e caracterizando as passagens de maior tensão expressiva. Esta condição é intensificada pela permanente ambigüidade tonal.

Esta análise permitiu concluir que a estrutura global deste movimento é definida por um contorno horizontal seccionado, um esquema rítmico obstinado e um plano harmônico independente. O entendimento pormenorizado de particularidades estruturais através do trabalho analítico proporciona ao intérprete condições de, mais seguramente e com base no estudo analítico, estabelecer parâmetros interpretativos mais seguros e imprimir uma maior nitidez às suas opções interpretativas.

Referências Bibliográficas.

ABREU, Maria; GUEDES, Zuleika Rosa. *O Piano na Música Brasileira. Seus compositores dos Primórdios até 1950.* Porto Alegre: Movimento, 1992.

COOK, Nicholas. *Music, Imagination and Culture*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

KIEFER, Bruno. *História da Música Brasileira*. Porto Alegre: Movimento, 1986, p. 140. Porto Alegre.

MEYER, Leonard B. *Emotion and meaning in music*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.

NEVES, José Maria. *Música Brasileira Contemporânea*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p. 60-63.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música do Nosso Tempo*. São Paulo: Duas cidades, 1976.

PERLE, George. *Serial Composition and Atonality. An Introduction to Music of Schoenberg, Berg, an Webern*. Berkeley: University of California Press, 1981.

RETI, Rudo1f. *The Thematic Process in Music*. London: Faber, 1951.

RUBINSTEIN, Anton; CARREÑO, Teresa. *The Art of Piano Pedaling. Two Classics Guides*. New York: Dover: 2003.

SCHOENBERG, Arnold. *Fundamentos da Composição Musical*. Tradução de Eduardo Seincman. São Paulo: Edusp, 1993.

Maria Bernardete Castelan Póvoas

Doutora em Música: Práticas Interpretativas pelo PPG – UFRGS, com um ano de residência na Universidade de Iowa (EUA). É professora e orientadora dos Cursos de Bacharelado e Pós-Graduação, Mestrado em Música do Centro de da Universidade do Estado de Santa Catarina onde desenvolve atividades de Pesquisa e Extensão. Participa de Eventos Científicos de âmbito regional, nacional e internacional na área da música com apresentação e publicação de pesquisa interdisciplinar sobre desempenho pianístico. Foi Chefe do Departamento de Música do CEART-UDESC em várias gestões, Diretora de ensino de CEART-UDESC, Coordenadora de eventos, entre eles "Ciclo Intercâmbio Músico-Instrumental (2001 a 2006) e I Concurso Nacional de Piano – Cidade de Florianópolis (2003). Participou de comissões técnicas e comitês, de projetos de reformulação curricular e de novos cursos. Como pianista, atua como solista, camerista e em acompanhamentos de solistas e de corais.

De mistagogia e música: aspectos formativos no rito católico romano

Márcio Antonio de Almeida (UNESP); Prof. Dra. Dorotéa Machado Kerr (UNESP)

Resumo: O método mistagógico, sistematizado a partir de escritos patrísticos dos séculos IV e V, tem sido aplicado ao rito em todo ou em partes. Este estudo propõe-se a descrever sua aplicação na música ritual da liturgia católica romana, com base em estudos mais recentes, a fim de discutir uma formação dos ministérios litúrgico-musicais capaz de promover uma entrada para o mistério (mistagogia).

Palavras-chave: mistagogia; método mistagógico; música ritual; formação litúrgica.

Abstract: The mystagogic method, systemized from patristic writings of centuries IV and V, has been applied to the whole rite or a single ritual action. This study is considered to describe its application in the ritual music of the liturgy Roman catholic, on the basis of more recent studies, in order to argue a formation of the ministries liturgical and musical capable to promote an entrance for the mistery (mystagogy).

Keywords: mystagogy; mystagogic method; ritual music; liturgic formation.

Introdução

O processo de iniciação ao mistério, no início da era cristã, recebeu uma atenção especial por parte dos Pais da Igreja, de modo particular no final do século IV e século V. Em termos de abrangência, pode-se dizer que a prática desses Padres era bastante circunscrita; no entanto, a ressonância que a aplicação do método provocou, tem-se mostrado imensurável para gerações de estudiosos da Patrística até a atualidade. Sua utilização hodierna, principalmente após o Concílio Ecumênico Vaticano II, que reconheceu a liturgia como fonte – de onde emana, e cume – para o qual converge a ação da Igreja (SC, n. 10), vem representar um resgate às fontes originais do Cristianismo, não mais calcada na simples representação, mas significada historicamente na superação de um anacronismo suspeito.

O método que os Pais da Igreja utilizavam para introduzir os neófitos na inteligência do mistério, durante o "tempo da mistagogia", em linhas gerais, seguia um raciocínio muito semelhante na sua implementação. Partia-se do que se havia vivenciado durante a celebração dos mistérios e por meio de catequeses mistagógicas, explicava-se a raiz bíblica e o sentido teológico do rito no todo ou em partes para, por fim, propor uma atitude espiritual compatível com o mistério celebrado.

É importante, em muitos ambientes, compreender a diferença entre a atuação pedagógica humana e a dinâmica mistagógica própria da celebração sacramental cristã. Para Aldazábal (1993), a pedagogia (*ex opere operato*) pensa primeiramente nas pessoas presentes e no modo de ajudá-las a entrar na celebração. A mistagogia (*ex opere operantis*), a seu modo, pensa no que se sucede em profundidade: "o encontro da vida com o mistério" (p. 6).

O texto que constitui esta monografia está integrado ao projeto de pesquisa desenvolvido no Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da Unesp, São Paulo, SP, cujo título provisório é *Música e ministérios litúrgico-musicais: fundamentos pedagógicos e mistagógicos para atuação e prática rituais*. A descrição do método mistagógico, aliada a uma profunda reflexão sobre o modo pela qual a Igreja Católica Romana celebra, permitirá romper a barreira da normatividade interpretativa que tanto assevera as publicações sobre formação litúrgica. Fala-se na definição de critérios para essa formação, entretanto, o processo de qualificação diretivo não pressupõe um olhar mais detido sobre o objeto. Na medida em que o ministro, empenhado na formação permanente, for capaz de garantir a fluência ritual dentro da dinâmica do sacramento, a expressão autêntica de seu ministério alcançará os efeitos desejados.

A mistagogia da igreja: histórico e aplicação

A retomada do termo mistagogia como objeto histórico deu-se, segundo Sartore; Triacca; Cibien (2001), a partir do último decênio do século XX. Tal ocorrência recebeu a designação de "conjuntura mistagógica" da liturgia: pensar numa "nova mistagogia" adaptada à Igreja de hoje, que introduza uma nova teologia e abra caminhos para uma nova espiritualidade. Segundo esses autores, o grande responsável pela descoberta da mistagogia no Ocidente foi, sem dúvida, o movimento litúrgico por seu empenho de reflexão teológica e de atividade pastoral para introduzir os fiéis numa viva experiência do mistério de Cristo na liturgia da igreja.

O conceito de mistagogia

Historicamente, o termo não foi usufruto dos Pais da Igreja. Já era utilizado anteriormente, segundo Federici (1993), em outros meios cultuais, e suas variantes etimológicas foram determinantes na sua apropriação e adequação. No contexto cristão, mistagogia (do grego *mystai*, mistério e *agogé*, conduzir, guiar) significa, segundo Maçaneiro (2000) e Buyst (2006; 2007), conduzir para o mistério, ou seja, introduzir no mistério aqueles que se encontram em processo de iniciação; ou ainda, segundo Oñatibia (2001, p. 294) "ensiná-los a participar do mistério". Di Berardino (2002) e Mazza (2007) citam que o termo está relacionado à evolução semântica do termo grego *mysterium*.

Lelo (2005) refere-se à mistagogia como um gênero literário empregado nas catequeses mistagógicas, isto é, "um ciclo de homilias, coordenadas entre elas, com o escopo preciso e fixo de dar uma explicação das celebrações litúrgicas apenas àqueles que receberam a iniciação cristã" (p. 65).

Mazza (2007) pondera que, além do sentido geral de iniciação ao mistério, podem ser distintos dois outros sentidos principais: a realização de uma ação sagrada, pois toda a liturgia é entendida como expressão do mistério de Cristo, e que portanto, a participação plena, consciente e ativa, traduz sua práxis mistagógica; e a explicação oral ou escrita do mistério, nascido das Escrituras e celebrado na liturgia, que requer uma maior compreensão de seus constituintes de modo a elaborar discursivamente o processo mistagógico.

Na catequese mistagógica antiga, a mistagogia possui um método particular com o qual elabora a inteligência do mistério e que se aplica a toda a ação litúrgica, incluindo o que se designa, conforme Sartore; Triacca; Cibien (2001), o conteúdo ontológico do sacramento.

Sobrero (1993) relata que as catequeses mistagógicas, particularmente em Teodoro de Mopsuéstia, baseia-se na afirmação de que "só o que se experimenta se pode compreender (p.189). Disto se depreende que a mistagogia permite "guiar pela mão" ao que foi iniciado nos mistérios (mistagogia), até que esteja apto a elaborar os conteúdos essenciais que constituem o todo da celebração. A fim de confirmar esse caráter, Aldazábal (2002) afirma que o mistério de Cristo, ao qual a mistagogia conduz, é celebrado na liturgia e vivido na existência cristã. Deste modo, entende-se também por mistagogia, a dinâmica interior e a pedagogia com que a mesma celebração litúrgica e seus agentes ajudam a celebrar em profundidade e a viver esse mistério.

Há uma outra leitura proposta por Maçaneiro (2000), que interpreta a mistagogia como um modo de assimilação existencial, intermediado de sinais, linguagens e ritos que formam a chamada "pedagogia do mistério" (p. 533). Há, portanto, uma freqüente utilização do termo pedagogia como auxiliar no caminho pelo qual a entrada para o mistério se processa. Escreve: "Pouco serve uma 'inteligência de fé' (teologia) e uma 'celebração de fé' (liturgia) se falta a pedagogia adequada para comunicar e experimentar aquilo que se crê e aquilo que se celebra" (p. 534). E ainda: "Por trás deste conjunto pedagógico está a ação do Espírito Santo" (id.) que é de fato o mistagogo, razão pela qual

> a mistagogia é entendida como 'diaconia do Espírito': os símbolos e as celebrações são instrumentos dos quais se serve para comunicar e operar a nossa santificação. A mistagogia é um serviço (diaconia) à vida nova que o Espírito desenvolve nos cristãos, através de seus dons, frutos e carismas (p. 535).

Aldazábal (2002) considera a presença de outros atores do processo mistagógico. Neste sentido, segundo Oñatibia (2001), cabe ao mistagogo "dar a conhecer a força do sacramento, sua grandeza, sua razão de ser" (p. 294), de modo que são necessárias explicações para que os ouvintes conheçam os ritos em sua materialidade. E ainda, conforme Dotro; Helder (2006), "a dinâmica interior e a pedagogia da própria celebração litúrgica e de seus agentes tem por fim ajudar a celebrar em profundidade e a viver esse mistério" (p. 109).

Oñatibia (2001), ao analisar os escritos de Teodoro de Mopsuéstia, encontra contínuas chamadas de atenção sobre os ritos, bem como o uso de um variado vocabulário cuja função é

> remeter [...] os participantes por meio da linguagem simbólica, a realidades de outra ordem (histórico-salvífica ou escatológica) aos quais serão convocados através dos 'mistérios' da Igreja; 'despertar neles a recordação' [...]; 'levá-los à recordação' [...] destes acontecimentos (p. 295).

Com efeito, Teodoro supõe que a contemplação dos ritos se faz, não só com os olhos carnais, senão também com os da fé, razão pela qual se pode reportar a outras realidades enquanto se celebra o rito. Numa etapa posterior, procede-se a representação interior do mistério salvífico a que remetem os signos litúrgicos. Para tanto, seus escritos expõem uma variedade de expressões que dão o caráter próprio desta etapa, por exemplo, "recordar", "desenhar na mente", "representar no coração" entre outras. A partir dessas expressões, inicia-se a tarefa mistagógica da educação à linguagem simbólica, ou seja, "capacitar os fiéis a lerem nos símbolos litúrgicos a história salvífica que estes narram e atualizam" (OÑATIBIA, 2001, p. 295), para integrar-se, afinal e de modo pleno, ao mistério salvador.

Lelo (2005) sintetiza a concepção e a prática mistagógica dos Pais da Igreja a partir de uma compreensão integral do processo de iniciação cristã. Nesse contexto, a mistagogia consiste em

> um ensinamento organizado para fazer entender aquilo que os sacramentos significam para a vida; ela supõe, porém, a iluminação da fé que brota dos sacramentos; pressupõe aquilo que se apreende na celebração ritual dos sacramentos e aquilo que se apreende vivendo de acordo com o que os sacramentos significam para a vida (p. 73).

Também aqui, traduz-se um conceito que é significado a partir do "tempo de mistagogia" proposto pelo Ritual de Iniciação Cristã de Adultos (RICA). Este ocorre, dentro dos cinqüenta dias da Páscoa, como um tempo propício para "a explanação do sentido do Batismo, da Crisma e da Eucaristia, recebidos na Vigília Pascal" (LELO, 2005, p. 75), além fazer compreender que, na prática, "a vivência sacramental, como um processo inacabado, acontece na presença do Espírito no contínuo seguimento de Cristo" (id.). Aldazábal (2002) relata que as catequeses mistagógicas dirigidas aos neófitos, ajudava-lhes nesse aprofundamento do mistério celebrado.

Sartore; Triacca; Cibien (2001) descrevem três acepções principais para a mistagogia antiga. A primeira delas, a partir de João Crisóstomo, compreende a mistagogia como a "celebração em si dos sacramentos de iniciação cristã" (p. 1208); no segundo caso, ligado à Cirilo de Jerusalém, "uma catequese que explica e aprofunda os sacramentos recebidos" (id.); e, por fim, com Pseudo-Dionísio e a tradição oriental, " uma teologia da liturgia, inspirada e nutrida pela experiência cristã" (id.).

Esses mesmos autores citam estudos mais recentes que apresentam outros dados gerais sobre a mistagogia antiga: a) "o termo e a práxis do paganismo", ou seja, a etimologia do termo expõe um contexto cultual de base não-cristã, o que implica em descobrir os métodos iniciáticos envolvidos; b) o aprimoramento da fé cristã por meio de "uma série de catequeses relacionadas à iniciação cristã, reservada aos neo-batizados para introduzi-los numa mais profunda compreensão e experiência dos mistérios recebidos"; c) o "contexto da disciplina dos arcanos e reconhecimento do primado cristão da fé"; d) o conteúdo essencial do processo mistagógico: anúncio (*querigma*) e testemunho; e) o método com ênfase na "valorização dos sinais litúrgicos à luz da tipologia bíblica", ou seja, a raiz bíblica do evento salvífico expresso e realizado pela ação ritual.

O método mistagógico na pedagogia dos pais da igreja

Sartore; Triacca (1992), Lelo (2005); Sánchez (2007) identificam, de maneira bastante ampla, três elementos do método mistagógico: a interpretação dos ritos à luz da tipologia bíblica; valorização dos sinais para introduzir os fiéis no mistério celebrado; abertura ao empenho cristão e eclesial, expressão da nova vida em Cristo.

Mazza (1996), por meio de um estudo mais sistemático sobre os escritos patrísticos, principalmente, Ambrósio de Milão (+ 397), Teodoro de Mopsuéstia (+ 428), Cirilo de Jerusalém (+ 386), João Crisóstomo (+ 407) e Agostinho de Hipona (+ 430), relatou importantes conclusões acerca do método mistagógico utilizado por esses padres. Uma dessas conclusões referia-se à descrição de cinco passos ou etapas do método, anotadas também por outros autores que utilizaram a mesma fonte (SARTORE; TRIACCA; CIBIEN, 2001; TABORDA, 2004;2005):

I. Descrição do rito, gesto, ação ou formulário litúrgico sobre o qual se deseja dar explicações. Percebem-se as várias modalidades passíveis de serem utilizadas, que vão desde o rito em sua integralidade, passando, por um gesto (por exemplo, o beijo do altar) ou ação ritual (o canto de abertura), até mesmo um item do formulário litúrgico (a oração do dia).

II. Identificação do relato bíblico do evento salvífico do Antigo e Novo Testamento, capaz de fundamentar a salvação que se celebra no rito em questão;

III. Aprofundamento do evento salvífico narrado no(s) texto(s) escolhido(s), de forma a mostrar, com recurso a outros textos e à reflexão teológica, seu significado para a salvação. Nesta etapa formula-se a teologia do evento, cujo objeto, segundo Mazza *apud* Sartore; Triacca; Cibien (2001), não é diretamente o sacramento enquanto tal, mas o evento da salvífico na história da salvação;

IV. Considerada o ponto mais difícil do processo, a quarta etapa consiste no retorno ao rito, ou seja, tudo o que foi descrito e elaborado é aplicado ao rito litúrgico, que vem investido seja do texto bíblico, seja do evento salvífico, da sua teologia e do caráter próprio do evento. A liturgia é, assim, interpretada a partir dos textos bíblicos que se referem ao evento que a fundamenta.

V. Explicitação do dinamismo do conjunto a partir de uma terminologia propriamente sacramental, recorrendo a termos específicos para designar seja a celebração inteira ou um dado elemento ritual. Tais termos – mistério, sacramento, figura, imagem, tipo, semelhança - têm sua origem na tipologia bíblica (método hermenêutico e exegético). A função desta terminologia é, também, exprimir a qualidade da ligação entre ação litúrgica e acontecimento da salvação.

As etapas essenciais do método são, além da primeira, a segunda e a quarta: a identificação do relato bíblico que descreve o evento salvífico ao qual o sacramento ou elemento destacado se refere e a

aplicação à liturgia de tudo o que se encontrou ao aprofundar o evento de salvação. O método-base, portanto, nesse modo de fazer teologia é a tipologia bíblica cujo objetivo é assegurar uma relação ontológica entre o rito e o evento da salvação e, ao mesmo tempo, conservar a superioridade ontológica do evento nos confrontos do rito. Assim, há uma identidade entre o rito e o evento, mas "identidade na diferença" (MAZZA, 1996, p. 197; SARTORE, TRIACCA; CIBIEN, 2001, p. 1209).

Na interação entre vida dos fiéis e a celebração dos *mysteria fidei* (mistérios da fé), uma modalidade particular é assegurada a partir da 'mistagogia', ou seja, "explicação especial de ordem teológico-litúrgica não somente do acontecimento sacramental, mas também de qualquer rito e prece (*ritus et preces*), do qual é composta a ação litúrgica" (SARTORE; TRIACCA; CIBIEN, 2001, p. 1211). Esses autores afirmam que o objetivo da mistagogia, em todos os tempos, é "personalizar as atitudes que estão na base da celebração", ou seja, a escuta da Palavra de Deus, a prece, a adoração, a ação de graças, a intercessão, a oferta espiritual da própria vida "no Cristo, com Cristo e por meio de Cristo" (id.).

Sartore; Triacca; Cibien (2001) justificam a exigência de uma nova mistagogia, motivada por um complexo de mudanças no Ocidente, diante do que se denominou pós-modernidade. Uma chave hermenêutica que considere o aprofundamento da originalidade do mistério cristão nos confrontos de uma concepção subjetivista do místico e do numinoso; e a retomada do confronto e da análise crítica das correntes espirituais vigentes, de modo a garantir sua interpretação.

Sobrero (1993) admite que, para uma pastoral atual – diversa, portanto, dos séculos IV e V, em que o universo cultural era bastante "homogêneo" – o princípio da experiência precede o da reflexão, e a superação do verbalismo em favor da "eloqüência" do contexto no qual o signo está inserido. E segue:

> sem dúvida, antes de ter acesso ao signo 'litúrgico', é preciso ser iniciado de algum modo na dimensão simbólica por meio de experiências das coisas e gestos em sua riqueza antropológica. Fazer, antes de explicar; viver, e depois interiorizar a vivência e organizá-la, como base de experiências novas e mais profundas (SOBRERO, 1993, p. 189).

A partir da visão geral sobre a terminologia mistagógica, com recurso a diversos estudiosos do assunto e diferentes visões sobre o mesmo enfoque, passar-se-á à discussão sobre a aplicabilidade do método com ênfase na música ritual, para justificar sua validade no processo de formação ministerial.

Argumentos para uma mistagogia da música ritual

A Igreja no Brasil possui uma ampla literatura sobre liturgia e particularmente, sobre a formação litúrgica. Esta constatação é resultante do esforço de teólogos, liturgistas, musicistas e agentes de pastoral em favor da implantação da reforma litúrgica a partir do Concílio Ecumênico Vaticano II. Após o Concílio, os anseios e conquistas do movimento litúrgico, ratificados na Constituição sobre a Sagrada Liturgia, foram sendo implementados nas várias realidades. No entanto, alguns descompassos ainda são percebidos com respeito às estratégias de formação dos ministérios. No campo litúrgico-musical, a diversidade de materiais e iniciativas reflete um percurso bastante adiantado nessa direção. Considere-se, todavia, que devido a variantes teóricas, práticas e ideológicas, o mistério celebrado ainda encontra barreiras para ser comunicado eficazmente por mérito do exercício ministerial na ação ritual.

Antecedentes

A 19ª Semana Nacional de Liturgia, conforme o relato de Fonseca (2006), teve como tema *Canto e Música na Liturgia: do rito à teologia e à espiritualidade*. O destaque mais evidente da Semana foi justamente assegurar uma metodologia que desse conta de, ao mesmo tempo, ampliar o conhecimento teórico-prático, não necessariamente técnico, de liturgistas e agentes de pastoral litúrgica, e propor novos rumos para o pensamento litúrgico-musical nas mais diversas realidades e contextos. A metodologia proposta consistia em "partir do rito para chegar à sua compreensão teológica e conseqüente vivência espiritual" (p. 15). No caso específico da música ritual, "partir do canto [...] no contexto do rito, aprofundando sua função ministerial na ação litúrgica, levando em conta a participação ativa e frutuosa [...] da assembléia na celebração e depois dela" (id.). E, mais especificamente, "penetrar no conteúdo teológico, litúrgico e espiritual de cada exemplo musical [...] partindo sempre da experiência do mistério pascal de Cristo, vivido" (id.) enquanto se canta a liturgia.

A constituição conciliar sobre a Sagrada Liturgia ressalta a necessidade de os ministérios litúrgicos atuarem de forma orgânica durante a celebração, exercendo, como sugere o artigo 28, um serviço específico diverso quanto à natureza e semelhante em dignidade e competência. O artigo seguinte menciona o caráter ministerial quando cita: "os que servem ao altar, leitores, comentaristas e componentes do grupo coral exercem também um verdadeiro ministério" (SC, n. 29). O Concílio além de reconhecer a função ministerial da música, parte integrante da ação litúrgica (SC, n. 112), propõe a distinção de serviços dentro dessa função, ou seja, compositores, cantores, salmistas, instrumentistas e animadores devem contribuir para a participação plena, ativa e consciente dos fiéis durante a celebração.

Nesse processo de afirmação dos ministérios litúrgicos, Buyst (2007) destaca a necessidade de iniciação ao mistério por meio de palavras, mas, principalmente, por meio de ações simbólicas, de ritos os quais têm a "função mistagógica de nos conduzir para dentro do mistério" (p. 26). Em outras palavras, para a autora "cada palavra, cada gesto, cada movimento... 'contém' o mistério e nos faz mergulhar nele: no mistério de Deus, no mistério da vida, no mistério da história, em nosso próprio mistério" (id.).

O uso litúrgico do canto e da música encontra fundamentos precisos seja nas Sagradas Escrituras, seja nos escritos patrísticos ou mesmo no magistério da Igreja. Canto e música são considerados, segundo a *Sacrosanctum Concilum* (SC, n. 112), elementos intrínsecos à liturgia pois "estão previstos nos livros litúrgicos, com textos próprios para cada momento ritual, cada tempo litúrgico e cada tipo de celebração" (BUYST, 2006, p. 21). Deste modo, a escolha do repertório litúrgico-musical orienta-se, na prática, de acordo com critérios cada vez mais objetivos, dentro do que Fonseca (2006) e CNBB (2006) descrevem como "princípios teológicos, litúrgicos, pastorais e estéticos". A formação ministerial, portanto, articula conhecimentos litúrgicos e musicais a fim de que o ministro possa vivenciar o mistério celebrado e ajudar a comunidade a "entrar no mistério e ser transformada por ele"(id).

Uma mistagogia da música como proposta metodológica

Estudar a aplicação do método mistagógico à música ritual não teria sentido como um fim em si mesmo, sobretudo porque tal estratégia metodológica concentra seu interesse na formação dos ministérios litúrgico-musicais. A recente proposição de Buyst (2006), com base em outros autores tais como Mazza (1996) e Taborda (2004; 2005), abriu uma nova possibilidade formativa, na medida em que valorizou sobremaneira o processo pelo qual os ministros, detentores de um saber e integrados ao todo da celebração, apreendem a pedagogia do mistério e passam a agir como "mistagogos" e não mais como executores de tarefas dentro do rito.

A estratégia mistura argumentos retirados das catequeses mistagógicas dos Pais da Igreja, do Ritual de Iniciação Cristã de Adultos (RICA), com referência ao "tempo da mistagogia" (RICA, n. 37-40, conforme descrito anteriormente), do método de meditação litúrgica (*lectio divina*[1]), que perpassa todas as etapas descritas e, também, de elementos do 'laboratório litúrgico'[2], em geral, pequenas vivências. O resultado desse empenho, traduziu-se na elaboração das três etapas para o estudo da música ritual, conforme segue.

Descrição e análise da ação ritual.

A música na liturgia, conforme Buyst (2006), é uma ação ritual feita de 'sinais sensíveis' (SC 7). O primeiro sinal sensível – justamente o que tem a primazia – é o texto, com destaque para o conteúdo e a forma literária, e para sua construção sintático-semântica. A melodia, em relação de "simbiose" com a letra, ajuda a expressar o sentido teológico e a atitude espiritual própria de cada celebraçao, a cada tempo litúrgico, levando-se em conta o momento ritual de sua execução. Um outro sinal sensível é o contexto litúrgico, ou seja, como esse canto interage como os demais elementos rituais da celebração: "a assembléia e seus ministérios, as leituras bíblicas, as orações simbólicas, as atitudes e movimentos, a própria estrutura e dinâmica da celebraçao".

Aprofundar o acontecimento da salvação celebrado na ação ritual, e sua raiz bíblica.

Localizar nas Sagradas Escrituras uma ou várias passagens do Antigo ou do Novo Testamento que explicitam a salvação celebrada na ação ritual e aprofundar o sentido teológico desse acontecimento de salvação relatado nas Escrituras, de modo a interpretá-lo em nossa realidade atual. O recurso à raiz bíblica, amparado pela reflexão teológica e pelo olhar sobre a conjuntura, faz com que "a mente compreenda aquilo que a voz canta" como escreve Agostinho de Hipona. Surge portanto, o conceito de "cantar com inteligência", o qual capacita o ministro a revelar, por meio do exercício de seu ministério, o mistério "oculto" na ação ritual.

Experiência da salvação acontecendo hoje, na e a partir da ação ritual.

Como originalmente proposto, faz-se necessário o retorno à ação ritual que é, neste caso, também considerado ponto-de-partida. No retorno à ação ritual, o canto, para que cumpra seu papel, deve ser entendido e vivido como fato de experiência (cf. BAZURKO, 2005). O que o canto anuncia deve acontecer para nós e em nós na ação litúrgica e na ação memorial. É preciso, além dos requisitos da

---

[1] Método empregado para leitura pessoal ou comunitária das Sagradas Escrituras. A apreensão do texto se dá por meio de quatro "degraus": ler, meditar, orar e contemplar (BUYST, 1994; COLOMBÁS, 1996; CENTRO DE ESTUDOS BÍBLICOS, 2001).

[2] Segundo Baronto (2000) o laboratório litúrgico é uma técnica de ensino para a liturgia que se baseia na ação. Aprende-se fazendo. É pelo exercício consciente do gesto, do rito, da ação simbólica que se chega a uma autêntica expressao (fazer), coerente com o seu significado (saber) e portador de uma atitude interior (sentir).

etapas anteriores, adentrar o rito e "vivenciar a ação ritual espiritualmente, in-corpo-rando o canto, deixando que nos transforme, interagindo com Jesus Cristo Ressuscitado e o Espírito de Deus que atuam na ação litúrgica." (BUYST, 2006, p. 22).

A teóloga e liturgista Ione Buyst vem sistematicamente publicando na *Revista de Liturgia* os resultados de análises de cantos do repertório litúrgico. Inicialmente, no número 196 (2006, p. 21-23), aplicou a proposta a um canto de comunhão, escolhido a fim de ilustrar o desenvolvimento das etapas e identificar as especificidades de cada uma delas. Os números subseqüentes desse periódico, têm procurado ampliar os dados de análise para os vários tempos do ano litúrgico e os vários momentos do rito. Os textos e melodias têm sido selecionados a partir dos volumes do *Hinário Litúrgico* da CNBB, da *Liturgia das Horas* e do *Ofício Divino das Comunidades*.

Complementar ao artigo, há uma pequena análise musical feita por músicos colaboradores. Essa análise vem dividida em três partes: análise melódica e harmônica, simbiose entre texto e melodia e modo de execução. Entretanto, seu alcance é bastante restrito pois, em termos formais apresenta poucos elementos quantificáveis; além disso, as sugestões para o desenvolvimento da proposta de análise não formalizam sua compreensão prática. Por outro lado, por se tratar de música ritual – e considerando a etimologia de rito – é importante destacar que elementos musicais concorrem com elementos extramusicais no desenrolar da ação ritual, razão pela qual a articulação de conhecimentos para o exercício ministerial torna-se um requisito essencial neste contexto.

Considerações finais

Operacionalmente, a metodologia exige, por parte do ministro, um aprofundamento progressivo para sua completa apreensão, uma vez que não basta garantir conceitualmente as etapas do método proposto, é preciso experimentar a sua eficácia e propor mecanismos criativos conforme o contexto formativo.

São freqüentes, na literatura patrística e em estudo mais recentes, os relatos acerca das catequeses mistagógicas. Os Pais da Igreja apresentam um domínio sobre os conteúdos da fé que os permite traduzir discursivamente os meios pelos quais se introduz no mistério os iniciados. A apropriação do método para a música ritual pode trazer profundas modificações à prática ministerial seja pelo contato com a metodologia, seja pela possibilidade de aprofundamento sobre os elementos que constituem cada ação, seja por colocar os ministros em contato com o significado mais radical de sua prática.

O primeiro passo para oferecer essa proposta de formação para os ministros e ministras da música ritual, segundo Buyst (2006), é introduzi-la nos ensaios de cantos. Entre os pares, a possibilidade de se construir a metodologia coletivamente pode ser um primeiro passo, mesmo que inicialmente ocorram eventuais dispersões. A clareza sobre o ponto-de-partida, ou seja, a ação ritual, permite um aprofundamento do sentido teológico do acontecimento de salvação que essa ação – o canto e a música, neste caso – expressa. Considera-se, portanto, com base no exposto, que o sentido teológico vai se consolidando na medida em que a raiz bíblica do evento salvífico gera um processo de reflexão e de articulação de idéias em torno de um mesmo acontecimento. Nessa conjunção dinâmica entre sensibilidade e competência ritual, intelectual e artística, resultante da práxis litúrgica, o exercício ministerial virá acompanhado de uma atitude espiritual condizente com o que a ação ritual propõe e requer.

D'Annibale (2007) considera a mistagogia como função comunicativa da liturgia. Neste sentido, a música integrada à ação litúrgica, torna-se expressão do mistério celebrado, e alcança sua finalidade que é "a glória de Deus e a santificação dos fiéis" (SC n. 112). Deste modo, os que exercem um ministério litúrgico-musical podem, por meio de uma educação para a mistagogia, aprimorar seu próprio processo de iniciação, além de articular conhecimentos lingüísticos, bíblicos, teológicos, litúrgicos e musicais, e experiências para um serviço (*diakonia*) qualificado e consciente na assembléia litúrgica. Tem-se, portanto, o método mistagógico como uma estratégia consistente de formação litúrgico-musical.

Referências Bibliográficas

ALDAZÁBAL, José. Profundizar. *Phase*, ano 33, n. 193, 1993, pp. 5-8.

ALDAZÁBAL, José. *Vocabulario básico de liturgia*. 3.ed. Barcelona: Centre de Pastoral Litúrgica, 2002.

INICIAÇÃO cristã. In: *As introduções gerais do livros litúrgicos*. 3.ed. São Paulo: Paulus, 2003, pp. 7-48.

BARONTO, L.E.P. *Laboratório litúrgico*: pela inteireza do ser na vivência ritual. São Paulo: Salesiana, 2000.

BAZURCO, Xabier. *O canto cristão na tradição primitiva*. São Paulo: Paulus, 2005.

BUYST, Ione. Mistagogia: o que é isso? *Revista de Liturgia*. ano 34, n. 200, 2007, p. 26.

BUYST, Ione. Música ritual: uma entrada para o mistério do rito à teologia e à espiritualidade. *Revista de Liturgia*, ano 33, n. 195, 2006, pp. 21-23.

BUYST, Ione. *Pesquisa em liturgia*: relato e análise de uma experiência. São Paulo: Paulus, 1994.

CENTRO DE ESTUDOS BÍBLICOS. *Leitura orante da Bíblia*. São Leopoldo/São Paulo: CEBI; Paulus, 2001.

COLOMBÁS, G. M. *Diálogo com Deus*: introdução à "Lectio Divina". São Paulo: Paulus, 1996.

CONFERÊNCIA NACIONAL DOS BISPOS DO BRASIL. *Canto e música na liturgia*: princípios teológicos, litúrgicos, pastorais e estéticos. 2. ed. Brasília: CNBB, 2006.

CONSTITUIÇÃO Sacrosanctum Concilium sobre a Sagrada Liturgia. In: *Compêndio Vaticano II*: constituições, decretos, declarações. 16.ed. Petrópolis: Vozes, 1983, pp..

D'ANNIBALE, Miguel Angel. A comunicação nas celebrações litúrgicas In: CONSELHO EPISCOPAL LATINO-AMERICANO. *Manual de liturgia*: a celebração do mistério: outras expressões celebrativas do mistério pascal e a liturgia na vida da igreja. São Paulo: Paulus, 2007, pp. 358-384.

DI BERARDINO, Angelo. *Dicionário patrístico e de antigüidades cristãs*. Petrópolis: Vozes, 2002.

DOTRO, Ricardo P.; Helder, Gerardo G. *Dicionário de liturgia*. São Paulo: Loyola, 2006.

FEDERICI, Tommaso. La santa mistagogia permanente de la iglesia. *Phase*, ano 33, n. 193, 1993, pp. 9-34.

FONSECA, Joaquim. Princípios teológicos, litúrgicos, pastorais e estéticos. *Revista de Liturgia*, ano 33, n. 194, 2006, pp. 21-23.

FONSECA, Joaquim. Um olhar sobre a 19ª semana de liturgia. *Revista de Liturgia*, ano 33, n. 193, 2006, pp. 15-16.

LELO, Antonio F. Mistagogia: participação no mistério da fé. *Revista Eclesiástica Brasileira*, vol. 64, n. 257, 2005, pp. 65-81.

MAÇANEIRO, Marcial. Arquétipos de sacralidade interior na espiritualidade cristã e no misticismo emergente. *Revista Eclesiástica Brasileira*, vol. 60, n. 239, 2000, pp. 515-539.

MAZZA, Enrico. Che cos'è mistagogia. *Rivista di Pastorale Liturgica*, ano 27, n. 154, 1989, pp. 3-23.

MAZZA, Enrico. *La mistagogia*: le catechesi liturgiche della fine del quarto secolo e il loro metodo. 2.ed. Roma: C.L.V. Edizione Liturgiche, 1996.

MAZZA, Enrico. Liturgia e pastorale nella mistagogia antica. *Rivista di Pastorale Liturgica*, vol. 4, n. 263, 2007, pp. 3-6.

OÑATIBIA, Ignacio. Teodoro de Mopsuestia, mistagogo de la comunión eucarística. *Phase*, ano 41, n. 244, 2001, pp. 293-305.

SARTORE, Domenico; TRIACCA, Achille M. (org.) *Dicionário de liturgia*. São Paulo: Edições Paulinas, 1992.

SARTORE, Domenico; TRIACCA, Achille M.; CIBIEN, Carlo. *I dizionari San Paolo*: liturgia. Milano: Edizioni San Paolo, 2001.

SERRANO DÍAZ, M. O canto e a música na celebração. In: CONSELHO EPISCOPAL LATINO-AMERICANO. *Manual de liturgia 2*: a celebração do mistério pascal: fundamentos teológicos e elementos constitutivos. São Paulo: Paulus, 2005.

SOBRERO, Jose. Catequesis mistagógica: un modelo del siglo V para hoy. *Phase*, ano 33, n. 195, 1993, pp. 181-194.

TABORDA, Francisco. Da celebração à teologia: por uma abordagem mistagógica da teologia dos sacramentos. *Revista Eclesiástica Brasileira*, vol. 64, n. 255, 2004, pp. 588-615.

TABORDA, Francisco. Da liturgia à catequese: por uma catequese mistagógica dos sacramentos. *Revista de Liturgia*, ano 32, n. 192, 2005, pp. 4-7.

Márcio Antonio de Almeida. Licenciado em Educação Artística com habilitação em Música (ECA-USP); Mestrando do Programa de Pós-graduação em Música do Instituto de Artes da UNESP; membro da Celebra – rede nacional de animação litúrgica; integra o grupo de compositores e letristas da Comissão Episcopal Pastoral para a Liturgia da CNBB; voluntário do Curso de Verão (Oficina de Confecção de Instrumentos Musicais) – CESEP/PUCSP; membro da Equipe de Liturgia da Região Episcopal Lapa, SP; membro da Comissão Arquidiocesana de Liturgia, SP; responsável pelo serviço litúrgico-musical da Capela de Santa Catarina e regente do Coral dos Funcionários do Hospital Santa Catarina, SP.

Dorotéa Machado Kerr. Professora Adjunta do Instituto de Artes da UNESP, Departamento de Música. Livre-docente pela Universidade Estadual Paulista UNESP. Doutorado em Música Indiana University (1989). Mestrado em Música pela Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (1985). Coordenadora do Programa de Pós-graduação em Música do IA/UNESP de 2002-2007. Presidente da Associação Brasileira de Organistas. Áreas de atuação: Instrumentação musical (Órgão), Regência coral, Educação musical. Áreas de pesquisa: atividade organística no Brasil, música para órgão, música sacra evangélica, música nacionalista no Brasil, educação musical e políticas públicas, e análise musical.

Obras multimídia: solução de Xenakis à apresentação pública de música eletroacústica

Mário Del Nunzio

Resumo: O trabalho aborda a obra de música eletroacústica do compositor Iannis Xenakis, sob o ponto de vista das estratégias criadas para sua apresentação pública, através de espetáculos multimídia, apontando tal solução como uma das viáveis na solução do problema levantado por alguns compositores no que concerne a apresentação de música pré-fixada em suporte.

Palavras-chave: Xenakis; multimídia; música eletroacústica; arquitetura.

Abstract: This article aproaches the electroacoustic music by the composer Iannis Xenakis, treating the strategies created to the public presentation of the pieces, as multimedia events, pointing that possibility as one of the available solutions to the problem posed by some composers of presenting music previously recorded in some mechanical or digital media.

Keywords: Xenakis; multimedia; electroacoustic music; architecture.

Introdução

A apresentação em concerto de música fixada em suporte esteve, historicamente, cercada por questionamentos e dúvidas, dada, por um lado, a novidade do tipo de apresentação – um evento musical no qual as informações sonoras já são dados pré-gravados, tornando freqüentemente supérflua a presença de um intérprete mediador, evento este sem ter um espaço especificamente desenvolvido para sua ocorrência, nem um comportamento dos espectadores culturalmente estabelecido – e, por outro lado, as próprias condições da composição, com sua obrigatoriedade de fixidez e características da própria aparelhagem envolvida.

A título de exemplo, com relação ao primeiro ponto exposto, podemos lembrar as opiniões de um compositor como Pierre Boulez, que acredita apenas na interação entre instrumentos e eletrônica, e afirma que em concertos de música eletroacústica:

> "você senta encarando alguns alto-faltantes, que são de fato destituídos de qualquer interesse (...) Tais concertos, por assim dizer, são na verdade muito mais como cremações: a fita leva seus vinte minutos para ser (...) cremada, mas ninguém leva em conta algum possível interesse visual que possa haver para qualquer freqüentador da cerimônia".[1]

Quanto às condições de composição, podemos lembrar da opinião de Helmut Lachenmann:

> "(...) a música eletrônica era desinteressante para mim, pois o que você ouve é a voltagem passando pela mesma membrana de um alto-falante. Um alto-falante é um instrumento totalmente estéril. Até os sons mais excitantes perdem seu interesse quando projetados por um alto-falante. Não há mais perigo neles".[2]

A situação acentuou-se nas últimas décadas, com o desenvolvimento de sistemas digitais e, especialmente a partir da popularização do CD, pois, como aponta F. Dhomont, "uma obra acusmática em CD é uma réplica exata do 'master' do compositor"[3] – o que traz um questionamento adicional à apresentação pública: o ouvinte teria, potencialmente, a mesma experiência sonora (em termos da informação apresentada) em uma audição domiciliar e em um concerto público.

Levando-se em conta tais apontamentos, compreende-se a multiplicidade de abordagens na realização de eventos relacionados à veiculação da produção musical de tal ordem, derivados da necessidade da criação de interesse para apresentação pública (interesse de ordem sonora, pela diferenciação do resultado apresentado em concerto em relação ao material pré-fixado; de ordem visual; de ordem performática; etc).

Dentre diversas possibilidades desenvolvidas com tal intuito, podem-se citar:

- a realização vinculada à concepção acusmática (uma situação na qual a ênfase está absolutamente dirigida ao sonoro, freqüentemente com um executante, uma espécie de instrumentista com a função de fazer a difusão da obra através de um abrangente sistema de caixas de som espalhadas pela sala de concerto -);

---

[1] Boulez, 1981, p. 450.
[2] Steenhuisen, 2004, p. 10.
[3] Dhomont, 1995.

- obras que englobam elementos audiovisuais (desde a década de 1950 compositores ligados à música concreta têm amplo envolvimento na associação de suas criações musicais com espetáculos de dança, vídeo e cinema – como as diversas obras de Pierre Henry para espetáculos de dança, ou, posteriormente, a ampla ligação de Michel Chion com a produção cinematográfica, tendo chegado a dirigir filmes, além de ter realizado trilhas, para ficarmos em apenas dois dos exemplos mais relevantes);

- projetos intimamente ligados a especificidades de local e material, em espetáculos multimídia e instalações sítio-específicas, como vêm sendo desenvolvidas por artistas de variadas tendências (de Alvin Lucier a Aphex Twin), e no que I. Xenakis teve importante atuação, tendo concebido obras das mais relevantes e abrangentes, desde sua participação, junto ao arquiteto Le Corbusier e ao compositor E. Varèse, na criação do "Poème Electronique", para o Pavilhão Philips, em 1958, até 1978, com o Diatope de Beaubourg.

Trataremos aqui dos desenvolvimentos de maior relevância realizados por Xenakis nessa terceira frente.

Idéias formativas no pensamento artístico de Iannis Xenakis

Alguns pontos notáveis e decisivos para a formulação das concepções artísticas de Xenakis encontram-se fora dos limites do estritamente musical, e são de suma importância para o desenvolvimento de seus espetáculos multimídia. São eles:

1) Sua graduação em engenharia, na Escola Politécnica de Atenas, para a qual realizou um trabalho final sobre concreto reforçado;

2) Estudos de matemática e estatística;

Tais estudos possibilitaram – além da ocupação profissional como assistente para realização de cálculos do arquiteto Le Corbusier – o desenvolvimento de técnicas composicionais relacionadas ao que ele denominou por música estocástica.

3) Seu trabalho como assistente e, eventualmente, colaborador, com o arquiteto Le Corbusier;

De seu trabalho com Le Corbusier vem uma das principais reflexões do compositor sobre o fazer musical:

> "Uma coisa que aprendi da arquitetura e que é diferente do modo como músicos trabalham é considerar a forma geral da composição, do modo como se vê um prédio ou uma vila. Em vez de começar por um detalhe, como um tema, e construir a coisa toda com regras, você tem o todo em mente e pensa sobre os detalhes e elementos e, é claro, as proporções." [4]

Além disso, nesse período de trabalho com o arquiteto nascido na Suíça, mais especificamente em 1953, teve oportunidade de fazer, a pedido de Le Corbusier, um concerto com caixas de som espacializadas sobre o teto de uma das mais importantes obras do arquiteto no período, a Unidade de Habitação de Marselha (vasta obra com 340 apartamentos destinados e abrigar 1600 pessoas, com todo um andar destinado a lojas e escritórios, e um jardim superior sobre toda sua extensão e largura – 137 metros por 20 – na construção da qual Xenakis participou realizando cálculos acerca de estruturas do prédio), concerto no qual diversas caixas de som em diferentes pontos do local emitiam diferentes músicas (incluindo peças de música concreta, bem como músicas étnicas da Índia e do Japão, e outras), e que pode ser apontado como uma espécie de prévia das possibilidades empregadas nas realizações futuras do compositor.

O trabalho do compositor com o arquiteto durou até 1958, quando da ocasião da realização do Pavilhão Philips.

4) Situações vivenciadas, especialmente durante a Segunda Guerra Mundial;

Especialmente relevante para a concepção das obras multimídia de Xenakis, de acordo com N. Matossian, é uma ocasião na qual "ele assiste de cima de um telhado da cidade [de Atenas] um bombardeio pela RAF (...) fascinado e consternado pelo magnífico espetáculo de som e luz do qual Atenas é tragicamente o teatro."[5]

5) Interesse pela função catártica e distanciadora da consciência exercida pela obra de arte.

Diz o compositor:

> "Arte, e sobretudo música, tem uma função fundamental, que é catalisar a sublimação que ela pode trazer pelos modos de expressão. Deve almejar, por fixações que são marcos,

[4] Reynolds, 2002, p. 29.
[5] Matossian, 1981.

> dirigir-se a uma total exaltação na qual o individual mistura-se, perdendo sua consciência, com uma verdade imediata, rara, enorme e perfeita."[6]

E, ainda: "Vivemos mais intensamente quando temos que confrontar turbilhões de problemas, quando temos que decifrar essa crescente complexidade, que está aqui, ante nossos olhos, hierática, mesmo se tentamos ignorá-la."[7]

Obras eletroacústicas de Xenakis

Abaixo está a lista de obras eletroacústicas de Xenakis[8], acompanhada por suas intenções primárias no que concerne apresentação pública:

1957: Diamorphoses	peça musical autônoma
1958: Concret PH	parte do espetáculo multimídia "Poème électronique"
1959: Analogique B	complementar à peça instrumental "Analogique A"
1960: Orient-Occident	trilha sonora de documentário homônimo dirigido por E. Fulchignoni
1962: Bohor	peça musical autônoma
1967: Polytope de Monstral	espetáculo multimídia
1969: Kraanerg –	para orquestra e sons eletroacústicos, acompanhamento de um balé
1970: Hibiki-Hana-Ma	espetáculo multimídia
1971: Persepolis	espetáculo multimídia
1972: Polytope de Cluny	espetáculo multimídia
1977: La Légende d'Eer	espetáculo multimídia
1978: Mycenae Alpha	espetáculo multimídia
1981: Pour la Paix	peça radiofônica
1987: Taurhiphanie	espetáculo multimídia
1989: Voyage Absolu der Unari vers Andromède	– encomendada para a inauguração de uma Exposição Internacional de Pipas no Japão.
1991: Gendy 3	peça musical autônoma
1994: S.709	peça musical autônoma

Dessa lista, apreendemos que das dezessete peças eletroacústicas compostas por Xenakis ao longo de sua carreira, apenas quatro foram concebidas para apresentação como peças autônomas em concerto, menos de um quarto de sua produção. Por outro lado, cerca de metade das peças, oito, foram concebidas como parte de espetáculos multimídia. Tal tipo de produção foi predominante na obra do compositor na década de 1970, na qual todas as suas composições eletroacústicas estiveram associadas a projetos de espetáculos multimídia. As outras cinco peças eletroacústicas da carreira do compositor foram concebidas para situações específicas isoladas dentro da carreira do compositor (trilha de filme, acompanhamento para balé, peça radiofônica, etc), no mais das vezes atendendo encomendas, não se constituindo em ramos de exploração artística aprofundada em sua obra.

Daí já percebemos numericamente a relevância dos espetáculos multimídia no que concerne a apresentação pública das obras multimídia – ainda mais acentuada se atentarmos à duração das obras: somando-se as durações aproximadas das peças, Xenakis compôs cerca de 5h55min de música eletroacústica, das quais cerca de 3h são de peças usadas em espetáculos multimídia e apenas cerca de 55min são de peças autônomas.

Obras multimídia de Iannis Xenakis

Parte 1: Pavilhão Philips / "Poème électronique"

---

[6] Xenakis, 1992, p. 1.
[7] Xenakis, 1987, p. 47.
[8] Lista contendo apenas as obras mantidas em catálogo pelo compositor. Quatro outras peças foram retiradas de catálogo: *Vasarely* (1960), *Formes Rouges* (1961), *Gendy301* (1991) e *Erod* (1997) – das quais as duas primeiras foram concebidas como trilhas sonoras para filmes (filmes homônimos, o primeiro dirigido por P. Kassovitz & E. Szabo, e o segundo dirigido por P. Kamler).

No começo de 1956, Louis Kalff, diretor artístico da Philips entrou em contato com Le Corbusier, requisitando a construção de um pavilhão para a feira mundial de Bruxelas, a ser realizada em 1958, pedindo algo que fosse uma "demonstração das mais ousadas dos efeitos de som e de luz, na qual o progresso técnico poderá nos conduzir ao futuro".[9]

Le Corbusier aceita, respondendo do seguinte modo: "Eu não vos farei mais um pavilhão, mas um Poema Eletrônico e uma garrafa contendo o poema: 1º luz, 2º cor, 3º imagem, 4º ritmo, 5º som, reunidos numa síntese orgânica acessível ao público e mostrando assim os recursos dos produtos Philips".[10]

Arquitetura/construção:

O convento de La Tourette (1953-60) foi o primeiro projeto de Le Corbusier com grande envolvimento de Xenakis. Com a capela de Ronchamp (1950-54), a função da luz nas obras de Le Corbusier passou a mudar: as paredes servem para modular a luz. Xenakis levou esse conceito espacial a um outro patamar no desenvolvimento da capela de La Tourette: criou um espaço escuro, intangível, e com os chamados "canhões de luz" ele criou espaços iluminados nessa escuridão indefinida. O espaço percebido é imaterial, não mais definido pelas paredes que o rodeiam. As paredes e o chão também se tornam telas para projeção: as partes mais baixas das paredes exteriores são concebidas de um modo designado por Xenakis como "paredes musicais de vidro": são compostas por tiras verticais de concreto e de vidro de diferentes tamanhos, "arranjadas verticalmente em camadas sobrepostas de densidades e intervalos irregulares"[11], que absorvem, com isso, a luz do sol de modos em constante alteração durante o passar do dia, formando figuras irregulares de luz e sombra.

No Pavilhão Philips a concepção de paredes como telas para projeção é levada adiante, mas em vez da luz natural, são empregados luzes artificiais e projetores de filme. Devido à curvatura da superfície de projeção, ela se tornou tridimensional. A curvatura faz com que porções da imagem apareçam com menor nitidez e cria profundidade.

Na concepção do Auditório Eletroacústico no qual ocorreria a maior parte do espetáculo, optou-se por uma construção com "superfícies curvas, não de revolução, com raio de curvatura variável (...) As porções de esfera, por exemplo, devem ser rejeitadas, pois elas condensam o som ao centro"[12].

Quanto à técnica para a realização do Pavilhão Philips, Xenakis afirma:

> Minhas próprias pesquisas musicais sobre sons com variação contínua em função do tempo[13] me fizeram pensar em superfícies geométricas à base de retas: as superfícies "regulares".
>
> Por outro lado, as pesquisas originais de precursores de países estrangeiros, e em particular as de Bernard Laffaille, pioneiro nesse domínio na França, me tinham familiarizado com as superfícies regulares simples engendradas por retas e curvas planas, as parabolóides hiperbólicas e as conóides. Essas superfícies conhecidas há muito tempo pelos geômatras tinham não somente sido estudadas há uma geração pela estática e a teoria da elasticidade de "véus tênues", mas, ainda mais, tinham sido recentemente realizadas em concreto armado, fechado, em diversos países, mas sempre para substituir os telhados ou os tetos-terraços. (...) Essa foi uma ocasião única para mim - imaginar um edifício constituído, na sua estrutura e na sua forma, somente por parabolóides hiperbólicas (P.H.) e por conóides, e que seja auto-suficiente.

Xenakis se propôs a manter o rigor da construção até o final, fazendo uso, ao máximo possível, de parabolóides hiperbólicas[14] e conóides (que foram, eventualmente, abortadas, devido a questões práticas de cálculo e execução da construção).

A aparência exterior do Pavilhão era de uma tenda com três pontas, baseada nas parabolóides hiperbólicas, e o interior era metaforicamente como um estômago. O interior do pavilhão cria um espaço que flui, uma espécie de caverna absolutamente isolada do exterior [as coberturas tinham como

---

[9] Kalff apud Xenakis, 1976, p. 126.
[10] Le Corbusier apud Xenakis, 1976, p. 126.
[11] Xenakis, 1987, p. 28.
[12] Xenakis, 1976, p. 130. É curioso notar que, apesar da esfera ser, do ponto de vista de economia de material e como arquitetura verdadeiramente tridimensional – de acordo com os postulados enunciados por Xenakis – teve de ser evitada por questões práticas na realização do espetáculo: seria prejudicial à propagação sonora; apesar disso, outro compositor contemporâneo a Xenakis, K. Stockhausen, quando teve oportunidade de realizar uma construção para execução de obras suas, para o Pavilhão Alemão da Exposição Universal de Osaka, em 1970 – projeto arquitetônico realizado por Fritz Bornemann, de acordo com as diretrizes do compositor – realizou simplesmente uma esfera, repleta de alto-falantes no interior, e com o público ficando no centro. Nesse mesmo evento, Xenakis também participou, executando sua obra *Hibiki-Hana-Ma* no Pavilhão Japonês, não tendo sido responsável pelo projeto do prédio.
[13] Como, por exemplo, na concepção da massa de glissandos nas cordas na peça *Metastasis*.
[14] Curvas obtidas pela intersecção de um cone de revolução com um plano paralelo à geratriz, cuja diferença das distâncias a dois pontos fixos é constante.

função neutralizar o exterior e escurecer (obscurecer) os limites interiores], na qual é recriado, por meio de projeções virtuais que afetam a visão e a audição, um novo espaço impalpável.

Com o Pavilhão Philips, a arquitetura tornou-se um espaço modulatório. De acordo com P. Oswalt:

> "O espaço torna-se dinâmico, de intensidade mutável, concentrado e exapandido. Ao mesmo tempo, seus limites são removidos. Paredes e teto fluem um no outro. O jogo de curvaturas côncavas e convexas não forma nem corpo nem espaço; repele e abraça ao mesmo tempo. As fronteiras espaciais não podem mais ser percebidas pelos olhos de modo não ambíguo; elas desaparecem (...)".[15]

O espetáculo apresentado, denominado *Poème eléctronique*, tinha como mote principal a crescente mecanização da civilização de então, como uma celebração ao progresso tecnológico (mas não sem deixar de apontar pontos problemáticos de tal progresso). O modo de realização buscava uma síntese entre arte e os mais recentes desenvolvimentos da tecnologia, especialmente no que concerne equipamentos eletro-eletrônicos.

Luz, cor e imagem foram coordenadas pelo próprio Le Corbusier, que realizou o cenário óptico do evento. De início, foi decidido que tudo seria inscrito em fitas magnéticas, não havendo lugar para a improvisação. Por essa razão, S. L. Bruyn, engenheiro do departamento de automação da Philips, tomou parte no projeto. A programação do cenário foi inscrita numa fita de quinze canais, o que tornava possível até 180 mudanças simultâneas.

A obra principal tinha sete seções: "Genèse", "D'Argile et d'espirit", "Des profondeurs à l'aube", "Des dieux faits d'hommes", "Ainsi forgent les ans", "Harmonie", "Et por donner à tous".

A filmagem e realização foi conduzida por Philippe Agostini, que havia desenvolvido técnicas inovadoras de montagem.

Luzes:

As projeções de cor, por meio de luzes, foram integradas nesse esquema e estabelecidas de modo a ajudar no estabelecimento da intenção de cada imagem ou série de imagens.

Foram utilizados diferentes tipos de efeitos de luzes:

- Luzes coloridas projetadas nas paredes que acentuavam a forma do interior.

- Duas figuras suspensas no espaço - uma figura feminina e uma escultura abstrata feita de tubos - que brilhariam com vermelho e azul esverdeado quando irradiadas com uma luz ultravioleta.

- Duas grandes telas, nas quais imagens e filmes eram projetados.

- Áreas realçadas ao redor das telas de projeção nas quais luzes coloridas ou figuras eram projetadas.

- Centenas de luzes fluorescentes simulavam o curso de um dia, com amanhecer, pôr-do-sol, estrelas.

Para tais realizações, o equipamento utilizado foi: 4 grandes projetores de cinema; 8 lanternas de projeção; 6 focos; luzes ultravioleta; 50 lâmpadas elétricas (estrelas); várias centenas de lâmpadas tubulares fluorescentes; luz utilitária: vermelha sobre a entrada e a saída, luz azulada fluorescente junto à balaustrada.

Música:

Le Corbusier condicionou sua participação à aceitação de E. Varèse, e, parecendo à Philips essencial a presença do arquiteto para despertar a atenção internacional para o evento, relutantemente aceitou a presença de Varèse. O componente sonoro devia ser uma demonstração dos efeitos de estereofonia, reverberação e eco.

Os sons foram realizados de modo a se moverem no espaço ao redor do público. A fita magnética tinha três canais, para dar a ilusão de três diferentes fontes sonoras simultâneas se movendo no espaço. Havia cerca de 400 alto-falantes combinados em 20 diferentes amplificadores, controlados por uma fita de quinze canais – também responsável pelo controle dos projetores. Uma série de itinerários do som foi concebida, para controlar o movimento espacial. Em diversos aspectos, a música levou em conta a condição acústica do local, por exemplo, aproveitando reverberações em momentos de pausa precedidos por gestos enérgicos. Mas, no geral, não havia intenção de sincronizar o espetáculo visual com a música.

A obra que Xenakis compôs para o evento – "Concret PH", um pequeno interlúdio de dois minutos para ser executado enquanto o público entra e sai do local, depois da obra de Varèse e do espetáculo multimídia, é constituída por um bloco único, tendo como única fonte sonora sons oriundos de uma usina de beneficiamento de carvão, tratado com variação de densidade de acordo com modelos

[15] Oswalt, 1991.

estocásticos, sendo a idéia arquitetônica principal do pavilhão – parabolóides hiperbólicas – também aplicadas aqui (e lembradas até no nome da peça, PH).

A peça prefigura o desenvolvimento da técnica de síntese granular, dado que os sons utilizados foram obtidos pela secção da fita em pedaços correspondentes a cada único estalido de cada carvão sendo consumido na usina, ou seja, pedaços que duram de poucos milésimos a no máximo alguns centésimos de segundo, que, colocados imediatamente em sequência, não possibilitam identificação individual, mas formam uma textura única, com espectros sonoros complexos em rápida mutação.[16]

Parte 2: Polytopes

Xenakis propôs, em 1958, pouco depois da realização do Pavilhão Philips, uma "síntese artística do som, da luz, da arquitetura" através de técnicas eletrônicas, que, juntas a uma "consciência conceitual nova, a abstração" são responsáveis por uma mudança "atualmente da civilização humana".[17] Para tanto, ele desenvolveu, quando teve oportunidade, alguns anos depois, seus Polytopes - do grego: "poly" (muitos) "topos" (espaço); tal nomenclatura foi utilizada por Xenakis para designar a ocorrência simultânea de diversos "espaços" numa mesma localidade (além do espaço físico, tendo ele sido ou não concebido especialmente para o espetáculo, espaços de luz, cor e som). Tais espaços, nas criações do compositor, são controlados independentemente e, apesar de sincronizados, freqüentemente têm características bastante diferentes que se sobrepõem.

Nos Polytopes, "o espaço é ordenado para fazer valer o tempo"[18]. E, ainda, Xenakis não nos mostra

> "uma realidade desconhecida, incongruente, extra-terrestre, muito pelo contrário; ele remonta a um ar de cotidianidade, ao menos nas sociedades tecnologicamente avançadas. O que é radicalmente diferente, é a o modo como funciona o sistema de estímulos sensoriais, os sons e as luzes, que não são mais regidos pela utilidade, mas por leis que, mesmo se elas não são compreendidas na estrutura em movimento, aparecem imaculavelmente como todas as outras leis do fazer e da utilidade."[19]

As imagens de luz eram compostas por milhares de luzes que rodeavam os espectadores por todos os lados. Num texto de apresentação geral aos Polytopes, Xenakis diz que o controle da luz está muito próximo da música, por suas características:

> "formas, movimentos, intensidades, cores, extensões... Imaginá-las, combiná-las, entrechocá-las, fazê-las evoluir como as paisagens luminosas das galáxias e dos gases inter-estrelares luminosos pelos jovens sóis azuis, ou ainda em movimentos gigantescos, assoprados pelas explosões de supernovas. Da música luminosa para os olhos simétrica à música sonora para os ouvidos."[20]

Padrões abstratos móveis preenchiam o espaço. Como essas figuras abstratas rapidamente se mudavam, o espaço se transformava em velocidade estonteante, se tornando dinâmico.

A sobreposição desses diferentes espaços gera uma criação multi-dimensional com espaço móvel, o que requer do arquiteto outros métodos além dos habituais para descrever o espaço, métodos que ilustrem a transformação do espaço no tempo. Xenakis concebeu seus Polytopes com ajuda de partituras, com "vozes" individuais correspondendo aos diferentes parâmetros espaciais.

Múltiplos espaços sonoros: a utilização de grande número de alto falantes, além do já mencionado em relação ao pavilhão Philips acerca da possibilidade de um som qualquer se movimentar no espaço, tem uma outra propriedade explorada tanto nos Polytopes como em outras obras de Xenakis: a projeção de sons diversos em partes diferentes da localidade gera uma sobreposição de diversos espaços sonoros, com cada ouvinte tendo diferente percepção da música de acordo com sua posição.[21]

a) Polytope de Montreal:

Em 1966 surgiu enfim a primeira possibilidade de pôr em prática algumas das idéias por ele concebidas nos últimos anos. Ele recebeu uma encomenda de Robert Bordaz, para uma instalação no Pavilhão Francês da Exposição Mundial de Montreal. Propôs um espetáculo de som e luz, inteiramente automatizado, sem nenhuma referência exterior, que poderia se repetir durante todo o dia.

O pavilhão, projetado pelo arquiteto Jean Faugeron – e que ainda está de pé, atualmente abrigando o Casino de Montreal – é uma sala de exposição composta por várias galerias em diferentes níveis com escadarias se estendendo a partir de uma zona central. Xenakis instalou, nessa ampla disposição de escadas, uma estrutura de cabos de aço similar ao esqueleto do Pavilhão Philips; as hipérboles

---

[16] Para uma análise da peça, ver DiScipio, 1998.
[17] Xenakis, 1976, p. 143-150.
[18] Revault D'Allones, 1977.
[19] Idem.
[20] Xenakis, 1982.
[21] Para debates sobre os Polytopes, ver: Harley, 1998; Oswalt, 1991; Santana, 2002; Xenakis, 1982.

encurvadas cruzam-se para formar uma ampla rede ascendente do solo ao teto. Nessa rede, foram instaladas 1200 lâmpadas, sendo 800 brancas e 400 coloridas (vermelhas, amarelas, verdes e azuis).

Essas formas móveis obedeceram a leis de progressão matemática. Xenakis diferenciou os estágios por "ritmos" de inclinação diferentes, característicos de cada fração horizontal. A partir de certo momento os "ritmos" começaram a se estabelecer e a se interpenetrar, sendo criado, além do espaço físico pelos cabos de aço, espaços virtuais de cores e sons, moduláveis.

Há a intenção de tratar cada ponto de luz como uma nota musical, ora de modo individualizado, ora fazendo parte de grandes configurações móveis, com motivos como "espiral, efervescência, constelação, catarata, etc".[22] As luzes têm possibilidade de acionamento de 25 vezes por segundo, fazendo com que a percepção de movimento possa ser, quando desejado, contínua. Entretanto, o espetáculo de luz é primordialmente constituído por pontos em movimento.

Por outro lado, a música, difundida por alto-falantes no Polytope, mas composta para quatro orquestras, é majoritariamente contínua, constituída por glissandos que remetem a obras como "Metastasis". Além disso, há, de acordo com M. H. da Silva Santana, "contrapontos rítmicos e de densidade em relação às luzes"[23], estabelecendo a caracterização individual e a autonomia de cada camada de acontecimentos no Polytope mas, ainda assim, definindo correlações entre elas, de modo a haver o estabelecimento unívoco de um todo indissociável.

b) Hibiki-Hana-Ma

"Hibiki-Hana-Ma" foi encomendada para o Pavilhão da federação de metalúrgicos do Japão, e possivelmente a maior atração dessa encomenda era o fato da obra ser projetada por um sistema de som com 800 alto-falantes agrupados em 250 pontos diferentes. Apesar de não ter se envolvido nem com o projeto do pavilhão, nem com o espetáculo multimídia, tendo sido apenas responsável pela composição musical, aparentemente ficou bastante impressionado com o espetáculo com esculturas de luz e projeções de laser realizado concomitantemente pelo artista japonês Keiji Usami, que instigou seu interesse no que concerne a utilização de lasers.

A música, realizada nos estúdios da NHK em Tóquio, é constituída por sons pré-gravados de fontes orquestrais – especialmente texturas constituídas por glissandos e harmônicos naturais – ajuntados a instrumentos japoneses tradicionais como a biwa e o koto e sons percussivos modificados eletronicamente, continuamente se transformando. A composição foi feita em 12 canais, permitindo realizações de camadas com complexas superposições de sons.

c) Persepolis:

Essa obra foi uma encomenda do Festival Internacional de Artes de Chiraz, no Irã, então governado pelo xá Muhammad Reza Pahlevi, com o intuito de exaltar a cultura aristocrática persa pré-islâmica, através da celebração dos 2500 anos da criação do Irã por Ciro O Grande. O evento tinha como pano-de-fundo uma luta do xá – pela secularização do Irã - com os cada vez mais politizados xiitas, liderados por Ayatollah Khomeini.

Sua realização deu-se nas ruínas da antiga capital persa, Persépolis, do palácio em ruínas de Darius I estendendo-se até colinas próximas, onde se situam os túmulos de Dario II e de Artaxerxes.[24]

Persepolis teve sua construção iniciada no século VI ac, por Dario I, e foi provavelmente concluída cerca de um século depois por Artaxerxes. De acordo com inscrições achadas no local, parece que Dario planejava esse imenso complexo de palácios não apenas como a sede do governo, mas também como um centro para realização de espetáculos, durante as recepções e festivais dos reis Aquemênidas, e celebrações do Império. A Apadana era usada principalmente para as grandes recepções realizadas pelos reis. Treze de suas setenta e duas colunas ainda resistem na enorme plataforma para a qual duas escadarias, ao norte e a leste, dão acesso. Elas são adornadas com relevos mostrando cenas do Festival de Ano Novo e procissões de representantes das nações do Império Aquemênide, com indivíduos com seus atributos nativos, alguns de estilo persa, carregando presentes como símbolo da lealdade e tributo ao rei. Os túmulos de Dario I e seus sucessores estão situados em uma área considerada sagrada, mas Dario foi o primeiro a escolhê-la como local para ser enterrado, fato copiado por seus sucessores. A fachada do túmulo é construída como uma cruz; uma entrada leva à câmara tumular; no painel acima da entrada há um relevo mostrando o rei permanecendo num pedestal em frente a um altar, com sua mão levantada num gesto de adoração, e sobre ele o disco de Ahuramazda, Deus da religião zoroástrica. Ao norte da Apadana fica a Ponte de Xerxes, da qual uma grande escadaria desce. Xerxes nomeou a estrutura como "A ponte de todos os países", pois todos os visitantes tinham que passar por ela, a única entrada para o terraço, no caminho para a Sala do Trono, para homenagear o rei. Próximo à Apadana

[22] Santana, 2002, p. 347-348.
[23] Idem, p. 176.
[24] Uma boa amostra fotográfica e descritiva das ruínas do palácio utilizadas como sítio específico para essa criação artística pode ser vista em: http://oi.uchicago.edu/museum/collections/pa/persepolis/persepolis.html.

também estava a Sala do Trono, conhecida também como Sala das 100 Colunas, a segunda maior construção de Persepolis, na qual o rei recebia nobres; o principal espaço dessa construção era uma enorme sala de 70m por 70m.

O espaço utilizado por Xenakis – que obviamente não pôde ser alterado de nenhuma forma dada a importância histórica – permitiu ao público a possibilidade de se colocar em áreas de escuta bastante distintas. A música era projetada por 59 alto-falantes colocados em três círculos (para compensar a perda sonora causada por um espaço aberto tão amplo). Além disso havia luzes (92) e lasers (2), colocados em toda a localidade criando "padrões luminosos que evocam o simbolismo zoroástrico de luz como vida eterna"[25]. Em pontos distantes – nas colinas próximas aos túmulos de Dario e Xerxes – havia grandes fogueiras, e crianças passavam carregando tochas, subindo as colinas, criando outros padrões visuais móveis.

A música, que dura cerca de 1h, é, de acordo com os rascunhos de Xenakis, constituída por onze tipos de entidades sonoras, de diferentes tipomorfologias, provenientes de sons instrumentais diversos – multifônicos de instrumentos de sopro, harmônicos de instrumentos de corda, rulos de tímpanos, gongos – além de outras entidades sonoras metálicas e ruidosas, distribuídas em oito canais. Todas as entidades sofrem transformações e tratamentos eletrônicos, sendo o material desenvolvido e não repetido. São criadas seções texturalmente definidas pelo uso enfatizado de determinados tipos de material, e a música segue sem pausas, constantemente densa durante toda sua extensão.

d) Polytope de Cluny:

O Polytope de Cluny surgiu de um pedido, por Michel Guy, para Xenakis compor uma ópera, ao qual o compositor respondeu não estar interessado, mas se propôs a realizar um espetáculo automatizado com dispositivos eletrônicos, o que se tornaria o Polytope de Cluny, estreado em outubro de 1972, e apresentado até 1974, sendo no total mais de cem mil ingressos vendidos.

A obra foi realizada no museu de Cluny, situado num prédio que conjuga ruínas de termas romanas construídas entre os séculos I e III e um abrigo monástico da abadia de Cluny, construída no século XV, idealizado pelo abade de Cluny-en-Bourgogne, Jacques d'Amboise. Xenakis utilizou as ruínas das termas romanas.

As termas galo-romanas de Cluny estão particularmente bem conservadas dado seu uso contínuo desde a Idade Média. As três salas principais são o frigidarium – utilizado por Xenakis na obra – com uma abóbada de 15m de altura; uma calda a oeste e outro caldarium a sul. As últimas duas salas estão em ruínas parciais desde o século XVII. As altas paredes conservaram sua estrutura original, única pelo uso de pequenas pedras quadradas espaças em intervalos regulares em fileiras de tijolos. Dentro, elas eram cobertas por mosaicos, mármore ou pinturas. O frigidarium ainda possui traços disso, sendo o fragmento do mosaico "Amor cavalgando sobre um golfinho" possivelmente tudo que resta. A presença de termas caracteriza uma cidade romana. Elas eram de uso absolutamente público; depois de exercitarem-se nas palestras, os homens geralmente iam da sala fresca (tepidarium) para a sala quente (caldarium) e então para as salas frias e de descanso, para que pudessem conversar.

Xenakis, para o espaço em forma de T da sala, desenvolveu uma estrutura metálica, com a qual teve possibilidade de poder colocar seus equipamentos de luz e som da forma que quisesse em todo o espaço do ambiente. Apesar dessa possibilidade extremamente ampla, ele optou por algo simples; pensando inicialmente em oito círculos concêntricos com raios progredindo aritmeticamente e lâmpadas colocadas de modo eqüidistante, passou depois a uma disposição das lâmpadas segundo um sistema quadrangular, como os pontos de intersecção de um quadrilátero duplo, pois teria dois ramos, já que o espaço do local não era circular, mas em forma de T, fazendo sobre o modelo circular uma operação para fazê-lo encaixar-se na arquitetura do local. Topologicamente nada mudou. Quanto à disposição das luzes, cada polígono passou a ter um número de lâmpadas calculado em função do ângulo de visão, para dar um efeito de máxima densidade homogênea, com a menor necessidade de equipamento. Ele programou um espetáculo de luzes, pela primeira vez com auxílio de computador (com que realizou todos os cálculos, posteriormente convertidos em sinais eletromagnéticos), que controlava cerca de 600 luzes piscantes e 400 espelhos que refletiam os lasers verde, vermelho e azul. Para tal programação, no que concerne as lâmpadas, ele desenvolveu uma primeira nomenclatura dos eventos possíveis, com termos metafóricos, representando estruturas temporais (ie. seqüências de luzes, não eventos estáticos), como superfícies efervescentes, explosões, implosões, etc. (Ver anexo)

Os lasers utilizados são bastante possantes, podendo ser muitas vezes refletidos pelos espelhos colocados no local sem perderem muito de sua intensidade e cor, podendo cobrir, portanto, um espaço considerável em entrelaçamentos instantâneos de brilhantes traços de luz. Os ângulos precisamente calculados dos espelhos ditam a obtenção dos cruzamentos. De acordo com N. Matossian,

[25] Xenakis apud Harley, 1998, p. 50.

> "similares aos hologramas, os raios laser se situam solidamente no espaço; suas bordas nitidamente delimitadas recortam através da escuridão com uma cor incandescente e concentrada; lembra mais a escultura do que a pintura cinematográfica pensada por Xenakis em 1958". [26]

Quanto à música, produzida em 7 canais (o oitavo canal continha as informações relacionadas ao espetáculo luminoso, permitindo absoluto controle sobre as relações temporais de música e luzes, apesar de haver um interesse em contraste, já que "as luzes são uma profusão de pontos, com paradas, começos, etc, e a música é contínua, pois apesar do som mudar, não pára"), era projetada através de 12 alto-falantes distribuídos no local, e dura cerca de 25min. Reaproveita alguns dos materiais de "Persepolis", à qual em partes assemelha-se, mas com diferenças, como uma maior proeminência de texturas percussivas. A densidade acústica da peça – e possivelmente tem relação com à grande reverberação do local de execução – é menor do que outras de suas obras, apesar dos sons serem acumulados em camadas, como de hábito.

Esse Polytope, de acordo com Matossian "confirma essa observação de Xenakis: a luz ocupa o tempo, pois seu efeito depende do ritmo e da duração, enquanto a música ganha forma no espaço".[27]

Parte 3: Diatope du Beauborg[28]

No Diatope du Beauborg, vinte anos depois do Pavilhão Philips, Xenakis teve novamente oportunidade de desenvolver o projeto arquitetônico.

A arquitetura do local foi desenvolvida a partir das parabolóides hiperbólicas. Xenakis disse que a forma do Diatope era a

> "concretização de um projeto que estava em meu espírito há vinte anos (...) Ela responde à questão sempre atual, não resolvida: qual forma arquitetônica dar às manifestações musicais ou visuais ? (...) as formas arquitetônicas têm uma influência quase tátil sobre a qualidade da música ou do espetáculo que são feitos. Isto é, afora todas as considerações acústicas ou de proporções melhores para o espetáculo em que se ouve. (...) Eu então resolvi dar uma outra solução que se assemelha àquela que concebi e realizei para Le Corbusier com o Pavilhão Philips da exposição de 1958 de Bruxelas. Mas a forma do Diatope, por causa de suas trajetórias com lasers, devia assim responder ao princípio seguinte: máximo de volume livre contra um mínimo de superfície de cobertura. A resposta clássica é a esfera. Mas a esfera, bela em si, é prejudicial à acústica e menos rica tatilmente que outras formas de dupla curvatura. Daí a configuração atual (...)"[29]

A forma desenvolvida por Xenakis não possui um raio de curvatura constante, como a esfera, mas um raio de curvatura que difere em cada ponto. Quanto ao interior, diz Matossian: "A dupla curvatura que é o resultado dá um aspecto de uma plataforma ao interior, escurecida e duplicada por uma rede de cabos de aço".[30]

No Diatope, a remoção virtual de fronteiras iniciada no Pavilhão Philips (mencionada acima) vai um passo adiante: o chão também parecia estar ausente, pois foi feito de quadrados de vidro, o que fez com que o visitante parecesse estar flutuando na sala. (Xenakis: "O espectador, suspenso no espaço como uma aranha com seus filamentos, não deve mais se sentir vivendo no plano, mas sim em todas as três dimensões"[31]). Além disso, o espaço do Diatope era aberto para o exterior.As seis colunas, que tinham os raios laser e os espelhos refletores eram de vidro, e a concha externa era de uma membrana de vinil vermelho semi-transparente, que filtra e modula o som, a luz e o calor. Diz Xenakis sobre as propriedades acústicas desse limite exterior: "(...) usamos um tecido que não tinha inércia sonora, mas que não obstante refletia uma parte do som, e não havia ecos inoportunos, de fato bastante satisfatório para a difusão do som".[32] Essa filtragem passiva era completada por uma membrana interior ativa, uma rede de metal, na qual as fontes de luz e som eram presas. A permeabilidade dos fatores exteriores, no que concerne temperatura, luz e som podiam ser controladas individualmente. De acordo com P. Oswalt: "O espaço não é mais organizado em massas e cavidades, mas consiste em campos de energia de diferentes massas que se contraem e esticam o espaço".[33]

Para o controle do Diatope, Xenakis aperfeiçoou a automatização dos parâmetros visuais, iniciado no Polytope de Cluny – ao qual, em termos gerais, se assemelha bastante. Conseguiu conceber um sistema

---

[26] Matossian, 1981.
[27] Idem.
[28] Recentemente foi lançado em DVD um filme, dirigido por B. Rastoin, contendo os registros fotográficos (mais de 350 fotos) deste espetáculo multimídia de Xenakis – Mode Records – mode 148: Iannis Xenakis: electronic music 1 – La Legende d'Eer.
[29] Xenakis, 1987, p. 34-35.
[30] Matossian, 1981.
[31] Xenakis, 1987, p. 40.
[32] Idem, p. 41.
[33] Oswalt, 1991.

com passos de 1/25s - para que o acionamento das milhares de luzes pudesse parecer ao espectador como um movimento contínuo - para as cerca de 1600 fontes luminosas e para os 400 espelhos ajustáveis.

O espetáculo luminoso era composto de dois elementos distintos: os raios laser e as luzes piscantes. Estas últimas – 1600 – eram colocadas em uma rede que ocupava todo o espaço da construção. A programação das luzes obviamente possuía elementos comuns com os outros Polytopes, especialmente no que concerne a utilização de figuras geométricas simples na elaboração dos motivos luminosos; entretanto, as melhoras tecnológicas permitiam maior e mais rápida variação, também com maior acuidade.

As configurações dos movimentos luminosos foram designadas por Xenakis através de nomes poéticos como "lótus", "anêmonas", "galáxias", "aranhas", etc. Quanto aos lasers, eram 4 – dado o elevado preço de cada um – tinham direção regulável, comandada por um motor, e eram refletidos por 400 espelhos, com fino ajuste de ângulo, que recebiam os raios e os re-enviavam a outros espelhos, criando assim figuras complexas. De acordo com Xenakis: "Em resumo, assim como nosso universo é formado por grãos (de matéria) e linhas retas (radiação de fóton) arranjadas de acordo com leis estocásticas (probabilidade), esse espetáculo oferece uma reflexão disso que é uma miniatura, mas simbólica e abstrata".[34]

A música ("La Legende d'Eer") é composta por oito entidades sonoras fundamentais, que abrangem sons sintetizados, sons instrumentais e sons gravados de proveniências diversas, tratados com técnicas de manipulação diversa, incluindo transposições, filtragens, reverberações, etc. Parte dos sons sintetizados faz uso do recém-desenvolvido UPIC, sistema de síntese computadorizada através da realização de desenhos. A peça pode ser dividida em sete seções, iniciando unicamente com sons agudos sintetizados (tratados por Xenakis como "estrelas cadentes sonoras"), passando então a uma seção de transição, na qual uma a uma outras variedades de entidades sonoras vão se acumulando, até que uma sonoridade ruidosa começa a tomar a dianteira, com diversas sobreposições variadas; com um corte súbito, começa a quarta seção, com sons percussivos, até que uma sonoridade eletrônica complexa e pulsante se destaca, novamente com sobreposições do mesmo material, caracterizando a quinta seção. Depois de cerca de oito minutos uma entidade sonora metálica aparece novamente. A última seção se caracteriza pela volta dos sons agudos similares aos do início, enquanto as outras camadas vão progressivamente diminuindo de intensidade, até que apenas os sons agudos permanecem.

Diz P. Oswalt:

> "A música é quase estática, se movendo em ondas lentas, enquanto as luzes piscantes mudam numa velocidade estonteante, em frações de segundo, e a composição dos lasers tem seu próprio tempo. O tempo não é mais algo claro. Do mesmo modo, o espaço é diferenciado por projeções de luz e onze alto falantes espalhados pelo sítio."[35]

Um fato que distingue essa composição de outras obras de Xenakis é a existência de notas de programa bastante extensas, incluindo cinco textos de diferentes períodos (Platão: "A Lenda de Er", final de "A República"; Hermes Trimsmegistus: "Poemandres"; Blaise Pascal: "O Infinito", em "Pensamentos"; Jean-Paul Richter "Siebenkas"; Robert P. Kirschner: "Supernova", artigo na "Scientific American" de dezembro de 1976), que segundo ele "formam o argumento do espetáculo. (...) a lenda [de Er] (...) incorpora idéias de moralidade, de destino, do físico e do extra-físico, de morte, de vida, num sistema que é fechado ainda que altamente poético, dadas suas visões apocalípticas". [36]

A passagem de Platão, como aponta N. Matossian[37] – na qual um soldado é morto e então volta à vida cheio de imagens do pós-vida – pode ser associada ao episódio vivido por Xenakis, durante a segunda guerra mundial, no qual sofreu diversos graves ferimentos, tidos como irrecuperáveis. A passagem também trata da "música das esferas" ("no topo da superfície de cada círculo está uma sereia, que gira com eles, cantando um único tom ou nota. As oito juntas formam uma harmonia (...)"[38]). Os outros textos tratam de questões correlatas, como a imortalidade, a infinidade da natureza, o terror da solidão em face à vastidão do universo. O último texto, um artigo científico, aborda a energia e tamanho na formação de supernovas.

Xenakis diz:

> "Eu queria lidar com os abismos que nos cercam e entre os quais nós vivemos. Os mais formidáveis são aqueles do nosso destino, de nossa vida ou da morte, universos visíveis ou invisíveis. Os signos que comunicam esses abismos são também feitos de luzes e sons que provocam os dois principais sentidos que possuímos. Eis porque o Diatope deveria ser um local

[34] Xenakis, 1987, p. 36.
[35] Oswalt, 1991.
[36] Xenakis, 1987, p. 32.
[37] Matossian, 1981.
[38] Platão apud Xenakis, 1995.

> para a condensação desses signos de muitos mundos. O conhecimento racional se mistura com o conhecimento intuitivo, ou a revelação. É impossível dissociar um do outro. (...) O espetáculo e sua música formam múltiplas ressonâncias com os textos, uma espécie de corda sonora segurada pela humanidade no espaço cósmico e eternidade, uma corda composta de idéias, ciências, revelações. O espetáculo é criado dos harmônicos dessa corda cósmica".[39]

Conclusão

No processo criativo prefigurado pelo Pavilhão Philips, em 1958, desenvolvido com a concepção dos Polytopes (e outros espetáculos multimídia, como "Hibiki-Hana-Ma" e "Persepolis"), e levado às últimas conseqüências vinte anos depois, com o Diatope de Beuabourg, o compositor Iannis Xenakis apresentou uma solução particular, amplamente calcada em sua vivência e conhecimentos técnicos (de matemática, engenharia e arquitetura) e nas possibilidades tecnológicas progressivamente desenvolvidas para a apresentação pública de sua produção musical fixada em suporte (tendo sido a ampla maioria de suas obras do tipo concebidas para contextos audiovisuais). Propôs, ainda, a criação de algo como uma música destinada aos olhos, com padrões imagéticos, realizados por luzes e lasers, similares aos utilizados em sua produção musical. Com isso, tais obras constituíram-se em marcos fundamentais para a reflexão atual acerca da produção artística multimídia, como instalações sonoras, obras sítio-específicas e apresentações com forte apelo visual.

Referências Bibliográficas:

Boulez, P. *Orientations: Collected Writings.* Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1981.

Dhomont, F. "Acousmatic Update". In: *Contact!*, vol. 8, no. 2. Montréal: CEC. 1995

DiScipio, A. "Compositional models in Xenakis's Electroacoustic Music". In: *Perspectives of new music,* Vol. 36, No. 2, Princeton: Princeton University Press, 1998, pp. 201-243.

Harley, M. A. "Music of Sound and Light: Xenakis's Polytopes". In: *Leonardo Music Journal*, Vol. 31, MIT Press, 1998, pp. 55-65

Harley, J. "The Electroacoustic Music of Iannis Xenakis" In: *Computer Music Journal*, No. 26, MIT Press Journals, 2002, pp.33-57.

Matossian, N. *Iannis Xenakis.* Fayard: Fondation SACEM, 1981.

Oswalt, P. "Iannis Xenakis' Polytopes". In: *Arch+*, no. 107. Aachen: Archplus Verlag, 1991.

Revault D'Allones, O. *Creación artística y promesas de libertad*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1977.

Reynolds, R. *Xenakis: Tireless Renewal at Every Instant, At Every Death....* In: Perspectives of New Music: Vol. 41, No. 1. Princeton: Princeton University Press, 2002, pp. 4-64.

Santana, M. H. da S. *Orchestration chez Iannis Xenakis: l´espace et le rythme, fonctions du timbre*. Villeneuve d´Asdq: Presses Universitaires du Septentrion, 2002.

Solomos, M. e Raczinski, J.M. *La synthèse des arts à l'ère du multimédia. A propos du Diatope de Iannis Xenakis*, 1999. Disponível em: http://www.iannis-xenakis.org/solom.htm, acesso em 14/08/2007.

Steenhuisen, P. "Interview with Helmut Lachenmann – Toronto, 2003". In: *Contemporary Music Review, Vol. 23, Parts 3+4*, New York: Taylor & Francis, 2004, pp. 9-14.

Xenakis, I. *Musique, Architecture*, Tournai, Casterman, 1976.

_____. *Polytopes*. In: *Festival d'Automne à Paris 1972*-1982. Paris: Temps Acutels, 1982.

_____. *Xenakis on Xenakis*. Perspectives of New Music: Vol. 25, No. 1-2. Princeton: Princeton University Press, 1987, pp. 12-63.

_____. *Formalized Music*. Stuyvesant, NY: Pendragon Press, 1992.

_____. *Iannis Xenakis 2: La légende d'Eer* (CD). Auvidis Montaignes, 1995.

Mário Del Nunzio é graduado em composição musical pela UNICAMP. Atua como compositor, com peças para conjuntos de câmara e música eletroacústica, tendo peças tocadas em diversas cidades do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Campinas, etc) e do exterior (Birmingham, Belgrado). Também atua com grupos de improvisação livre e música não-escrita, fazendo parte do grupo O "mundo" entre aspas, com o qual já gravou dois cds lançados independentemente e do grupo de arte multimídia Hipgnik e os Prigoginistas. Pesquisa técnicas extendidas para seu instrumento principal, a guitarra elétrica, e a referencialidade na música contemporânea.

[39] Xenakis, 1987, p. 32.

Referencialidade na obra de Michael Finnissy

Mário Del Nunzio

Resumo: O presente artigo visa fazer um levantamento sistemático do uso de referências musicais de fontes diversas na obra do compositor inglês Michael Finnissy, apontando procedimentos composicionais, proveniências e justificativas estéticas, bem como desenvolvendo breve análise de uma de suas principais obras com tais características: "Verdi Transcriptions".

Palavras-chave: Finnissy; nova complexidade; referencialidade; citação; transcrição.

Abstract: The present article intends to systematize the use of musical references from diverse sources in the works of the British composer Michael Finnissy, pointing out compositional procedures, proveniences and esthetical prerrogatives, as well as developing a brief analysis of a major piece by the composer with such carachteristics: "Verdi Transcriptions".

Keywords: Finnissy; new complexity; referentiality; quotation; transcription.

Indicações biográficas de Michael Finnissy

Michael Finnissy nasceu em Londres, em 1946. Estudou com Bernard Stevens, Humphrey Searle e Roman Vlad.

A partir da década de 1960 tem tido ampla atuação composicional. Tem em seu catálogo mais de 200 obras, incluindo peças para conjuntos de câmara e instrumentos solo os mais variados, orquestra, música vocal e teatral, além de grande produção para piano, incluindo vastos ciclos ("English country tunes", "Verdi transcriptions", "Gershwin Arrangements", "Folklore" e "History of photography in sound", este último estreado em 2001 por Ian Pace, com duração de mais de cinco horas).

Juntamente com Brian Ferneyhough, especialmente a partir do início da década de 1970, foi responsável pela determinação estilística do que se convencionou designar por "nova complexidade" (nomenclatura essa especialmente popularizada a partir do artigo de Richard Toop, "Four Facets of the New Complexity"[1]), ou seja, música que tem freqüentemente um alto grau de densidade linear, hiper-polifonicizada, com estruturas rítmicas que fazem uso de ampla gama de valores, intenso detalhamento na escritura, consideração acerca das máximas possibilidades corpóreas do instrumentista em relação à fisicalidade do instrumento, utilização de microtons[2].

Além de sua atuação como compositor, tem destacada atuação como pianista, seja como intérprete de sua própria obra, tendo estreado boa parte de sua própria produção (assim como gravado), ou como incentivador da produção e intérprete da obra de compositores contemporâneos, de diferentes orientações estilísticas, sejam os relacionados à "nova complexidade", como James Dillon, Chris Dench e Richard Barrett, dos quais estreou importantes obras, como outros com produção consideravelmente distinta da sua, como Howard Skempton, Oliver Knussen, Nigel Osborne, Andrew Toovey, dentre outros.

Atualmente é professor de composição na universidade de Southampton.

Considerações acerca da idéia de transcrição

No cerne da reflexão sobre e da prática de Finnissy da utilização de situações composicionais nas quais aspectos (material, forma) provêm de outrem encontra-se um ensaio de F. Busoni, "O valor da transcrição". Busoni diz: "A notação já é em si a transcrição de uma idéia abstrata. No momento em que a caneta assume sua função o pensamento perde sua forma original"[3].

Finnissy diz em relação a isso:

> "Transcreve-se [um pensamento] porque de uma certa forma você percebe que nunca poderá escrever literalmente do modo como inicialmente veio a você; escrevê-lo é também mudá-lo, repensá-lo, imaginar. Deve-se apreciar isso, e não se sentir frustrado que alguma coisa se foi

---

[1] Toop, 1988.
[2] Para uma definição de complexidade nesse contexto, remetemos ao artigo de C.S. Mahnkopf: "Complex music: attempt at a definition" - Mahnkopf, 2002
[3] Busoni, 1987, p. 87.

> ou de alguma forma desapareceu. Criam-se tensões entre a invenção e a convenção; uma dialética significativa".[4]

F. Busoni diz ainda, e de modo especialmente relevante para a consideração do que está relacionado a transcrição como composição para Finnissy:

> "(...) se a forma 'variação' é construída sobre um tema pego emprestado de alguém, produz uma série inteira de transcrições, e quanto mais distantes do tema original, mais habilidoso é o tipo de variação"

e, conclui ele: "O ser humano certamente não pode criar, pode apenas empregar o que existe na Terra. E para o músico há sons e ritmos"[5].

Como anteriormente mencionado, Finnissy também não acredita na criação de novos sons, e diz:

> "(...) não mais tenho um fetiche particular de gerar material original, freqüentemente, mesmo em peças que não considero transcrições, pego o material de algum outro lugar, pois, como ter uma idéia original em algo tão socialmente determinado como música? Todas as notas foram usadas antes, todas as combinações foram usadas antes, então na melhor das hipóteses pode-se enganar a si mesmo que se está começando do zero, mas você nunca está".[6]

No caso de Finnissy, a utilização de uma vasta gama de diferentes materiais de base provenientes de obras diversas não tem relação com uma coletânea pós-moderna de retalhos mas, sim, tem o intuito de, por um lado, "reagir ao mundo 'além dele mesmo', assim como remover um nível de inacessibilidade"[7] e, por outro lado, "achar novos modos de tratar o que já existe, enfatizando processos e não materiais"[8] ou, nas palavras de Jonathan Cross, "para começar a se chegar ao essencial da música, precisa-se propor a questão do como (e não do que) o compositor compõe"[9] e, mais evidentemente nas palavras do próprio compositor, em entrevista a Richard Toop:

> "(...) pegar o material de outro compositor é um meio de evidenciar um processo musical: se eu não origino o material, então o *processo* de composição, significando 'o que está verdadeiramente acontecendo a X', é talvez mais claro para as pessoas entenderem".[10]

Um outro ponto de interesse na adoção de materiais alheios é o desenvolvimento de uma fluência técnica, uma vontade de "familiaridade no manuseio de qualquer material"[11]. Finnissy afirma estar "interessado numa espécie de arsenal de procedimentos técnicos, e na absorção de todas as outras técnicas"[12] pelas quais sempre teve interesse, como as de música folclórica.

Procedimentos de transcrição e referencialidade na obra de Finnissy

No que concerne procedimentos estabelecidos em relação a fontes diversas, pode-se fazer a seguinte divisão:

Obtenção de material específico.

Material melódico / rítmico submetido a processos de transformação.

Dentre as peças analisadas no presente trabalho, há duas obras que se encaixam nessa categoria, "GFH" e a primeira peça das "Verdi Transcriptions". Ambas apresentam o modo típico de Finnissy trabalhar nesse âmbito: a divisão de um excerto melódico em um determinado número de células, submetidos a processos diversos de derivação.

Diversas outras obras do compositor situam-se neste contexto, ainda que os procedimentos técnicos utilizados freqüentemente sejam bastante diferentes de uma peça para a outra; um outro ponto bastante variável é o grau de proximidade com o material referenciado: enquanto as duas peças analisadas no presente trabalho lidam com processos de transformação bastante drásticos, outras obras apresentam diferentes graus de identificabilidade do material referenciado.

Podemos apontar, como outros exemplos de obras com procedimentos de tal tipo, "Contretanze", com a utilização de material proveniente da fuga em dó maior do Cravo Bem Temperado de J.S. Bach, como apontado por Roger Redgate[13]; trechos dos "Obrecht Motetten", com material de Jacob Obrecht

---

[4] Brougham, Fox, Pace, 1997, p. 3.
[5] Busoni, 1987, p. 88-89.
[6] Brougham, Fox, Pace,1997, p.3.
[7] Pace, 1996, p. 31.
[8] Brougham, Fox, Pace, 1997, p. 75.
[9] Cross, 1996, p. 8.
[10] Toop, 1988.
[11] Idem.
[12] Ibidem.
[13] Brougham, Fox, Pace, 1997, p. 161.

(especificamente "Salve Regina" e "Ave Regina Caelorum"), obra esta apontada por Ian Pace como uma outra "Arte da Transcrição", posterior às "Verdi Transcriptions"[14], como, por exemplo, a primeira peça, que "divide pela metade todos os intervalos do original, e então manipula fragmentos (...), de modo a produzir linhas microtonais que retêm elementos do contorno melódico".[15]

Manutenção das características internas do material utilizado, com a realização da composição através da recontextualização de tal material.

As outras duas obras analisadas no presente trabalho, a décima terceira peça das "Verdi Transcriptions" e "Cibavit Eos" encaixam-se nessa categoria.

Como outros exemplos, podem ser mencionadas as obras "Gershwin Arrangements" e "More Gershwin", dois vastos ciclos de obras baseados em canções de Gershwin – e, em alguns casos, interpretações específicas das canções, como afirma C. Fox[16] – nas quais, em termos gerais, mantêm-se o conteúdo melódico da canção original, mas com harmonias de um "rico cromatismo"[17], que, segundo Ian Pace, tentam sintetizar as obras contemporâneas de Gershwin e da Segunda Escola de Viena[18]; outro exemplo de obra que se encaixa em tal categoria é "Le Lay de la Fonteinne", que tem como sub-título "Guillaume de Machaut, arranjado e editado por Michael Finnissy".

Obtenção de formulações estruturais.

Um caso especialmente notável desse procedimento é o "String Trio", de 1986, que "pega como moldura o programa psicológico do primeiro movimento da Nona Sinfonia de Mahler" e tem suas indicações de andamento como tradução para o italiano das indicações de Mahler[19].

Outros casos ocorrem na trilogia de "danças" composta por "Boogie-Woogie", "Jazz" e "Fast Dances, Slow Dances". A peça "Jazz" refere-se ao modelo estrutural das "Sechs Bagatellen Op. 126" de L. V. Beethoven, com a adoção da série de andamentos dessa obra de Beethoven: 1. Andante com moto / L'istesso tempo / (non troppo presto), 2. Allegro, 3. Andante: cantabile e grazioso, 4. Presto, 5. Quasi allegretto, 6. Presto – Andante amabile e com moto – Presto. Na peça "Fast Dances, Slow Dances", Finnissy realizou um procedimento similar, pegando como modelo estrutural as "Elf Bagatellen Op. 119" de Beethoven, que fornecem os andamentos para cada um dos momentos da peça, que são: 1. Allegretto, 2. Andante com moto, 3. à l'Aallemande, 4. Andante cantabile, 5. Risoluto, 6. Andante-Allegretto-l'istesso tempo, 7. Allegro ma non troppo, 8. Moderato cantabile, molto legato, 9. Vivace moderato, 10. Allegramente, 11. Andante ma non troppo, innocentemente e cantabile.[20]

Referências indiretas.

Utilização de um procedimento técnico característico de um determinado compositor.

Presente especialmente no tríptico formado pelas peças "Ives" (1974), "Grainger" (1979) e "Nancarrow" (1979-80), escritas como celebração a cada um desses compositores, por ocasião de aniversários de nascimento ou morte. Em cada uma das peças Finnissy foca um aspecto, procedimento ou reflexão teórico-prática marcantes para ele, proveniente da produção desses três compositores. Por exemplo, na obra dedicada a Nancarrow, há a utilização de um cânone em diferentes andamentos nas partes escritas para cada uma das mãos, procedimento similar ao utilizado por Nancarrow em alguns de seus estudos para pianola.

Utilização de especificidades tipológicas de um determinado estilo.

Tal procedimento ocorre, em algum grau, na peça "Cibavit Eos", comentada no presente trabalho. Também ocorre em outras peças ligadas de algum modo à tradição do canto gregoriano, um dos principais focos composicionais de Finnissy no início da década de 1990, que se reflete em obras como "Anima Christi" e "The Cambridge Codex".

Ele é especialmente marcante nas obras que mantêm relação com fontes de música tradicional e folclórica. Por um lado, na aproximação que teve com a música folclórica, Finnissy buscou o estabelecimento de gestos musicais arquetípicos e sua relação com a experiência humana em determinado contexto.[21] Por outro lado, o compositor buscou determinados procedimentos técnicos de tal tipo de produção, de modo a estabelecer fontes para seu trabalho composicional. Destacam-se as

[14] Idem, p. 94.
[15] Pace, 1996, p. 34.
[16] Brougham, Fox, Pace, 1997, p. 211.
[17] Idem, p. 204.
[18] Ibidem, p. 96.
[19] Toop, 1988.
[20] Brougham, Fox, Pace, 1997, p. 60-64.
[21] Toop, 1988.

utilizações de modos de ornamentação, em especial os do piobaireachd, música nativa escocesa, executada no mais das vezes à gaita-de-fole (ou, especificamente, a Great Highlands Bagpipe, em gaélico *A' Phìob Mhòr*), que consiste na especial atenção à distribuição de apojaturas como modo de expressividade num instrumento monofônico e sem variações dinâmicas, que se revelou para Finnissy como uma "ferramenta ideal na retenção de um sentido de harmonia vertical tanto em passagens monofônicas como densamente polifônicas".[22] Na produção de Finnissy está especialmente evidente no conjunto de obras "Reels", embora esteja presente em diversas outras peças, como "Folklore" e "De toutes flours".

Uma outra ocorrência de procedimentos desse tipo se dá na ópera "Thérèse Raquin", com a utilização de "certos tipos de arquétipos operáticos franceses".[23]

Relação puramente subjetiva com a obra referenciada.

É o que ocorre em duas das "Verdi Transcriptions", a sexta e a décima-primeira peças, nas quais o compositor lida mais do que propriamente com o material da obra referenciada, transformado além de qualquer possibilidade de reconhecimento analítico, com suas próprias reações pessoais e sentimento do impacto recebido pela contemplação da obra abordada.

Origens de material referencial na obra de Finnissy

Compositores ocidentais específicos.

Fazendo-se uma lista não extensiva (mas, ainda assim, razoavelmente abrangente) de compositores que serviram de referência para peças específicas de Finnissy, podem-se apontar (em ordem cronológica):

Guillaume de Machaut (c. 1300-1377), em "Lê Lay de la Fonteinne" (1983-90), "De Toutes Flours" (1990);

John Dunstable (c. 1390-1453), em "New Perspectives on Old Complexities" (1993);

Jacob Obrecht (c. 1450-1505), em "Obrecht Motetten I-V" (1988-92);

François Couperin (1668-1733), em "Pour les Agréments";

George Frideric Handel (1685-1759), em "GFH" (1985);

Johann Sebastian Bach (1685-1750), em "Contretanze" (1985), "Wenn wir in höchsten Nöthen sind" (1992), "New Perspectives on Old Complexities" (1993), "Kapitalistisch Realisme (met Sizilianische Männerakte en Bachsche Nachdichtungen)" (1999-2000), "Etched bright with sunlight" (1999-2000);

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), em "WAM" (1990-91), "Cibavit Eos" (1991), "Cozy Fanny's Tootsies" (1992);

Ludwig Van Beethoven (1770-1827), em "Jazz" (1976), "Fast Dances, Slow Dances" (1978-79), "Kapitalistisch Realisme (met Sizilianische Männerakte en Bachsche Nachdichtungen)" (1999-2000);

Niccoló Paganini (1782-1840), em "Alkan-Paganini" (1997);

Giacomo Meyerbeer (1791-1864), em "Thérèse Raquin"(1992-93), "Shameful Vice" (1994);

Gioacchino Rossini (1792-1868), em "Rossini" (1991);

Vincenzo Bellini (1801-1835), em "The Undivine Comedy" (1985-89);

Hector Berlioz (1803-1869), em "Romeo and Juliet are Drowning" (1967-73), "Thérèse Raquin" (1992-93);

Robert Schumann (1810-1856), em "Different Things" (1996);

Richard Wagner (1813-1883), em "Etched bright with sunlight" (1999-2000);

Giuseppe Verdi (1813-1901), em "Verdi Transcriptions" (1972-88);

Charles-Valentin Alkan (1813-1888), em "Alkan-Paganini" (1997);

Charles Gounod (1818-1893), em "Different Things" (1996);

Johann Strauss Jr. (1825-1899), em "Strauss-Walzer" (1967-89);

Johannes Brahms (1833-1897), em "In Stiller Nacht" (1990-99);

---

[22] Brougham, Fox, Pace, 1997, p. 99.
[23] Idem, p. 322.

Georges Bizet (1838-1875), em “Yvaropera 4” (1994);

Pyotr Ilych Tchaikovsky (1840-1893), em “Shameful Vice” (1994-95);

Arthur Sullivan (1842-1900), em “Yvaroperas” (1994-95);

Edvard Grieg (1843-1907), em “John Cage” (1992), “Folklore” (1993-94);

Gabriel Fauré (1845-1924), em “Thérèse Raquin” (1992-93);

Gustav Mahler (1860-1911), em “String Trio” (1986), “‘What the meadow-flowers tell me’” (1993);

Claude Debussy (1862-1918), em “New Perspectives on Old Complexities” (1993), “My parents’ generation thought War meant something” (1999);

Ferrucio Busoni (1866-1924), em “Verdi Transcriptions” (1972-88), “Kapitalistisch Realisme (met Sizilianische Männerakte en Bachsche Nachdichtungen)” (1999-2000), “Wachtend op de volgende uitbarsting van repressie en censuur” (2000);

Erik Satie (1866-1925), em “John Cage” (1992);

Alexander Scriabin (1872-1915), em “Folklore” (1993-94);

Arnold Schoenberg (1874-1951), em “Mit Arnold Schonberg” (2004);

Charles Ives (1874-1954), em “Ives” (1974);

Percy Grainger (1882-1961), em “Grainger” (1979), “Lord Melbourne” (1980);

Igor Stravinsky (1882-1971), em “Untitled Piece to Honor Igor Stravinsky” (1967);

Alban Berg (1885-1935), em “Romeo and Juliet are Drowning” (1967-73);

George Gershwin (1898-1937), em “Gershwin Arrangements” (1975-88) e “More Gershwin” (1989-90);

Michael Tippett (1905-1998), em “North American Spirituals” (1998);

Conlon Nancarrow (1912-1997), em “Nancarrow” (1979-80);

Cornelius Cardew (1936-1981), em “Folklore” (1993-94).

Músicas étnicas e folclóricas de diferentes localidades e culturas.

Pode-se apontar, dentre outras: a música australiana aborígene, a música australiana colonial, a música chinesa, a música romena, a música russa, a música curda, a música inglesa, a música escocesa, a música celta, a música norueguesa, a música sueca, a música da Sardenha, a música japonesa, a música coreana, a música afro-americana (em peças como) “Tsuru-Kame” (1971-73), “English Country Tunes” (1977), “Reels” (1980-81), “Kelir” (1981), “Andimironnai” (1981), “Teangi” (1982), “Uzundara” (1983), “Banumbirr” (1982-86), “There never were such hard times before” (1991), “Willow Willow” (1991), “Folklore” (1993-94), “North American Spirituals” (1998).

“Estilos” musicais.

Especialmente jazz, mas também música pop e estilos locais, em peças como “Jazz” (1976), “Tangos” (1962-99), “That ain’t shit” (2004), “Fast Dances, Slow Dances” (1978-79), “Tu me dirais” (1996).

Verdi Transcriptions

Introdução

O vasto ciclo para piano “Verdi Transcriptions” foi composto entre 1972 e 1988. Ele é constituído pelas seguintes peças:

Nº:	Trecho:	Ópera:
I	Ária: ‘Sciagurata! A questo lido ricercai l’amande infido!’	Oberto
II	Trio: ‘Bella speranza in vero’	Un giorno di regno
III	Coro: ‘Il maledetto non ha fratelli’	Nabucco
IV	Coro: ‘Fra tante sciagure...’	I Lombardi
V	Septeto com coro: ‘Vedi come il buono vegliardo...’	Ernani
VI	Coral barcarolle: ‘Tace il vento, è quieta l’onda’	I Due Foscari

VII	Ária: 'So Che per via di triboli'	Giovanna d'Arco
VIII	Dueto: 'Il pianto... l'angoscia... di lena mi priva'	Alzira
IX	Ária: 'Mentre gonfiarsi l'Anima'	Attila
X	Romanza: 'Me pellegrina ed orfano'	La Forza del Destino
XI	Coro: 'S'allontanarono! N'accozzeremo'	Macbeth
XII	Dueto: 'Vanitosi! Che abbietti e dormenti!'	Attila
Fragmento (a)	'Cielo pietoso, rendila a questo core'	Simon Boccanegra
Fragmento (b)		La Traviata
Fragmento (c)	'Vi fu in Palestina'	Aroldo
XIII	Romanza: 'O cieli azzuri'	Aida
XIV	Dueto: 'Qual mare, qual terra...'	I Manasdieri
XV	Ária: 'Tu Che la vanità conoscesti'	Don Carlo

Diz o compositor num prefácio à edição da partitura:

> "Minha intenção original (1972) para as 'Verdi transcriptions' era escrever uma série de peças inspiradas pela energia, paixão e ampla generosidade humana das óperas de Verdi: algumas seriam, reconhecivelmente, arranjos de sua música, outras iriam mais radicalmente reinterpretar ou elaboradamente parafrasear (ambos modos sendo familiares de obras similares para teclado de Liszt, Busoni, Godowsky), outras recriariam a atmosfera e o impacto sem nenhuma alusão óbvia aos materiais musicais originais".[24]

Daí nota-se a ampla gama de possibilidades, que vai do fragmento imediatamente reconhecível (mais evidente na peça XIII), através das mais variadas formas de distorção (estabelecendo um itinerário mais ou menos direcional, podemos partir da paráfrase da melodia de Verdi da peça VII – Exemplo 1 – seguida por variações bastante livres, passando pela melodia alterada ritmicamente e recontextualizada da peça VIII e pela grande síntese de materiais harmônico-melódico justapostos do fragmento b, chegando à peça V, na qual apenas o alicerce harmônico é mantido, juntamente com a regularidade rítmica, mas subjugado pela sobreposição de camadas melódicas em nada relacionadas a ele) ao maior distanciamento presente em casos nos quais o material referencial é um pretexto para o desenvolvimento de procedimentos composicionais relacionáveis a ele apenas abstratamente (caso da peça I) até chegar ao extremo de relação puramente subjetiva com a obra "transcrita" (caso das peças VI e XI). Com isso é compreensível a assertiva de Ian Pace, da obra ser a primeira 'Arte da Transcrição', de Finnissy.[25]

Ex. 1

É importante notar que, apesar de ser constituído por dezoito peças, que podem ser executadas separadamente, algumas características favoreceram a criação do ciclo como algo que se constitui como mais do que a mera soma das partes:

Preocupação com o encadeamento de peças subseqüentes:

Por exemplo: a manutenção da textura com camadas de acordes sobrepostas, com a direcionalidade de registro, da peça I para a II; a introdução de caracteres gestuais da peça seguinte na seção final da peça anterior, como acontece em diversas peças, como, por exemplo, acontece da peça II para a III, com a introdução de trinados no grave, que serão determinantes da primeira seção da peça III, ou na VII, com a antecipação da figura na mão esquerda que irá dominar a peça seguinte.

[24] Finnissy, 1995, p. 1.
[25] Brougham, Fox, Pace, 1997, p. 94.

Atenção simultânea ao arco dramático de cada uma das peças e da seqüência delas:

A expansão de registro que há da peça I até a peça VI denota bastante claramente tal preocupação (a peça I exclusivamente no extremo grave do instrumento, até que, gradualmente, limites de registro mais agudos são introduzidos no decorrer das peças, chegando até a utilização de todo o piano, na peça VI); também é bastante relevante nesse aspecto o controle de densidade, com o estabelecimento de macro-direcionalidades de adensamento e rarefação.

Recorrência de caracteres micro-estruturais:

Dentre eles, podem ser destacadas as passagens melódicas monofônicas moderadamente lentas, com ritmos irregulares, presentes nas peças VII, IX e XV (e embrionariamente nas peças II e no fragmento c).

Relações de complementaridade de material:

Talvez o exemplo mais evidente seja o de disposição do registro entre as peças I, exclusivamente no extremo grave do piano, e a XI, no extremo agudo do instrumento.

Memórias e antecipações:

Por exemplo, a regularidade rítmica e as características gestuais da seção "Vivo di nuovo", página 15, da peça III do ciclo antecipa a figura dominante da mão esquerda no início da peça VIII; as camadas sobrepostas de acordes de duas e três notas no grave do piano, restritos a um âmbito máximo de quarta justa, na mesma peça VIII, a partir do início da página 45, são uma memória da peça I. Também é relevante o que ocorre com a abundância dos movimentos escalares, especialmente descendentes, da peça XV, prefigurados, ainda que de modo mais restrito, em várias das peças, como a VI, a VIII e a X.

Um outro fator de relevância para a concepção do ciclo é a referência à obra de pianistas virtuosos também compositores, em especial Ferrucio Busoni, compositor cujas reflexões estão no cerne da concepção de Finnissy no que concerne transcrição. Um dos momentos de explícita referência à obra dele ocorre na figura da mão esquerda da peça VIII, diretamente derivada do que ocorre na "Indianisches Tagebuch No. 1", de Busoni, como apontado por Ian Pace[26], com a mão esquerda tocando a melodia de Verdi, inicialmente quase sem alteração melódica alguma (evidentemente, com ritmos absolutamente distintos).

Verdi Transcriptions: I

A primeira peça do ciclo é uma das constituintes das 'Verdi Transcriptions' que, mantendo relação de material direta com a original (o que não ocorre nas peças mais radicais do ciclo, especialmente a VI e a XI, nas quais a relação transcritiva é de caráter mais metafísico), apresenta tal material tratado de modo a impossibilitar qualquer possibilidade de associação imediata.

Como apontado por Richard Toop[27], Finnissy parte de um pequeno excerto melódico de uma ária do segundo ato de "Oberto" (Exemplo 2).

[26] Brougham, H., Fox, C., Pace, I., 1997, p. 90.
[27] Toop, 1988.

Ex. 2

De tal excerto, Finnissy recolhe as seqüências intervalares entre 3 notas (evitando os saltos de oitava), de modo a obter as seguintes combinações (em semitons, já considerando inversões e retrogradações): 1-1 (dó-si-si b); 1-2 (lá b-sol-fá); 1-3 (ré b-mi-fá); 1-4 (sol-lá b-dó); 2-1; 2-2 (fá-mi b-ré b); 2-3 (si b-lá b-fá); 3-1; 3-2; 4-1. Ou seja, a partir da combinação intervalar de seqüências de três notas da melodia de Verdi, Finnissy deduziu todas as possibilidades combinatórias intervalares com três notas dentro de uma quarta justa.

A primeira seção composta, de acordo com declarações do próprio compositor em entrevista a Richard Toop[28] foi a que se constitui como última seção da peça, indicada pelo andamento 'Largo gravemente'. É nela que se dá o uso mais consciente da referencialidade do material e ela forneceu material para as seções anteriores; além disso, ocorre nela algo bastante característico do modo de compor de Finnissy: a sobreposição de comportamentos musicais distintos, cuidando simultaneamente de diferentes parâmetros, inclusive numa mesma linha. Portanto, começaremos a análise por ela.

Essa seção é constituída por uma textura complexa, formada pela sobreposição de três camadas de acordes, no grave do piano.

A voz superior, constituída do início ao fim por acordes de três notas, é composta utilizando-se das supracitadas combinações intervalares. Na maior parte das ocasiões, as dez possibilidades de acordes são apresentadas seqüencialmente, uma vez cada acorde e sem repetição antes de se completar a seqüência (como nos 40 acordes iniciais, 4 x 10, exemplo 3), como uma série de possibilidades intervalares permutada. A partir do quinto ciclo, opera-se uma contração irregular do tamanho dos ciclos, ocorrendo ciclos respectivamente com 8, 6, 5, 6, 3, até voltar para os 10 acordes iniciais, com algumas oscilações posteriores.

[28] Idem.

Ex. 3

Nota-se também uma crescente complexidade na derivação das notas dos acordes: do primeiro para o segundo ciclo, sempre é mantida uma nota em acordes de mesma tipologia; já no terceiro ciclo, alterna-se a manutenção de uma nota em relação ao primeiro ciclo com a variação de uma segunda maior para uma das notas dos acordes do primeiro ciclo. E, assim por diante, tornam-se mais complexas as relações intervalares. Também faz parte desse controle melódico uma gradual – mas não absolutamente linear – expansão do registro, chegando, no final da peça, a um fá, acima do dó central.

A tal ordenação melódico-harmônica é sobreposta uma fixidez articulatória, alternando regularmente durante toda a seção ligaduras de 4 e 6 ataques (nas primeiras ocorrências, o primeiro acorde do grupo sendo substituído por um acento sforzando).

A organização rítmica dessa camada é bastante complexa, com alto grau de atividade e bastante variada gradação de valores, freqüentemente com duração abaixo de 0,5 semínima, chegando a 0,089 (fusa com quiáltera de 7:5), sendo "responsável pela qualidade turbulenta da música"[29].

A voz inferior contém acordes de 3 a 6 notas (majoritariamente alternando entre 4 e 5 notas), no extremo grave do piano, constituídos principalmente pela sobreposição de segundas. Há uma leve tendência a aumentar a densidade dos acordes, denotada pelo aumento, comparando os últimos 25 acordes com os 25 imediatamente precedentes, de 5 para 8 do número de acordes com cinco notas e pela ocorrência única de um acorde de 6 notas (e conseqüente redução do número de acordes de 3 e 4 notas, de 2 para 1 e de 18 para 15, respectivamente).

Ritmicamente, ela é caracterizada pela permutação de cinco figuras rítmicas (Exemplo 4, de A a E). Tais figuras rítmicas apresentam, em média, um ataque a cada 1,25 semínima (duas figuras com um ataque dentro de uma semínima, uma figura com um ataque a cada 1,5 semínima e outra com dois ataques a cada 3 semínimas, e uma figura com um ataque a cada 1,25 semínima), de modo a tal camada conter uma oscilação rítmica irregular, mantendo a mesma densidade de ataques. Exceções são feitas a um momento no qual duas dessas figuras são reduzidas à metade de suas durações primárias (compasso central do último sistema da página 6), e ao final da peça, no qual há um leve aumento na densidade, pela inclusão de novas figuras rítmicas (últimos três compassos da peça).

[29] Ibidem.

Ex. 4

A camada intermediária é constituída por 82 acordes de duas notas. Como a voz superior, gradualmente há uma expansão do registro dos acordes com direção ao agudo, sendo o último acorde exatamente uma oitava acima do primeiro. Eles formam todos os intervalos entre uma segunda menor e uma quarta justa, sendo que a quantidade de ocorrência é tanto maior quanto menor for o intervalo (19 com uma segunda menor, 18 com uma segunda maior, 17 com uma terça menor, 16 com uma terça maior e 12 com uma quarta justa). Alguns tipos de acorde apresentam um comportamento bastante específico no que concerne a definição de seu sucessor, como: o de terça maior, que em cerca de 44% dos casos é seguido por um de segunda menor e nunca se repete; o de terça menor, que em cerca de 35% dos casos é seguido por um de terça maior (essas duas informações levando à constatação de que a única seqüência de três acordes reiterada é a de terça menor-terça maior-segunda menor, que ocorre cinco vezes); e o de segunda menor, que em cerca de 58% dos casos é seguido por um de terça menor ou terça maior. Outro fator notável na organização dos acordes é que sempre que se atinge um ponto melódico culminante (ou seja, sempre que a expansão de registro atinge um novo ápice), há uma sequência puramente descendente de pelo menos três acordes, de modo a que não se linearize tal processo. No que concerne aspectos rítmicos, essa camada apresenta, em média, as durações mais longas e não contém nenhuma quiáltera (o que, talvez surpreendentemente, contribui para a irregularidade rítmica, dado que não apresenta conjunções com as outras vozes, com freqüentes quiálteras).

A seção imediatamente anterior a esta, com indicação de andamento 'Piu tranquilo', apresenta um conteúdo textural bastante similar ao descrito acima, com a ocorrência das três camadas de acordes com as mesmas características constituintes, no que concerne o conteúdo harmônico-melódico. Ritmicamente, denotando sua composição posterior, a camada superior apresenta excertos retrogradados de estruturas rítmicas presentes no 'Largo gravemente' (apontado em Toop, R., 1988). No exemplo 5, há a demonstração de duas ocorrências de tal formatação rítmica; na primeira linha, no primeiro compasso, a estrutura rítmica ocorrente a partir do último compasso do quarto sistema da página 6 da partitura, na seção 'Largo gravemente', e, no segundo compasso, como ela foi utilizada retrogradada a partir do momento inicial da seção 'Piu tranquilo'; na segunda linha, no primeiro compasso, o ritmo a partir do segundo compasso do segundo sistema da página 6, e, no segundo compasso, como ele foi utilizado na seção 'Piu tranquilo', a partir do quarto sistema da página 3 da partitura.

Ex. 5

A camada inferior apresenta basicamente variações sobre as cinco células rítmicas já comentadas, especialmente a mudança entre as relações de pausa e ataque.

A principal característica de diferenciação, entretanto, entre as duas seções é que nesta as duas camadas de acordes superiores são reiteradamente interrompidas, e passam compassos inteiros inativas. As durações dos momentos de atividade e de pausa, no decorrer da seção, vão progressivamente aumentando (com uma exceção, de modo a tornar a direcionalidade menos óbvia); os momentos ativos (em semínimas): 4 – 8 – 9 – (5) – 12,25; os momentos de pausa: 3 – 4,25 – 4,75 – 5,5 – (2,5).

A seção imediatamente anterior, indicada pelo andamento 'Poco Allegro – ma sempre agitato – quase recitato', é formada por uma única voz, no extremo grave do piano, com sua densidade variando,

gradualmente aumentando de ataques com uma nota a ataques com cinco notas, e, então, gradualmente diminuindo.

A primeira seção da peça, 'Presto', com pedal durante quase todo o tempo, também com uma voz realizando acordes entre 2 e 4 notas no grave do piano, é constituída por oito crescendos de pp ou ppp a ff ou fff, com número de ataques a cada crescendo inicialmente sendo inicialmente reduzido em três ataques por vez (17 – 14 – 11 – 8 – 5 – 2), e depois aumentado, com um indicativo do uso da série de Fibonacci (2 – 3 – 5).

Verdi Transcriptions: XIII

Esta obra constitui-se, em todo o ciclo das "Verdi Transcriptions", como a de maior proximidade harmônico-melódica com a obra referenciada (a Romanza "O cieli azzuri", da ópera Aida).

Ela é inteiramente composta com uma mesma tipologia textural: duas camadas sobrepostas, que realizam melodia e acompanhamento. Um dos aspectos primordiais na transformação transcritiva é a oscilação rítmica: as camadas são sempre sobrepostas ritmicamente com a razão de 7:6, pela aplicação de uma quiáltera desse valor a uma das camadas (com freqüência alternativamente numa e noutra camadas, exceto quando na melodia há durações mais longas), o que gera, dada a instabilidade dos ataques, um amálgama de certa indiscernibilidade imediata, de modo a que o foco da audição torne-se maleável, podendo incidir com interesse sobre o aspecto textural gerado por tal procedimento.

A camada da melodia dá-se por uma apropriação literal da melodia cantada em tal trecho da ópera, com a já mencionada oscilação rítmica (e uma conseqüência direta dela: para ajustarem-se à quiáltera de 7:6 faz-se necessária a introdução de uma nova figura rítmica – na maioria dos casos dessa peça isso é resolvido pela adição de um ponto a uma das colcheias da passagem). Abaixo, o início da melodia original (Exemplo 6) e como tal trecho consta na peça estudada (Exemplo 7).

Ex. 6

Ex. 7

A camada de acompanhamento lida mais livremente com o material fornecido pela obra referenciada. Ela mantém-se com um fluxo constante de semi-colcheias do início ao fim (com a devida oscilação do valor das semi-colcheias, como acima mencionado), uma espécie de reflexo-resumo dos caracteres gestuais empregados no excerto de Verdi: trinados e trêmolos, durante a maior parte do trecho, e uma pequena passagem justamente com semi-colcheias realizando oscilações e movimentos escalares ao redor de um determinado grupo de notas; Finnissy funde-os, mantendo as semi-colcheias e ocasionais movimentos escalares, mas, como num pré-trinado, freqüentemente congelando o conteúdo à alternância de duas notas próximas.

O conteúdo melódico de tal camada também é ligeiramente alterado. Em Verdi, o primeiro arco melódico inteiro dá-se sobre a alternância mi – ré#; em Finnissy, implanta-se uma mudança mais acelerada do alicerce harmônico, passando do mi-ré# inicial para sol-fá, fá-mi até, depois de passagem escalar cromática, retornar, no início do segundo arco melódico, para o material fornecido por Verdi (que será submetido a procedimento similar). Tal procedimento fornece uma camada adicional na possibilidade de trânsito do foco da audição, dado que, pelo obscurecimento das relações tonais e com a já mencionada oscilação rítmica, emerge um fenômeno acústico complexo e autônomo, distanciando-se da possibilidade de uma audição funcional-abstrata. Justamente no momento do excerto de Verdi no qual o conteúdo gestual equivale ao adotado por Finnissy em toda a peça, há também a adoção literal do conteúdo melódico na camada de acompanhamento (compassos 12 a 14). Logo após, em momento no

qual retornam os trêmolos e trinados em Verdi, Finnissy novamente faz uso de procedimento análogo ao descrito acima.

No último compasso da peça ocorre o único momento em que há uma alteração melódica na camada superior, pela adição de acidentes às notas constantes, e também o único momento em que o fluxo de semi-colcheias da camada inferior é alterado, como um modo de estabelecer uma conexão com a próxima peça do ciclo. A dinâmica, sempre pp, pode ser associada a dois aspectos composicionais: o primeiro, de caráter geral na produção de Finnissy, é o favorecimento, por parte do compositor, da utilização de controles dinâmicos paralelos e independentes da estrutura gestual da obra (como é o caso, por exemplo, das sobreposições de caracteres dinâmicos móveis pré-estabelecidos que adquirem um aspecto motívico na peça para orquestra "Red Earth"); o segundo, relaciona-se ao aspecto e posicionamento no ciclo "Verdi Transcriptions" dessa peça: a fixidez de uma baixa intensidade dinâmica relaciona-se com outros momentos do ciclo (por exemplo, a peça VII, a primeira seção da peça IX e da peça XV, dentre outros) de modo a constituir-se num dos elos estruturais na concepção desse conjunto de obras.

Conclusão

O presente estudo pretendeu fazer um levantamento sistemático das utilizações de referência – incluindo procedimentos técnicos e obras referenciadas – na produção do compositor Michael Finnissy. Além disso, pela abordagem ao ciclo de peças de Finnissy de maior abrangência no que concerne essa especificidade de sua produção, as "Verdi Transcriptions", com especial ênfase a duas peças que se situam em posições opostas no que concerne a explicitação referencial dentro da obra do compositor, pretendeu explicitar algumas das possibilidades composicionais empregadas, de modo a estimular o debate acerca da obra deste compositor – compositor este que nos parece ser autor de uma das mais relevantes obras da atualidade, ainda que seja pouquíssimo estudada e, mesmo, tocada (especialmente no Brasil).

Referências Bibliográficas:

BEIRENS, M. 'Archaelogy of the self: Michael Finnissy's *Folklore*'. In: *Tempo*, No. 223, Cambridge University Press: Cambridge, 2003

BROUGHAM, H., Fox, C., Pace, I.*Uncommon Ground: The Music of Michael Finnissy*. Aldershot: Ashgate, 1997

BUSONI, F. *The Essence of Music*. Dover Publications, Inc.: New York, 1987

CROSS, J. 'Vive la différence'. In: *The Musical Times*, Vol. 137 (March), The Musical Times Publications: London (1996), p. 7-13

FERNEYHOUGH, B. 'The Piano Music of Michael Finnissy'. In: *Collected Writings*. Harwood Academic Publishers: Amsterdam, 1995, p. 183-196

FINNISSY, M. *Verdi Transcriptions*. United Music Publishers: London, 1995

FOX, C. 'Under the lens: Michael Finnissy's History of Photography in Sound'. In: *The Musical Times*, Vol. 143 (Summer), The Musical Times Publications Ltd: London, 2002, p. 26-35

PACE, I. 'The Panorama of Michael Finnissy (I)'. In: *Tempo*, No. 196, Boosey & Hawkes: London, 1996, p. 25-35

____. 'The Panorama of Michael Finnissy (II)'. In: *Tempo*, No. 201, Boosey & Hawkes: London, 1997, p. 7-16

TOOP, R. 'Four facets of the new complexity', In: *Contact*, No. 32, London, 1988.

Mário Del Nunzio é graduado em composição musical pela UNICAMP. Atua como compositor, com peças para conjuntos de câmara e música eletroacústica, tendo peças tocadas em diversas cidades do Brasil (São Paulo, Rio de Janeiro, Curitiba, Campinas, etc) e do exterior (Birmingham, Belgrado). Também atua com grupos de improvisação livre e música não-escrita, fazendo parte do grupo O "mundo" entre aspas, com o qual já gravou dois cds lançados independentemente e do grupo de arte multimídia Hipgnik e os Prigoginistas. Pesquisa técnicas extendidas para seu instrumento principal, a guitarra elétrica, e a referencialidade na música contemporânea.

Um mapa musical de Vitória (ES) no século XXI

Mónica Vermes & Rayana Kristina Schneider Barcelos[1] *(Núcleo de Estudos Musicológicos / UFES)*

Resumo: Este trabalho trata do projeto de pesquisa *Música em Vitória: um panorama do século XXI*, que se desdobra em cinco subprojetos – música popular, música erudita, samba no morro da Fonte Grande, música da comunidade japonesa e música da comunidade helênica – em duas etapas diferentes, no intuito de constituir um mapa das atividades musicais em Vitória, em suas variadas facetas.

Palavras-chave: música; cenário musical; Vitória (ES); comunidades.

Abstract: This paper introduces the research project *Music in Vitoria: an overview in the 21st century*. This project unfolds into five subprojects – popular music, art music, samba in morro da Fonte Grande, music in the Japanese community, and music in the Greek community – in two stages. The purpose is to draw a map of the musical activities in Vitoria, showing its various different faces.

Keywords: musical scene; Vitoria (ES – Brazil); communities.

Em depoimento ao Caderno Dois do jornal *A Gazeta* publicado em 20 de maio de 1981, Áurea Adnet – pianista, professora e, na ocasião, diretora da então Escola de Música do Espírito Santo comenta que "[e]m Vitória tudo já se fez e tudo acabou. É difícil manter as coisas aqui. Nós tivemos eventos notáveis, orquestras, conjuntos de câmara. Mas nada consegue durar muito tempo." A percepção que se tem hoje – mais de vinte anos depois – ao conversar com professores e estudantes de música é de que a situação se mantém semelhante: faltariam eventos culturais, corpos estáveis (orquestras, coros, conjuntos de câmara) solidamente estabelecidos e com atividades regulares que proporcionassem ao público em geral uma parcela fundamental da formação musical: o acesso a espetáculos musicais freqüentes e de qualidade. A quase inevitável comparação com as atividades culturais desenvolvidas nas outras capitais da região – São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte – parece confirmar essa percepção.

Atitude semelhante verifica-se no âmbito da música popular: uma forte ênfase na importância dada à semelhança com as práticas de São Paulo e do Rio de Janeiro, ainda que num choque constante com a necessidade de firmar uma produção com características locais, que vão do recurso a elementos do folclore capixaba – melodias, ritmos, instrumentos, particularmente através da incorporação de elementos do congo ao pop-rock – até o uso da bandeira do estado em gesto apoteótico no final dos shows. Pareceria haver dois elementos conflitantes em jogo: por um lado, a excelência, representada pelas outras capitais da região; por outro, a identidade local – idéia difusa delineada por algumas afirmações (a arte das paneleiras, o congo, a torta capixaba, a casaca) e outras tantas negações (um não-sotaque, uma moqueca que não é a moqueca baiana, um *mainstream* menos visível para o público fora do estado que o *underground*, que dialoga com seus pares nacionalmente).

Para poder discutir o meio musical capixaba, partimos do pressuposto de que a dinâmica cultural de qualquer localidade estabelece-se a partir da interação de uma grande quantidade de variáveis de ordem histórica, econômica, social, onde intervêm os fluxos migratórios, as iniciativas estatais e privadas, as iniciativas na área de educação musical e as peculiaridades sócio-culturais de seus agentes/público. A música que se faz em Vitória, quem a faz, onde a faz, ou seja, as características do cenário musical capixaba em suas variadas vertentes – tradicional, popular, erudita e os entrecruzamentos dessas matrizes – vêm sendo estabelecidas pela interação dessas variáveis. A reflexão sobre as atividades musicais realizadas em Vitória deve ser fundamentada, então, em suas peculiaridades e não na simples comparação com as atividades desenvolvidas em outros centros.

A ausência de uma literatura que trate da atividade musical em Vitória, salvo algumas poucas obras de caráter memorialista e da literatura – esta, sim, relativamente abundante – sobre o folclore capixaba, muito especialmente sobre o congo, colocou-nos ante uma situação curiosa: apesar de uma percepção difusa de que as coisas não vão bem para a música, não se sabe ao certo quem faz música, que tipo de música, onde, por que ou para quem - não só na atualidade, mas de forma geral.

Com o propósito de contar uma história da música em Vitória, começamos a desenhar um mapa da atividade musical na cidade nos primeiros cinco anos do século XXI, a partir dos quais se poderia retroceder – de forma gradual, cronologicamente, ou através de cortes "hipertextuais" – a momentos anteriores nessa história em projetos de pesquisa posteriores que se aglutinariam ao projeto inicial. Deixando inicialmente de lado a música tradicional – que não só tem recebido uma parcela considerável

[1] A aluna Rayana Kristina Schneider Barcelos foi bolsista PIBIC – UFES/Petrobrás em 2006/2007.

de atenção dos estudiosos, como também se transformou em um símbolo local aparentemente inescapável -, realizamos o levantamento sistemático dos eventos musicais realizados na cidade entre 2001 e 2005 a partir das notícias, resenhas, entrevistas e artigos publicados no jornal *A Gazeta*.

Esse levantamento inicial – neste momento em fase de tabulação e análise – foi concebido em dois grandes grupos: música erudita e música popular, entendidos inicialmente de forma extremamente elástica e abrangente. O problema das definições e limites de cada um desses grupos foi intencionalmente adiado para um estágio posterior ao levantamento de dados, o que acabou gerando redundâncias – eventos, músicos, notícias que, na dúvida, foram registrados como pertencentes a ambos os grupos ou que foram admitidos em um dos grupos com a relutância resultante da percepção de uma inadequação na classificação, ainda que temporária.

Numa segunda etapa, já em desenvolvimento, estão sendo tratados grupos mais específicos: o desenvolvimento do samba no morro da Fonte Grande, no centro de Vitória – realizado pelo aluno Leonardo Coelho -, as práticas musicais da comunidade japonesa de Vitória – a cargo de Marcelo Pratti - e da comunidade helênica dessa cidade.

A análise dos dados levantados confirma o pressuposto inicial do trabalho: a existência de um intenso dinamismo cultural com características bastante peculiares, que refletem a organização social, econômica e intelectual de vários subgrupos, e que geram também híbridos peculiares.

A cidade de Vitória é uma ilha – de um arquipélago que compreende hoje 34 ilhas – com uma parte continental à qual foram amalgamadas por intermédio de aterros outras tantas ilhas que faziam parte do arquipélago original (cerca de 50 ao todo). Essa insularidade – atenuada fisicamente através de aterros e pontes – parece ser também um traço da cultura capixaba. Atribui-se a esse isolamento físico uma demora no desenvolvimento até meados do século XX quando, com o aumento de importância do porto pela exportação de café, a instalação da Companhia Vale do Rio Doce e posteriormente da Companhia Siderúrgica de Tubarão, a cidade recebe ondas migratórias de variadas origens. Processo semelhante se deu mais recentemente com a instalação da Petrobrás na cidade, criando demandas e transformações no cenário cultural da cidade.

O isolamento, a recepção de ondas migratórias e a força cultural/econômica dos estados circundantes (Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia) parecem ser todos elementos que ajudam a estabelecer uma certa crise identitária, refletida em um retorno freqüente ao tema, em textos, debates e criações dedicados à discussão dessa identidade ou à relação com o outro. Desses choques/diálogos emerge um meio musical multifacetado, com faces mais visíveis e outras praticamente escondidas.

Uma das primeiras decisões que foi necessário tomar para estabelecer ao menos um esboço de mapa da atividade musical em Vitória foi qual fonte utilizar. Ainda que cientes das limitações e peculiaridades do meio, optamos por iniciar o levantamento de dados a partir das notícias, resenhas e artigos do jornal *A Gazeta* de Vitória, um dos dois jornais de maior circulação no estado. As informações levantadas, que se encontram em fase de tabulação e análise, servirão de subsídio para a complementação dos dados através da consulta aos órgãos promotores de eventos – Secretarias Municipal e de Estado da Cultura, Secretaria de Educação, Centro de Artes e Secretaria de Difusão Cultural da Universidade Federal do Espírito Santo, Escola/Faculdade de Música do Espírito Santo -, visitas aos locais nos quais se realizam eventos – Teatro Carlos Gomes, Casa Porto, Estação Porto, Teatro da UFES, Teatro da FAMES -, entrevistas com músicos, produtores e outros profissionais vinculados às atividades musicais na cidade e vários outros desdobramentos que vão se revelando à medida que analisamos o material. Uma peculiaridade que chama a atenção – e que não deixa de evocar o depoimento que serviu de ponto de partida para esta exposição – é a sazonalidade nas atividades da cidade: os meses de verão são particularmente ativos nas atividades relacionadas à música popular (oposto do que ocorre com as atividades relacionadas à música erudita, ainda que não se possa falar propriamente em um "inverno" capixaba) e certas iniciativas, projetadas como atividades permanentes, acabam desaparecendo depois de uma ou duas temporadas – dando lugar a outras iniciativas com as mesmas características nas temporadas seguintes.

Os exemplares dos jornais foram consultados na sede do Arquivo Público do Estado e os artigos pertinentes foram fotografados digitalmente. Os dados estão agora sendo transferidos para uma tabela no programa Access na qual registramos: data, dia da semana, artista (1, 2, 3, 4 e 5), gênero (1, 2, 3 e 4), local, horário, ingresso (se é cobrado e quanto, foto (sim ou não), texto (sim ou não; ou seja, se se trata apenas de uma nota ou se há informações adicionais) e comentários. A partir dessa estrutura de tabela, será possível agrupar os eventos em ordem cronológica, por artista, por gênero musical, por local ou por dia da semana. Só como referência geral, os registros fotográficos relativos às atividades de grupo música popular chegam a cerca de 900 (novecentas) por ano, sendo que, muitas vezes uma mesma fotografia compreende mais de um evento. No grupo música erudita, os registros giram em torno de 120 (cento e vinte) por ano, mas nem todos referem-se a atividades realizadas na própria cidade, como discutiremos a seguir.

A partir do processamento das informações que já foram coletadas, é possível fazer algumas observações iniciais que entendemos que já ajudam a entender algumas peculiaridades do meio musical capixaba. Em parte, as observações estão "contaminadas" pelo seu meio de disseminação – neste caso o jornal do qual foram coletadas -, ou seja, a análise dos dados neste momento pode mesclar uma análise dos eventos musicais e de sua cobertura pelo periódico em questão. Cientes dessa limitação, levamos em conta outras duas dimensões: o jornal tende a falar com seu público a partir de certas classificações e valores já estabelecidos na sociedade e o jornal ajuda a estabelecer essas classificações e valores. Nesse sentido, é interessante observar o lugar (não) ocupado pela música erudita no jornal: entre as várias classificações de colunas nas quais os eventos artísticos/culturais/de lazer aparecem classificados (shows, música ao vivo, festas, boates, cinema, exposição, museu, biblioteca, lazer, etc.), os concertos tendem a aparecer na coluna "diversos" – ocasionalmente surge, para depois desaparecer novamente uma coluna "concerto". Na coluna "diversos" os eventuais concertos partilham o espaço com grupos de prática de idiomas estrangeiros, grupos de solteiros desta ou daquela faixa etária e atividades artístico-culturais as mais variadas. Outro espaço no qual às vezes aparecem notícias relativas à música erudita é a coluna social, ao lado dos casamentos, aniversários, viagens ao exterior e festas de debutantes de praxe, como na nota publicada a 28 de agosto de 2001: "A Escola de Música do Espírito Santo (Emes) promoverá nos meses de outubro, novembro e dezembro, uma série de recitais e concertos, sempre nas terças-feiras, às 18h30, no auditório da escola. O objetivo é mostrar o talento de seus alunos e professores." Outra sessão do jornal na qual costumam aparecer referências à música erudita é – surpreendentemente – o caderno semanal infantil, Gazetinha. Na coluna "registro histórico" aparecem personalidades históricas ou eventos cujas efemérides sejam comemoradas naquela semana. Entre as várias personalidades musicais encontradas nessa parte do jornal, encontramos, por exemplo, Claudio Monteverdi, Richard Strauss, Carlos Gomes, Gustav Mahler e John Cage, com suas respectivas fotos e uma breve biografia.

Essa presença da música me parece ser bastante eloqüente da própria situação da música de concerto em Vitória: ela não tem um lugar que lhe seja próprio na cidade, não, ao menos, de forma integrada à vida da cidade. Existe uma escola estadual de música (que hoje abriga um curso superior) que forma bacharéis em música, existe uma orquestra filarmônica e um teatro no qual se apresenta, mas tais instituições parecem ser apêndices à vida cultural da cidade. A nota sobre o recital que aparece na coluna social poderia ter aparecido há cinqüenta ou cem anos, sem destoar. Mas essa presença na coluna social e – de forma geral – o grande destaque com que aparecem todos os eventos relacionados à música erudita traem um pouco do imaginário que cerca essas atividades: sinal de sofisticação e excelência, mas sem que cheguem a ter maiores conseqüências. Um concerto é noticiado em página inteira na capa do caderno de cultura, com chamada na primeira página do jornal, mas uma vez realizado não recebe sequer uma linha. O caderno infantil inclui biografias de compositores cujas obras essas crianças provavelmente nunca ouvirão se dependerem dos meios locais.

Nos dados levantados relativos à música popular, há alguns aspectos que merecem ser observados. Ainda que mantenhamos o conceito abrangente e elástico de música popular, de imediato é possível dividir as atividades em dois grandes grupos: os músicos/grupos que têm um trabalho criativo (seja ele como compositores, arranjadores ou intérpretes) e os músicos/grupos que produzem uma música de caráter mais funcional (seja como "música de fundo" em restaurantes e/ou bares ou como música para dança). Simplificando bastante o elenco de gêneros musicais com os quais os músicos/grupos aparecem associados, seria possível identificar dois "marcadores" de uma e outra situação. No primeiro caso, o destaque para "músicas próprias" e, no segundo caso, para "repertório variado". Ambas as expressões, que não delimitam um gênero musical específico, apontam para um ou outro papel.

Outra questão digna de nota é uma das formas pelas quais questões de ordem econômica interferem na programação musical. Nos últimos anos, a aplicação da lei do silêncio tem sido uma questão bastante central no funcionamento dos bares e casas de shows em zonas residenciais da cidade – onde funcionam efetivamente boa parte desses locais. Uma vez que somente as casas noturnas freqüentadas por jovens de poder aquisitivo mais alto têm a possibilidade de cobrar ingressos mais caros, o que lhes permite investir, por exemplo, em isolamento acústico, acabou fazendo com que determinados gêneros – como o rock, por exemplo - migrassem para outras regiões. Por outro lado, há uma grande quantidade de casas nas quais se toca bossa nova, MPB e jazz.

A fase inicial de coleta de dados em campo da primeira etapa do trabalho está concluída. Concluída a organização destes dados, será possível propor novas hipóteses a serem exploradas na fase final de coleta de dados (as visitas às instituições e entrevistas com agentes mencionados acima). O resultado final desta primeira etapa será um traçado bastante geral das atividades musicais em Vitória entre 2001 e 2005 no qual se possa observar: a quantidade de atividade, os locais onde se faz música, os profissionais envolvidos na atividade. Esse material poderá servir de subsídio para projetos de pesquisa posteriores mais pontuais e também para a proposição de iniciativas educacionais.

De imediato, o projeto já produziu três desdobramentos, o estudo das atividades musicais de três comunidades diferentes: a comunidade de descendentes de japoneses de Vitória, centrada na Associação Nikkei (Marcelo Pratti); a comunidade do Morro da Fonte Grande no centro de Vitória,

fortemente relacionada com o samba na cidade (Leonardo Coelho); e a música da comunidade helênica (Mónica Vermes).

Mónica Vermes é professora na Universidade Federal do Espírito Santo, onde é responsável pelas disciplinas de história da música no curso de Licenciatura em Música e coordenadora do Núcleo de Estudos Musicológicos – NEM. Membro do corpo docente permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes dessa universidade.

Rayana Kristina Schneider Barcelos é aluna do curso de Licenciatura em Música da Universidade Federal do Espírito Santo, bolsista PIBIC – UFES/Petrobrás em 2006/2007.

Música(s) e histórias de vida: tecendo autobiografias musicais

Patrícia Wazlawick (UFSC); Carmen Spanhol (FAP-PR); Kátia Maheirie (UFSC)

Resumo: Estudo interdisciplinar entre a Musicoterapia e a Psicologia Sócio-Histórica. O foco foi a "composição" de Autobiografias Musicais, metodologia utilizada na Musicoterapia para conhecer as relações e implicações dos sujeitos com a música e o fazer musical em suas vidas. A situação de estudo inserida no processo de ensinar e aprender de estudantes de Musicoterapia teve em vista permiti-los apre(e)nderem a trabalhar com esta metodologia que é relevante para a prática musicoterápica, uma vez que permite conhecer a história sonoro-musical dos sujeitos por meio de narrativas verbais e narrativas musicais.

Palavras-chave: autobiografia musical; musicoterapia; psicologia sócio-histórica; constituição do sujeito; narrativas verbais e musicais.

Abstract: Interdisciplinary study about Music Therapy and Social-Historical Psychology. The focus was the "composition" of Autobiographical Musicals, methodology used in Music Therapy to know the relations and implications of subjects in music and the making of music in their lives. The situation of study inserted in the process of teaching and learning of students of Music Therapy intended to allow them to apprehend how to work with this methodology wich is relevant to the practices of Music Therapy, once it allows to get to know the history of sound and music of the subjects by the use of verbal narratives and musical narratives.

Keywords: musical autobiography; music therapy; social-historical psychology; constitution of the subject; verbal and musical narratives.

Introdução e objetivos

Este é um estudo interdisciplinar entre as áreas da Musicoterapia e da Psicologia na perspectiva sócio-histórica, que teve como foco a "composição" de autobiografias musicais. Foi realizado com 21 estudantes da graduação em Musicoterapia, no segundo semestre do ano de 2006, como conteúdo teórico-prático na disciplina de Dinâmica de Grupo IV, tendo em vista os estudantes aprenderem a trabalhar com a metodologia de "Autobiografia Musical" (RUUD, 1997, 1998) ao comporem suas próprias autobiografias musicais, discutirem e apresentarem para a turma. Esteve sob a coordenação da professora responsável pela disciplina, uma psicóloga[1] mestre em Psicologia Social, e contou com a colaboração de uma profissional musicoterapeuta[2], mestre em Psicologia: Processos Psicossociais e doutoranda em Psicologia. No momento atual a proposta de pesquisa está sendo avaliada para implementação com as demais turmas de graduação em Musicoterapia.

O objetivo geral foi investigar como pode se dar a relação entre sujeitos, atividade musical e histórias de vida, por meio da elaboração de Autobiografias Musicais. A tônica[3] do estudo recaiu sobre o processo de constituição do sujeito mediado por atividades musicais.

Junto ao objetivo geral, destaca-se a importância da aprendizagem desta metodologia na Musicoterapia, pelos graduandos, que apreenderam a trabalhar com ela ao comporem suas próprias autobiografias musicais, e discuti-las em sala de aula.

Fundamentação teórica

As músicas cultivadas pelas pessoas são músicas significativas em seus momentos vividos, pois fazem parte de todo o processo de constituição como sujeito. São músicas que mais que paisagem sonora, ou "música de fundo", constituem a "trilha sonora" de vidas em diversos momentos e que, um dia, quem sabe daqui a quantos anos, serão recordadas como "as velhas músicas de suas épocas". Ao serem recordadas, revivem na memória os momentos de vida do qual fizeram parte, despertando imagens, sensações, repletas de sentidos[4] que contemplam a dimensão afetivo-volitiva. São músicas que, mais

---

[1] Professora Carmen Spanhol. Vide currículo sucinto ao final deste artigo.
[2] Musicoterapeuta Patrícia Wazlawick. Vide currículo sucinto ao final deste artigo.
[3] O termo "tônica", em música, significa: o primeiro grau de uma escala diatônica qualquer; a nota que dá o seu nome ao tom sobre o qual se constrói essa escala; num acorde, a nota fundamental. E ainda: o ponto a que se dá maior realce, em que se insiste mais, no tratamento ou debate de um tema, de um problema, de um assunto qualquer (Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa, versão eletrônica).
[4] Vide Vygotski (1992), Wazlawick (2004, 2006).

que marcar uma época histórica, constituem e constituirão sujeitos (MAHEIRIE, 2001), compondo suas histórias de vida.

Chagas (1990) diz que onde estão as nossas emoções, estão também as nossas músicas. Poderíamos pensar que onde estão as nossas emoções estão também as nossas músicas, os nossos significados e sentidos (VYGOTSKI, 1992), a nossa história.

Remetemo-nos, então, à "composição da história de vida", expressão que pode ter em si o mesmo significado que "construção da história de vida", uma vez que compor significa "formar ou construir de diferentes partes, ou de várias coisas; produzir, inventar; escrever música", e, além disso, significa ainda "entrar na composição de, ser composto, constituir-se" (FERREIRA, 1977, p. 116).

É possível, deste modo, perceber que "compor", verbo que indica a ação da composição, traz explicitamente o significado de ser ato ou efeito de compor-se, de constituir-se. Ou seja, compor(-se) é um verbo reflexivo, que indica que a ação que é feita recai também sobre o próprio sujeito da ação, que o sujeito age, faz e sofre também esta ação. "Compor" configura, então, uma metáfora para a construção não apenas da história de vida, mas de si mesmo nesta história, enquanto sujeito agente em relação a muitos outros, em um contexto situado, datado sócio-histórica e culturalmente. O sujeito, então, constrói sua vida, sua história e constrói a si mesmo neste processo, constitui e constitui-se, sempre em relação, mediado semioticamente na e pela cultura.

Com fundamentação teórico-epistemológica no Materialismo Histórico e Dialético, a Psicologia Sócio-Histórica entende que o sujeito é produto e produtor de relações materiais, inseridos na história e num processo dialético. De acordo com Lane (1988), o sujeito é um ser concreto, manifestação de uma totalidade histórico-social, é um homem criador e transformador, determinado pelas imposições econômico, político e sociais de seu tempo, que são as condições materiais da existência. É um sujeito agente da história, um membro indissociável da totalidade histórica que o produziu e a qual ele transforma por meio de sua atividade significativa.

Neste ponto destacamos que a(s) dinâmica(s)[5] entre sujeito, música, dimensão afetivo-volitiva, e história de vida é importante para a Musicoterapia. O sujeito, ao conhecer as músicas que compõe sua história, bem como as atividades musicais que realiza, pode perceber como vai compondo e construindo esta história, de que modo o faz, como assume este fazer e assume-se neste fazer. E, para a Musicoterapia isto é imprescindível, tanto para o conhecimento pessoal do musicoterapeuta, quanto para o "olhar e a "escuta musical" frente aos sujeitos com os quais este profissional trabalhará nas práticas musicoterápicas.

Poderíamos fazer uma analogia com a terminologia musical, onde, neste contexto teríamos como perceber e ouvir quais são os temas, sub-temas e variações de um sujeito nestas composições, qual é seu timbre característico, em que andamento o faz, e com qual intensidade, onde é mais melódico e harmônico, onde mantém o ritmo, o pulso, onde perde o tempo, onde sai fora do ritmo, onde usa o *ritornello*[6] mais que o necessário, onde esquece das pausas, onde desafina, sai do tom, ou onde transpõe a melodia, re-cria e/ou improvisa – para pensarmos em metáforas musicais.

Com esta compreensão podemos passar a ver e ouvir, na música, a construção de nossa vida em meio ao espaço sócio-histórico-cultural do qual fazemos parte, vivemos, construímos e construímo-nos, significando e ressignificando, quando necessário, nossas ações.

Ruud (1998) salienta que

> Ao conhecermos o papel da música em algumas de nossas experiências significantes de vida, podemos aumentar nossa sensibilidade para nossa própria formação cultural e história pessoal, que se estende para o nosso corpo, relacionamentos interpessoais iniciais, e nos torna conscientes de experiências transpessoais profundas (RUUD, 1998, p. 47).

Na prática da Musicoterapia, a partir do momento em que o profissional musicoterapeuta compreende os processos entre música, atividades musicais e construção da história de vida, que são permeados pelos significados e sentidos (VYGOTSKI, 1992) dos sujeitos com os quais trabalha, construídos social e singularmente, pode então utilizar músicas e atividades ou experiências musicais[7] condizentes e coerentes a esta história, acolher e compreender o significado de uma vida, ou de momentos dela, por meio da expressão sonoro-musical. Não apenas como esta vida se expressa musicalmente, mas como pode se construir/constituir junto das músicas significativas, e modificar-se, transformar-se, ressignificar-se. Perceberá que não existem "receitas" ou indicações externas ao fazer musical, mas

---

[5] O termo "dinâmica" é entendido aqui como processos e sujeitos em atividade e em transformação (CAMARGO e LANE, 1995).

[6] *Ritornello:* termo da língua italiana que indica, na teoria musical, um sinal utilizado para delimitar a repetição de um trecho, de muitos compassos na música. Repetição (LACERDA, 1961).

[7] Para definição de "Experiências musicais" na Musicoterapia vide Bruscia (2000).

aprenderá da pessoa como a música pode fortalecê-la em seu contexto pessoal, histórico, social e cultural (RUUD, 1998).

Santos (2002) faz referência aos significados e sentidos da música na Musicoterapia, ao compreender que

> No contexto terapêutico a necessidade de compreender se amplia já que aqui a música representa um instrumento de promoção de saúde, na medida em que cria uma situação comunicativa onde o paciente desenvolve a auto-compreensão e pode se expressar. Tornar-se cada vez mais capaz de entender o(s) significado(s) dessa expressão é fundamental para os musicoterapeutas. Neste sentido pode ser importante a contribuição de Bakhtin que, discutindo a questão da significação na língua, afirma que "a compreensão é uma forma de diálogo", e que "compreender a enunciação de outrem significa orientar-se em relação a ela, encontrar o seu lugar adequado no contexto correspondente". Com isso o autor enfatiza não só o caráter ativo da compreensão, mas a sua dimensão interpessoal, já que se produz numa interação social (SANTOS, 2002, p. 56).

Este entendimento é fundamental para a Musicoterapia, uma vez que permite inaugurar uma compreensão da relação entre sujeito, música, atividades musicais e a construção de sentidos. Ruud (1998), considerando atentamente este imbricamento diz que "assim, nós podemos argumentar que a música está relacionada a questões mais amplas de saúde na sociedade" (p. 47).

Desse modo, percebemos que podemos compreender as relações entre sujeito, música, dimensão afetivo-volitiva e histórias de vida a partir de uma interface com pressupostos da Musicoterapia e da Psicologia Sócio-Histórica. A partir destes pressupostos, teremos a configuração de um cenário onde o sujeito é constituído socialmente, produz música numa interligação social, significa a si mesmo e à música nestes contextos, permeado pelos sentidos que são construídos neste processo, tal como apontado por estudos e pesquisas em Ruud (1997, 1998, 2003), Stige (2002), Santos (2002), Cunha (2003), Wazlawick (2004, 2006).

Santos (2002) ao desenvolver estudos na Musicoterapia, coerentes com a compreensão da música voltada para os significados e sentidos que são construídos socialmente, aponta que ainda são poucas as abordagens da música dentro desta perspectiva, bem como de uma dimensão social mais ampla, que assim se reflita em aspectos teórico-metodológicos da Musicoterapia. O autor questiona se "(...) isso não pode implicar uma redução do fenômeno musical, dificultando ou até impedindo o entendimento de algumas de suas dimensões fundamentais?" (SANTOS, 2002, p. 59), na prática da Musicoterapia.

Esta compreensão é fundamental para discussões e compreensões teórico-epistemológicas e metodológicas na Musicoterapia. Para "conhecer" o sujeito pode-se lançar mão do recurso que permite conhecê-lo a partir das narrativas verbais e musicais que constrói sobre sua história de vida. Também com esta compreensão é possível aproximar-se de forma mais coerente de seus sentidos (VYGOTSKI, 1992), a partir do modo como vivencia a atividade e a experiência musical em um contexto musicoterapêutico. A compreensão desta dinâmica deve levar em conta a leitura da música e da dimensão afetivo-volitiva no contexto cultural onde ocorrem, onde o sujeito encontra-se situado historicamente. Ou seja, o profissional musicoterapeuta precisa tecer a leitura musicoterápica[8] centrado no material musical envolto aos movimentos do sujeito em sua vida, articulando a esta análise a dialética entre significados e sentidos construídos na história de vida, no contexto histórico-cultural, o qual também contempla histórias de relação com a música (WAZLAWICK, 2004).

A metodologia da autobiografia musical no estudo proposto

A "Autobiografia Musical" é um método proposto e desenvolvido pelo musicoterapeuta norueguês Dr. Even Ruud (1997, 1998, 2003) em um estudo interdisciplinar com fundamentação a partir de diálogos da Musicoterapia com a Musicologia Contemporânea, Antropologia, Sociologia e Psicologia Social. É um caminho que permite a compreensão de narrativas de histórias de vida vinculadas a narrativas musicais. As narrativas de vida mediadas pelas canções e músicas que os sujeitos trazem tornam visíveis histórias de relação com a música, e os movimentos que constituem sujeitos implicados com a atividade musical (WAZLAWICK, 2004). Os significados e sentidos construídos nas histórias de relação com a música apontam para histórias de vida de sujeitos, pois só ali podem acontecer e dali podem emergir.

A Autobiografia Musical trabalha com a linguagem musical ao mobilizar percepção, imaginação, reflexão e dimensão afetiva, para comunicar e expressar significados e sentidos que integram as vivências e as relações do percurso de vida. A linguagem musical "corresponde (...) aos elementos que a pessoa utiliza para expressar sua musicalidade: canções e seus textos, melodias, ritmos, timbres, intensidades, alturas, ruídos, poesias e outras expressões sonoras que possibilitam a comunicação de estados intencionais" (CUNHA e cols., 2006, p. 89). Ao entrelaçar narrativas musicais e narrativas verbais a Autobiografia Musical contempla a construção de um repertório sonoro-musical que se torna revelador

[8] Vide Barcellos (2004).

dos sentidos e da trama afetivo-volitiva vivenciada por um sujeito. "Esse repertório vem matizado da trajetória de vida da pessoa que se expressa, revelando as transformações ocorridas num espaço de tempo, que é o tempo de sua própria vida, através das mediações com o meio em que vive" (ibid., p. 90).

Na atividade realizada em sala de aula com estudantes graduandos em Musicoterapia para elaboração das Autobiografias Musicais, cada aluno(a) escolheu de 15 a 20 músicas ou canções que fizeram parte de sua história, que se lembrou por alguma razão, ou ainda músicas ou canções compostas por ele(a) mesmo(a), em atividades musicais solo ou em bandas. Estas músicas foram gravadas em cd ou fita k-7. A partir desta escolha/seleção de músicas e canções os (as) alunos(as) elaboraram um texto escrito relatando e contando a respeito destas músicas em seus momentos de vida, compreendendo a infância e adolescência até o momento atual, envolvendo experiências musicais. Para finalizar, elaboraram a apresentação da autobiografia musical em formato de arquivo *power point*, podendo utilizar fotografias, registros sonoros e escrita, apresentado posteriormente em sala de aula para professora e turma, em momentos em que houve discussão coletiva dos materiais apresentados, e de como foi realizar esta atividade em termos, também, de aprendizagem de uma metodologia na Musicoterapia.

Resultados e breve discussão

Com a leitura dos textos, textos permeados por uma polifonia[9] musical e verbal, de vozes cantadas e faladas que se fazem presentes nas histórias dos sujeitos e que os constituem em movimentos os mais diversos - seja de embates, rupturas, negociações, criações e reproduções, mas sempre de produção do sujeito que foram, que são e do sujeito que querem ser -, é que podemos conhecer sujeitos e suas histórias de relação com a música, e seus sentidos construídos para e nestas histórias.

A quantidade de informações e a riqueza do material coletado neste estudo é tamanha, em narrativas verbais e musicais, que o movimento de análise está nos sinalizando não apenas uma categorização que emerge destas narrativas, em primeiro plano, mas outro direcionamento: trabalhar primeiramente com o re-contar cada uma destas histórias, a partir da escrita do próprio sujeito, para visualizar ali os movimentos e a processualidade da história que conta, aquilo que é significativo para ele, seus sentidos, a produção histórica dos sentidos das atividades musicais nas histórias de vida contadas, para posteriormente, fazer uma categorização que contemple, de modo mais geral, movimentos presentes (ou ausentes) em cada uma das 21 histórias. Desse modo, os resultados desta proposta de estudo ainda não estão fechados, tendo em vista que estamos trabalhando na análise das informações coletadas.

Das leituras já implementadas, de cada uma das autobiografias musicais escritas pelos graduandos, percebemos que cada instante experenciado sonoro-musicalmente nas atividades musicais, ao longo de suas histórias, sempre em relação, eles põem em movimento – movimentos também sonoro-musicais -, sua base afetivo-volitiva, e vão, em duetos, quartetos, conjuntos, construindo-se sujeitos musicais (MAHEIRIE, 2003).

Sujeitos musicais que contemplam participações de muitos co-autores, co-compositores de suas histórias de vida, que ajudam a tecer sua história de relação com a música. Estes co-compositores se fazem visíveis nas pessoas com as quais se relacionam, sejam familiares, amigos, professores de música, mas também outros configurados pelos compositores "oficiais" de peças musicais, músicos instrumentistas e cantores de bandas de vários gêneros musicais, e as próprias músicas, enquanto objetividades no mundo. São situações vividas envoltas a muitos movimentos dialógicos onde se constroem os sentidos que dão realce a estes sujeitos que olham para suas histórias, relembram-nas, revivem-as, (re)inventam-as e as narram por meio da dimensão sonoro-musical.

Destacaremos a seguir algumas falas/discursos de quatro alunos que participaram deste estudo e que contribuem para pensarmos alguns pontos e aspectos relevantes que ajudam a evidenciar a importância de estudos como este, com as Autobiografias Musicais realizadas por musicoterapeutas "em formação", ou seja, estudantes graduandos de Musicoterapia. São discursos de alunos que revelam a importância de se trabalhar com metodologias que depois serão técnicas e estratégias para seus trabalhos profissionais, e que durante os momentos de formação universitária, por permitirem "se trabalhar" primeiramente, enquanto apreendem uma metodologia de trabalho na Musicoterapia, permite uma apropriação desse conhecimento de forma significativa e implicada, onde esta vivência contribui para uma vasta produção de sentidos que evidenciam a presença destes conhecimentos como parte da experiência destes alunos.

> "Resgatar músicas e conteúdos pelos quais passei desde a infância e coleciona-las em um único CD, em um único trabalho, fez-me refletir em coisas muito profundas. Pude fazer uma pequena retrospectiva de vida. As mudanças, transformações, decisões e escolhas, atitudes, preferências, influências. A construção do meu passado sendo lembrado em momentos de alegria, em momentos difíceis, em momentos de tristeza e choro, em momentos mais sérios e outros mais descontraídos. Como e quais fatores me levaram a ser quem sou hoje" (G.).

[9] Para o conceito de polifonia, além da significação em música, vide Bakhtin (2003, 2006).

> "Esse trabalho foi uma experiência ímpar nesses quatro anos de faculdade. Creio que especialmente para nós musicoterapeutas, tem um significado especial para nossas vidas. Obrigada pela oportunidade" (K.).

> "Minha vida sempre foi sonora. Sempre foi musical. Não é à toa que hoje trabalho com música, e parece que não conseguiria viver sem. Não é apegar-se a algo; esse algo faz parte de mim. Desde a gravidez de minha mãe ouvi muita música. Meus pais tocam piano, e a mãe do meu pai também (...). Aparentemente parece que vou citar um monte de músicos, artistas. Mas cada um que cito remete a mil lembranças, sorrisos, emoções. Porque a relação com cada um foi e é única. E há muitas canções, obras, peças por trás de cada nome aqui citado" (E.).

Estes discursos nos permitem compreender que as pessoas que realizam algum tipo de atividade musical, seja ela educação musical, musicoterapia, composição, execução instrumental, performances musicais solo ou em grupos/bandas, são pessoas que trabalham com a música enquanto uma "linguagem reflexivo-afetiva" (MAHEIRIE, 2001, 2003). A música, sendo uma linguagem reflexivo-afetiva, é uma linguagem que requer de quem com ela trabalha, uma síntese (em sentido dialético) entre cognição, pensamento, reflexão e conhecimento técnico junto de percepção, imaginação, memória, emoções e sentimentos. Os sujeitos enquanto realizam a atividade musical são por ela constituídos, isto é, produzem música enquanto este fazer permite produzir a eles mesmos. E quando objetivam o fazer musical eles se tornam presentes nesta objetivação, suas músicas e suas atividades musicais carregam suas marcas, suas presenças, cada sujeito se torna sujeito neste seu fazer, nestas suas atividades, e se torna música, "se torna parte integrante da música" (BUNT, 1994, p. ii), das músicas que faz, que cria, compõe, (re)cria, interpreta, e que compartilha com os demais (MAHEIRIE, 2001, 2003; WAZLAWICK, 2004, 2006).

> "...Minha infância não foi repleta de músicas que, agora, possam ser citadas na minha biografia. Contudo, dos meus treze anos pra cá, não consigo pensar em música sem estar ligado a algo importante de mim..." (P.).

> "...A música é algo necessário e fundamental em minha vida. Escutar, re-criar e fazer música é imprescindível" (P.).

A atividade musical, ao longo da trajetória de vida, dos momentos vividos e experenciados em companhia com as músicas, compartilhados com os outros, do trabalho singular com a música e com o estudo musical nas suas mais diversas facetas, se torna a atividade principal destes sujeitos. Estes jovens

> construíram uma história de relação com a música, onde passo a passo ela foi se construindo como atividade principal. Apropriaram-se do fazer musical transformando-o em algo, onde puderam materializar, objetivar e historicizar suas implicações com a música, um fazer técnico e afetivo pleno de seus sentidos. O novo significado que a música assume em suas narrativas é o de integrar suas atividades musicais. Fazeres técnicos, um trabalho, que também é prazeroso, que exige dedicação, estudo, conhecimento, onde podem se realizar, sentir satisfação, e crescerem nos aspectos pessoais e profissionais (WAZLAWICK, 2004, p. 177).

Maheirie (2001), em estudo realizado com músicos, bandas, trabalho acústico[10] e identidade coletiva, destaca que "quando se vive o projeto na práxis cotidiana, não há espaço para o conformismo, a apatia e o tédio. Assim, o músico sintetiza prazer e trabalho, unificando-os num único movimento, no desejo de criar um tempo próprio, não alienado, auto determinado..." (MAHEIRIE, 2001, p. 84).

O envolvimento com a música e as atividades musicais que levam *"...a ser quem sou hoje"* (sic.), que levam a um *"...não conseguiria viver sem (...), esse algo faz parte de mim"* (sic.), pois se vive uma vida assim caracterizada *"minha vida sempre foi sonora. Sempre foi musical"* (sic.). Estas dimensões vividas e escolhidas constituem sujeitos que afirmam que *"...não consigo pensar em música sem estar ligado a algo de importante para mim"* (sic.), sujeitos para os quais *"...a música é algo necessário e fundamental em minha vida. Escutar, re-criar e fazer música é imprescindível"* (sic.). É com estes *leitmotivs* que iremos também dar continuidade à análise deste estudo e aprofundar as relações que permitem compreender e conferir à música a qualidade de ser, também, a objetivação de subjetividades, ou a qualidade de se tornar subjetividades objetivadas (MAHEIRIE, 2001, 2003; WAZLAWICK, 2004).

[10] "Trabalho acústico": "como trabalho acústico, a música está ligada aos contextos específicos em que tal trabalho está inserido, com suas condições objetivas e suas possibilidades para que os sujeitos concretos possam produzi-la. Desta maneira, a música se constitui como uma prática humana historicamente situada" (MAHEIRIE, 2001, p. 45). Para a categoria de "Trabalho Acústico" vide também Samuel Araújo (1994).

Considerações finais

O "aprendizado" desta metodologia aconteceu de forma muito significativa com esta turma de estudantes, pois não foi apenas o aprendizado de "mais uma" técnica, mas um aprendizado mediado pelo trabalho de si e consigo, em meio à instrumentalização técnica, à metodologia proposta. Certamente, a autobiografia musical, enquanto técnica de trabalho para a prática musicoterápica, foi apropriada de um modo especial, uma vez que permitiu rever a si, suas relações, seus momentos vividos, suas experiências musicais, suas músicas e canções. Estas se fazem presentes na memória de uma vida, apontando para uma complexidade na produção dos sentidos relacionados à experiência musical, bem como para a complexidade no processo de constituição do sujeito. Nossos estudos apontam para a possibilidade deste começar a ser conhecido por meio de histórias de vida articuladas em autobiografias musicais, uma vez que só em processo, em historicidade, acontecem e se fazem vivos.

De antemão, podemos considerar em apontamentos brevemente conclusivos que, por meio de narrativas musicais e verbais é possível conhecer e se aproximar de histórias de vida de sujeitos, e que estas narrativas permitem e possibilitam a expressão dos sentidos, de um modo geral e, em específico, dos sentidos da música e das atividades musicais realizadas por estes sujeitos. Estes sentidos dão visibilidade à trama afetivo-volitiva e que são construídos nas relações sociais. No entanto, tendo em vista a análise estar em movimento de acontecência[11] (BAKHTIN, 2003), as conclusões deste estudo ainda não estão fechadas. Serão apresentadas, em outros textos e outros eventos, no devir, a partir do trabalho de análise ir tomando forma e corpo, ir-se concluindo.

Referências Bibliográficas

ARAÚJO, Samuel. Brega, samba, trabalho acústico: uma contribuição à etnomusicologia urbana. Trabalho apresentado ao Seminário "As culturas urbanas ao final do século XX", Lisboa, 1994, pp. 1-14.

BAKHTIN, Mikhail. *Estética da criação verbal*. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BAKHTIN, Mikhail (Volochínov). *Marxismo e filosofia da linguagem*. 12. ed. São Paulo: Hucitec, 2006.

BARCELLOS, Lia Rejane Mendes. *Musicoterapia: alguns escritos*. Rio de Janeiro: Enelivros, 2004.

BRUSCIA, Kenneth E. *Definindo Musicoterapia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

BUNT, Leslie. Musicoterapia. Un'arte oltre le parole. Título original: *Music Therapy. An art beyond words*. Roma: Edizioni Kappa, 1994.

CAMARGO, Denise de.; LANE, Silvia T. Maurer. Contribuição de Vigotski para o estudo das emoções. LANE, Silvia T. M.; SAWAIA, Bader B. (Orgs). *Novas veredas da Psicologia Social*. São Paulo: Brasiliense, EDUC, 1995.

Chagas, Marly. Ritmo, som, vida. *Revista Energia e Cura*. Cento de estudos e práticas transomáticas. Petrópolis: Vozes, 1990.

Cunha, Rosemyrian. Jovens no espaço interativo da musicoterapia: o que objetivam por meio da linguagem musical. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2003.

Cunha, Rosemyrian; Camargo, Denise; Bulgacov, Yara. Interjogo de imaginação e emoção. Em: CAMARGO, Denise; BULGACOV, Yara (Orgs.). *Identidade e emoção*. Curitiba: Travessa dos Editores, 2006, pp. 89-105.

Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Minidicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1977.

Lacerda, Oswaldo. *Teoria elementar da música*. 9. ed. São Paulo: Ricordi, 1961.

LANE, Silvia T. M. A psicologia social e uma nova concepção do homem para a Psicologia. LANE, Silvia T. M.; CODO, Wanderley (Orgs.). *Psicologia social. O homem em movimento*. 6. ed. São Paulo: Brasiliense, 1988, pp. 10-19.

MAHEIRIE, Kátia. Sete mares numa ilha: a mediação do trabalho acústico na construção da identidade coletiva. Tese (Doutorado em Psicologia Social) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2001.

Maheirie, Kátia. Processo de criação no fazer musical: uma objetivação da subjetividade, a partir dos trabalhos de Sartre e Vygotsky. *Psicologia em Estudo*, v. 8, n. 02, 2003, pp. 147-153.

RUUD, Even. *Musikk og identitet*. (Música e Identidade). Oslo: Universitetsforlaget, 1997.

RUUD, Even. *Music Therapy: improvisation, communication, and culture*. Gilsum: Barcelona Publishers, 1998.

Ruud, Even. Informação verbal de curso. Curso "Música e Identidade: Musicologia, Cultura e Musicoterapia". Rio de Janeiro: Conservatório Brasileiro de Música (CBM), nov., 2003.

Santos, Marco Antonio de Carvalho. Sobre sentidos e significados da música e a musicoterapia. *Revista Brasileira de Musicoterapia*. Ano V, n. 6, 2002, pp. 52-60.

[11] "Acontecência": "Termo que em Bakhtin significa o processo ou as potencialidades do acontecer (N. do T.)" (Bakhtin, 2003, p. 108).

STIGE, Brynjulf. *Culture-centered Music Therapy*. Gislum: Barcelona Publishers, 2002.

Vygotski, Lev S. Pensamiento y palabra. VYGOTSKI, Lev S. *Obras escogidas II*. Madrid: Visor Distribuiciones, 1992.

WAZLAWICK, Patrícia. Cada ser humano compõe a música de sua vida. *Psicologia Argumento*, n. 29, 2001, pp. 27-32.

Wazlawick, Patrícia. Quando a música entra em ressonância com as emoções: significados e sentidos na narrativa de jovens estudantes de Musicoterapia. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 2004.

WAZLAWICK, Patrícia. Vivências em contextos coletivos e singulares onde a música entra em ressonância com as emoções. *Psicologia Argumento*, v. 24, n. 47, 2006, pp. 73-83.

Patrícia Wazlawick: Musicoterapeuta clínica e área educacional, Mestre em Psicologia (UFPR), Doutoranda em Psicologia (UFSC) – Linha de Pesquisa: "Constituição do sujeito, processos de criação e relação estética".

Carmen Spanhol: Psicóloga, Mestre em Psicologia Social e da Personalidade (PUC-RS), Pós-Graduada em Psicologia (Universidade Estatal de Saint Petersburg-Rússia), professora no curso de graduação em Musicoterapia (FAP-PR).

Kátia Maheirie: Psicóloga, Doutora em Psicologia Social (PUC-SP), Mestre em Psicologia Social (PUC-SP), professora do Departamento e do Programa de Pós-Graduação em Psicologia (UFSC).

Estudo para Pianola nº. 37 de Conlon Nancarrow: uma análise aplicada à composição

Sólon de Albuquerque Mendes (UFPR); *Orientador: Norton Dudeque (UFPR)*

Resumo: O objetivo deste trabalho é destacar alguns aspectos das estratégias composicionais utilizadas pelo compositor norte-americano Conlon Nancarrow em seu Estudo para Pianola nº. 37, e sua aplicação na prática composicional. Dentre as técnicas utilizadas neste Estudo, serão analisadas as melodias e ritmos resultantes de alguns dos 16 cânones com 12 andamentos diferentes simultâneos.

Palavras-chave: composição; análise musical; música do séc. XX.

Abstract: The objective of this work is to discuss some aspects of compositional strategies used by the North American composer Conlon Nancarrow in his Study for Player Piano nº. 37, and their application in the compositional pratice. It try therefore to conciliate analysis and musical composition. Amongst the techniques used in this study, will be analyzed the resultant melodies and rhythms of some of the 16 canons with 12 different simultaneous tempos.

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

Introdução

O estudo aqui apresentado é um recorte inicial da pesquisa em andamento no programa de mestrado em música da UFPR, na qual investigamos o uso de técnicas imitativas no séc. XX, dando ênfase em obras que tenham alguma abordagem técnica que as diferencie das formas imitativas dos séculos anteriores. E estas investigações e análises têm como objetivo auxiliar a prática composicional. Este artigo abordará alguns aspectos da técnica composicional de Conlon Nancarrow, através da análise de dois cânones do Estudo para Pianola nº. 37. Estes cânones são contrastantes, pois o primeiro a ser analisado é composto de notas longas, enquanto que o segundo é feito basicamente de acordes em *stacatto*, com ritmo regular.

Nossa hipótese é de que as melodias e ritmos resultantes são gerados pela interação do mesmo material temático em andamentos diferentes. Isto justifica a utilização de cânones, pois na maioria das vezes que sobrepusermos um tema em forma de imitação canônica, com andamentos diferentes e com as entradas das vozes em intervalo de tempo curto, teremos dificuldade em ouvir o tema do cânon. Muitas vezes nem sequer ouviremos o tema. Entretanto, mesmo que não ouçamos este, determinadas utilizações da técnica imitativa garantirão a geração de melodias e ritmos resultantes.

A partir desta suposição, foram compostos dois exemplos musicais, descritos em maiores detalhes na parte final deste trabalho.

Aspectos gerais da música de Conlon Nancarrow

Conlon Nancarrow nasceu em Arkansas, EUA, em 1912, e morreu na cidade do México, em 1997. O compositor tornou-se conhecido por seus 49 estudos para pianola, compostos entre 1948 e 1992. Um dado importante enfatizado por Margareth E. Thomas é que "a maioria das obras de Nancarrow contêm cânones em andamentos diferentes" (Thomas, 1998, p. 331).

Muitas das relações temporais e harmônicas estabelecidas por Nancarrow foram teorizadas por Kyle Gann. Sua música apresenta um caráter nitidamente mecânico, e suas estruturas, intrincados cânones com diversas transformações melódicas e métricas. Harmonicamente, Nancarrow utiliza muito a bitonalidade e a politonalidade[1], mas sempre relacionado aos andamentos, ou seja, cria relações crono-intervalares. Segundo Gann (apud THOMAS, 1997), o compositor explora a "percepção da polifonia", criando relações e hierarquias para os diversos tipos de polifonia, como "polifonia de passagem", "polifonia de estrutura", "polifonia de composição de eventos".

Sobre a técnica de andamentos diferentes coexistindo na mesma música, vários autores – dentre os quais, além de Gann, Julie Scrivener e Ricardo Freire – estudaram maneiras de escrever todas as vozes em um único andamento. Tanto Scrivener como Gann enfatizam a obra de Nancarrow em seus trabalhos, enquanto Freire abrange outros compositores, como Elliott Carter e Olivier Messiaen.

[1] Não é objetivo deste artigo estudar a utilização de várias tonalidades sobrepostas na obra de Nancarrow. Sobre este assunto, vide GANN (Cambridge University Press, 1995).

Embora tomem rumos diferentes, visto que não abordam a prática composicional, os trabalhos dos autores supracitados constituem as referências principais para o presente estudo. Apesar da análise dos estudos de Nancarrow possibilitar deduções úteis à prática composicional, a música gerada a partir deste trabalho não constitui-se em uma mera prática estilística de sua maneira de compor. Trata-se de uma colaboração no sentido de expandir os horizontes musicais, em especial as técnicas composicionais, contribuindo assim para um maior amadurecimento e para o desenvolvimento de uma linguagem pessoal por parte de cada compositor.

Estudo para pianola nº. 37

Este estudo para 12 pianolas foi composto entre 1965 e 1969, e consistem em uma série de imitações canônicas (16 cânones e uma seção homofônica central, depois do 7º cânon). Cada imitação ocorre em um andamento diferente, ainda que o andamento de cada parte sofra alterações durante a música. Este estudo é um dos mais complexos de Nancarrow, e também foi um dos que necessitou de mais tempo para que pudesse ser concluído. São utilizados os seguintes andamentos:

Semínima= 150/ 1685/7/ 1683/4/ 180/ 1871/2/ 200/ 210/ 225/ 240/ 250/ 2621/2/ 2811/4.

Na transcrição consultada, cada pianola ocupa apenas um único pentagrama e, embora ocorram passagens com acordes, as partes são essencialmente melódicas.

O primeiro cânone começa com o andamento mais rápido (2811/4) e no extremo agudo do piano (Mi6 - Lá6). Cada voz inicia com um andamento mais lento (em ordem decrescente de velocidade) e uma quinta justa abaixo.

Fig. 1 – Primeiro cânone da peça.

As demais vozes entram em um intervalo de tempo muito curto e, antes que se ouça a segunda nota do cânone, todas as 12 vozes já entraram com sua primeira nota. O que se ouve, portanto, não é exatamente um cânone, mas sim um arpejo descendente com *rallentando*, transcrito no exemplo abaixo:

Fig. 2 – Melodia resultante das 12 entradas do primeiro cânone - primeira página da música.

Se prestarmos atenção, poderemos ouvir o tema inteiro do cânone, principalmente na voz que inicia, mas o que escutamos com mais clareza é a "melodia resultante". Em outras palavras, a junção das notas das outras vozes (as outras 11 pianolas) cria seqüências rítmico-melódicas que o compositor não escreveu de maneira explícita, como demonstra o exemplo da fig. 2.

A figura seguinte mostra uma reprodução da primeira página da partitura, em que as 12 vozes entram com um intervalo de tempo curto. Os andamentos estão indicados em cada pentagrama, mas cada um dos cânones desenvolverá uma seqüência de velocidades específica no decorrer da peça.

Fig. 3 – Reprodução da primeira página do Estudo para Pianola nº 37.

A fig. 2 é uma transcrição do resultado musical obtido na primeira página (fig. 3), e como os andamentos são diferentes, as próximas entradas não irão manter o padrão de arpejo descendente. A figura abaixo mostra a segunda página, na qual é possível perceber a segunda nota do cânone, e entre a entrada da oitava e nona voz (pianola), a primeira voz já entra com a terceira nota do cânone. Este processo vai se acelerando de tal maneira, que a primeira voz termina sua exposição antes da última voz (12ª pianola) terminar a segunda nota do cânone.

No trecho situado no final da página, ouvimos uma textura similar àquelas geradas pela síntese granular: uma rítmica extremamente complexa, gerada pela interação do mesmo tema (sujeito) em andamentos e alturas diferentes. No entanto, por começar em um andamento mais rápido e ir em direção ao mais lento, esta passagem soa mais rarefeita, uma vez que as primeiras entradas vão sumindo logo, enquanto que as últimas vozes, mais lentas, terminam o tema (sujeito) sozinhas.

O terceiro cânone, que começa com o andamento mais lento e vai aumentando a velocidade de maneira gradativa, acumula as 12 vozes, muitas delas com bastante movimento. O efeito de extrema complexidade rítmica é conseguido com um cânone em que o sujeito é ritmicamente muito monótono (é composto por uma única figura que se repete até o final).

Fig. 4 – Segunda página do Estudo para Pianola nº 37.

Fig. 5 – Terceiro cânone.

Mais uma vez, ouvimos melodias e ritmos resultantes. Embora a rítmica seja uma colcheia na cabeça do tempo (compasso 2/4), percebemos o primeiro ataque da segunda voz como anacruse do segundo acorde da primeira voz:

Fig. 6 – Ritmo resultante do inicio do terceiro cânone.

No final deste cânone, acontece uma saturação rítmica, com todas as vozes sobrepostas. Neste momento, a sensação de "granulação" fica mais evidente. As 12 partes relacionam-se de maneira complexa, fazendo com que escutemos algumas acentuações e alguns acordes anacrúzicos.

Fig. 7 – Final do terceiro cânone.

Como podemos observar, são possíveis várias percepções diferentes deste mesmo trecho, uma vez que ouvimos a seqüência do grave para o agudo sistematicamente – pois é assim que as vozes entram, de acordo com a técnica imitativa – e também ouvimos o grave interagindo com as outras entradas. Estas são mais ou menos claramente percebidas dependendo do caráter do tema a ser imitado; neste trecho do terceiro cânone, os ritmos resultantes se sobressaem, visto tratar-se de um tema sem grandes inflexões rítmicas e melódicas.

Um fator que auxilia na percepção dos ritmos e melodias resultantes é o cruzamento entre as vozes. Mesmo com as vozes se dirigindo sistematicamente para o agudo, os cruzamentos irão acontecer, devido à proximidade entre estas. Neste cânone, só com muito esforço perceberemos o tema, pois o que fica realmente evidente é uma rítmica complexa, gerada pela interação das partes.

Importante para a geração de melodias e ritmos resultantes é o fato de que as 12 partes têm o mesmo timbre (12 pianolas). Supondo que cada parte fosse destinada à execução com timbres diferentes, a fusão das partes não seria tão evidente.

Aplicação composicional

O resultado prático das observações e conclusões deste estudo é demonstrado através de dois pequenos estudos para instrumentos eletrônicos, um composto com a utilização de processos imitativos e o outro

com temas contrastantes, ambos em andamentos diferentes. Uma das hipóteses deste estudo é de que a unidade temática de todas as vozes, desde que dispostas de acordo com técnicas imitativas, favorece a percepção de melodias e ritmos resultantes.

O primeiro estudo é uma imitação canônica a 5 partes, uma melodia de 17 compassos, e cada voz com um andamento próprio. Foram testados também dois tipos de andamentos, um rápido e outro médio. A primeira entrada é a matriz que gerou as demais melodias. Este tema é baseado numa série, um aspecto que diferencia este estudo dos de Conlon Nancarrow. E a série, por sua vez, é baseada em trítonos e semitons: Sol - Dó# - Ré – Sol# - Lá - Ré# - Mi - Lá# - Si - Fá - Fá# - Dó. Além da série são usadas notas ornamentais, sempre guardando um semitom ou um tom de distância da nota estrutural. O fato de utilizar uma série dodecafônica diferencia este cânon a 5 partes dos Estudos para pianola de Conlon Nancarrow, pois este se utilizava de bitonalidade e politonalidade, mas não da técnica dodecafônica ou do serialismo.

A velocidade de cada voz será a seguinte:

1 – seminima= 80/2 seminima= 100/3 seminima= 120/4 seminima 132/5 seminima =152.

E uma 2ª experiência, com todos os andamentos reduzidos:

1 - seminima = 55/2 seminima 75/3 seminima = 95/4 seminima =107/5 seminima =127.

Fig. 8 – primeira voz.

Apesar de a melodia ter 17 compassos, a primeira voz só vai tocar até o 14º compasso, para que não termine sozinha nos 3 últimos compassos. Os quatro primeiros compassos da melodia têm um caráter mais tradicional, sendo portanto um trecho mais facilmente reconhecível como elemento gerador de idéias motívicas. Do quinto compasso em diante, a liquidação dos motivos faz com que o tema da primeira voz mostre uma tendência maior a se "misturar" mais com as outras vozes. Assim, são geradas melodias e ritmos resultantes, os quais, devido à velocidade e ao caráter da melodia, resultarão em uma rítmica extremamente complexa.

Nancarrow, ao sobrepor andamentos, geralmente inicia do mais lento para o mais rápido de forma gradativa para conseguir um efeito de "granulação" e senso de clímax. Nos cânones em que inicia com o andamento mais rápido e se dirige ao mais lento, o efeito é de bastante movimento no início e perda gradual de textura, terminando com uma voz mais lenta. Por este motivo escolhemos trabalhar com o andamento mais lento, e ir se dirigindo sistematicamente para o andamento mais rápido.

Fig. 9 – Segunda voz.

Esta segunda voz é uma transposição (4ª J acima) e inversão da primeira voz. Sua entrada é feita após dois compassos de pausa, que é contado a partir do seu andamento, ou seja, semínima igual a 100 na primeira experiência, e semínima igual a 75 na segunda experiência. Como as duas melodias têm o mesmo timbre, e estão num registro muito próximo, tendo diversos cruzamentos entre as vozes, teremos dificuldade de ouvir o tema, pois a seqüência melódica original será alterada pela interação com a segunda voz.

Mas o que chamamos de "melodias e ritmos resultantes" não são melodias e ritmos tradicionais, são novas seqüências, resultado da interação entre as partes. E a cada voz que entra, ouvimos novas "melodias e ritmos", mas deixaremos de ouvir outras. Com primeira voz sozinha temos um trecho musical diferente do que a soma da primeira e segunda voz. E com a entrada da terceira voz deixaremos de ouvir algumas melodias resultantes da soma da primeira e da segunda voz, mas em compensação ouviremos novas melodias e ritmos.

Fig. 10 – Terceira voz.

A terceira voz é uma transposição (5ª J acima) da primeira voz. Sua entrada ocorre após 4 compassos de pausa, contando através do andamento desta voz, ou seja, semínima igual a 120 na primeira experiência, e igual a 95 na segunda experiência. Na prática, acontecerá imediatamente após a entrada da segunda voz.

Fig. 11 – Quarta voz.

A quarta voz é uma retrogradação da primeira voz, transposta uma 2ª M abaixo. Sua entrada é após 8 compassos de pausa, contando através do andamento desta voz, ou seja, semínima igual a 132 na primeira experiência e 107 na segunda experiência. Com a soma da quarta voz, temos novamente novas melodias e ritmos em detrimento da algumas melodias e ritmos da soma das três primeiras vozes. A partir da adição de cada voz, temos um trecho musical sensivelmente diferente do anterior, ou seja, na primeira audição, só com a primeira voz, temos relações temáticas diferentes da soma das duas primeiras vozes, assim como serão diferentes das relações temáticas a soma das três primeiras vozes. É óbvio que teremos uma sonoridade muito próxima entre estes trechos, e a repetição de alguns ritmos vai unificar o elemento temático de todas as combinações entre as vozes possíveis, mas é inegável que teremos trechos ricamente variados.

Fig. 12 – Quinta voz.

A quinta voz é uma transposição (7ª M acima) da primeira voz. Sua entrada é após 16 compassos de pausa, e este espaço para sua entrada é para que esta voz termine aproximadamente no compasso 14. Mas se não tivessem todos estes compassos de pausa, ouviríamos muito mais melodias e ritmos resultantes, pois o trecho com bastante movimento desta quinta voz iria coincidir com o trecho com mais movimento das outras vozes.

Esta última combinação, a cinco vozes, completa esta experiência. Percebemos, através da audição deste pequeno trecho musical que nossa hipótese inicial confere com a prática, pois não ouvimos com facilidade o tema do cânone, e a quiáltera de seis semicolcheias talvez sugira vagamente um tema sendo imitado, além de alguma outra figura rítmica. Em compensação, ouvimos uma textura pontilhista, só que com muita velocidade e movimento. O trabalho com a série ajudou a unificar a sonoridade já que, mesmo trabalhando com transposições, inversões e retrogradações, garante-se assim a unidade ao trecho musical.

O segundo estudo criado é composto por dois temas diferentes em andamentos distintos, para instrumentos eletrônicos. Trata-se de dois pequenos trechos baseados em ritmos populares, a parte mais lenta é uma base de "rock", seu andamento é semínima igual a 80. Na verdade é um ostinato na região grave com um pequeno improviso na região aguda. A parte mais rápida é um "chamamé", ritmo sul-americano existente na Argentina e no Brasil, e seu andamento é semínima igual a 120. Novamente trata-se de um trecho musical, um ostinato, não uma música inteira desenvolvida, pois para o objetivo de nossa pesquisa é o suficiente. E como se tratam de ritmos populares, podem ter alguns ornamentos ou alguns pequenos improvisos, o que também não altera o conteúdo nem os resultados da experiência.

Fig. 13 – ostinato baseado no ritmo "rock"

Este ostinato baseado no ritmo rock tem como centro a nota Mi, e o intervalo de trítono é o único intervalo presente no trecho. Mas este trecho vai ter acompanhamento típico de rock, como bateria, improvisos, etc.

Este trecho é em ritmo quaternário, diferente do "chamamé", que é um ritmo ternário. Importante para que não se perceba melodias e ritmos resultantes é o fato de que as partes (chamamé e rock) tem timbres diferentes. Enquanto o "rock" terá timbres que imitam a guitarra, o chamamé terá timbre de piano.

No exemplo a seguir temos um pequeno ostinato baseado no ritmo chamamé, com um caráter diferente do ostinato baseado no ritmo rock. Típico do ritmo chamamé é o baixo tocar em 3/4, enquanto a melodia segue em compasso 6/8.

Fig. 14 – ostinato baseado no ritmo "chamamé"

O trecho musical da figura 14 está em sol Maior, basicamente trabalha com a progressão harmônica de Tonica e Dominante, e o "rock", representado pela figura 13, fica girando em torno da nota Mi. Em ambos os casos a harmonia é estática.

Por mais que exista a interação entre as partes, as vozes tendem a se destacar, e ouvimos com certa facilidade as partes individualmente.

Considerações finais

Através deste estudo, chegamos a algumas conclusões acerca das técnicas imitativas nas quais podem auxiliar na prática composicional, através da utilização racional de certos recursos, chegaremos a resultados musicais desejados. A análise de alguns parâmetros do Estudo para pianola nº. 37 de Conlon Nancarrow foi fundamental para chegarmos a certas conclusões, pois este compositor desenvolveu muitas pesquisas neste mesmo sentido.

Podemos observar que trabalhando com andamentos diferentes, a unificação temática é garantia de que as partes se somem e gerem melodias resultantes. Outro fator importante é que se trabalhe com os mesmos timbres, para que as partes se fundam, e não se destaquem de maneira isolada. Por outro lado, se quisermos que o resultado sonoro seja de partes distintas que se destaquem, utilizaremos vozes com temas contrastantes e que tenham andamentos e centros diferentes. E a utilização de timbres contrastantes também ajuda na percepção de partes distintas.E a técnica imitativa é um recurso óbvio de garantia de unificação e soma das partes

Este tipo de análise aplicada à composição não pretende dissecar as obras e analisá-las por inteiro. O objetivo é examinar trechos específicos para observar como funcionam determinados recursos técnicos, e seu resultado sonoro. E através destas análises, por em prática as observações em forma de estudos composicionais.

Referências Bibliográficas

FREIRE, Ricardo Dourado. Fundamentação Teórica do Uso da Modulação Métrica Como Recurso na Performance Musical. *Anais do II Seminário Nacional de Pesquisa em Performance Musical*. Brasília, p. 76- 82, 2003.

NANCARROW, Conlon. *Study nº. 37 for Player Piano*. New York: SCHOTT, 1988. 1 partitura. 12 Pianolas.

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

SCRIVENER, Silvie. The Use of Ratios in the Player Piano Studies of Conlon Nancarrow. *Mathematical Connections in Art, Music an Science*. Kalamazoo, U.S.A., p. 70- 78, 2000.

THOMAS, Margaret E. The music of Conlon Nancarrow by Kyle Gann. *Journal of Music Theory*, Yale, Vol. 41, No. 2. p 330-340, Autumn, 1997.

ZAGNY, Sergei; ROVNER, Anton. Imitation: Traditional and Nontraditional Transformations of Melodies. *Perspectives of New Music*, Vol. 37, No. 2. p. 163-187, Summer, 1999.

Sólon de Albuquerque Mendes é formado em bacharelado em flauta transversa e licenciatura em música pela UFSM, e já tocou em grupos de música popular,na orquestra sinfônica de Santa Maria, já deu aulas particulares de instrumento e de teoria musical. Estudou composição com Amaro Borges, Dimitri Cervo, Harry Crowl e Maurício Dottori. Atualmente cursa o 2º semestre do curso de mestrado em música, na linha de pesquisa de teoria e criação na UFPR, sob a orientação do prof. Dr. Norton Dudeque.

A modernidade em construção políticas públicas para música e produção musical em Curitiba – 1971 a 1983

Ulisses Quadros de Moraes UFPR)

Resumo: No presente trabalho, discuto as políticas públicas e a produção de música popular em Curitiba, no período que se estende entre os anos de 1971 a 1983. A modernização dos equipamentos públicos com a construção de teatros, centros culturais, cinemas, etc., ganha importância nesse contexto como ingrediente para a consolidação de uma idéia de mudança cultural mais ampla levada a cabo por um grupo de técnicos e políticos liderados por Jaime Lerner. Ao final de 12 anos de poder, a cidade veria profundas alterações em suas estruturas físicas urbanísticas, artísticas e culturais.

Palavras-Chave: Brasil: música e políticas públicas; Brasil: modernização do equipamento físico; Curitiba: arte e cultura; Curitiba: políticas públicas para a música.

Introdução

No presente artigo, discuto uma questão que me parece central para a compreensão do alcance das ações artísticas curitibanas no período de 1971 a 1983. Trata-se da modernização dos equipamentos públicos de arte e cultura[1] na cidade de Curitiba, levada a cabo a partir da primeira administração do prefeito Jaime Lerner. Essa modernização criaria as condições necessárias para a implementação de políticas públicas mais efetivas para todos os segmentos artísticos, com vistas à promoção de uma mudança cultural na cidade[2]. Assim, as artes plásticas, a música, o teatro e o cinema foram contemplados com ações diretas para a construção de espaços públicos importantes na cidade de Curitiba. No presente trabalho, no entanto, vou me ater apenas às ações voltadas para a música popular, foco de minhas pesquisas de mestrado.

Para construir as bases do meu ponto de vista, recorro primeiramente ao exposto no livro "A Moderna Tradição Brasileira", onde o autor, ao discorrer sobre o movimento modernista brasileiro, defende a idéia de que

> "(...) a noção de modernidade está "fora do lugar" na medida em que o Modernismo ocorre no Brasil sem modernização. Não é por acaso que os críticos literários têm afirmado que o Modernismo da década de 20 "antecipa" mudanças que irão se concretizar somente nos anos posteriores." (ORTIZ, 2006, p. 32)

Para Renato Ortiz, seria apenas ao longo das décadas de 50, 60 e 70, que o Brasil contaria com as bases necessárias para a existência de uma indústria cultural. Esse argumento norteia-se por elementos importantes de análise estrutural brasileira em relação às condições necessárias para a instauração de um parque industrial voltado para a produção, divulgação e distribuição dos bens artísticos produzidos em larga escala.

O autor menciona preceitos defendidos por Perry Anderson para descrever o contexto em que se dá a modernização européia na primeira metade do século XX. Anderson descreve o que, a seu ver, seriam as três condições necessárias para o surgimento do modernismo naquele continente:

> "A primeira diz respeito a um passado clássico, altamente formalizado nas artes visuais e institucionalizado pelo Estado. Este passado cumpriria uma dupla função: ele é fonte de tradição artística e referência obrigatória para os críticos do academicismo oficial. A segunda coordenada está vinculada às inovações tecnológicas que conhece a sociedade européia *neste* período – telefonia, fotografia, telégrafo, automóvel, avião –, mas que encontram ainda restritas a um pequeno grupo da sociedade. Ao terceiro elemento, Perry Anderson denomina

---

[1] Em um pequeno texto de abertura para o seminário "Cidade é Arte, Cidade é Cultura", organizado pelo Setorial de Cultura do Partido dos Trabalhadores sob minha coordenação em 19 de junho de 2004, no SESC da Esquina em Curitiba, discorro sobre as diferenças dos conceitos de Arte e Cultura, comumente negligenciadas. Nesse Seminário estiveram presentes Marcelo Sandmann, professor de literatura portuguesa da UFPR, Vitor Ortiz, então secretário da Cultura de Porto Alegre, Bernardo Pellegrini, então Secretário da Cultura de Londrina, Cláudio Manberti, Secretário das diversidades culturais do Ministério da Cultura, Ângelo Vanhoni, deputado estadual no Paraná, Cláudio Fajardo, presidente da Biblioteca Pública do Paraná e Antonio Grassi, então presidente da FUNARTE.

[2] Como já mencionei em outro artigo (MORAES, 2006), no sitio da Fundação Cultural de Curitiba www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br , a respeito do Teatro do Paiol consta: "Antigo Paiol de Pólvora transformado em teatro em 1971, o Teatro do Paiol é um símbolo cultural e histórico de Curitiba. *Sua criação foi o marco das reformas urbanísticas e culturais implementadas na cidade a partir da década de 70.* (...)" *(grifo meu).*

> "proximidade imaginativa da revolução social", ou seja, existiria "no ar" uma esperança de transformação política que habitava diferentes setores sociais. Por isso o autor pode afirmar que "o modernismo europeu nos primeiros anos deste século floresceu no espaço situado entre um passado clássico ainda utilizável, um presente técnico ainda indeterminado e um futuro político ainda imprevisível". (ORTIZ, 2006, p. 104 e105).

A realidade brasileira, no entanto, se mostrava sensivelmente diferente se comparada à européia. Um passado clássico, por exemplo, o Brasil não possuía. Mas no que se refere aos dois outros "pilares" havia as condições favoráveis à chegada da modernidade. Em outras palavras, a implementação, nas décadas de 50 e 60, de um parque tecnológico condizente com as necessidades da grande indústria de entretenimento e a proximidade imaginativa da revolução social existiam no Brasil.

Em relação às inovações tecnológicas, com o advento do golpe militar de 64, uma das questões fundamentais para a "segurança nacional" viria a ser a criação de uma malha de comunicação eficiente que abrangesse todo o território nacional. Isso foi satisfatoriamente conquistado com vultosos investimentos públicos bem como através de ações da Empresa Brasileira de Telecomunicações – EMBRATEL que, em 1968, já abrangia quase a totalidade do território nacional no que diz respeito à capacidade técnica de transferência de dados. As indústrias televisiva e radiofônica que seriam beneficiadas com essa realidade se tornariam, por outro lado, reféns do regime, cumprindo um papel de integração nacional ao mesmo tempo em que se isentavam de pesadas críticas ao Estado ditatorial.

No que se refere aos anseios de mudanças sociais, o Brasil vivia certa efervescência pré-revolucionária desde o pós-guerra. Após o sucesso da revolução cubana em 1959, a primeira investida do gênero na América Latina, movimentos populares ganham força e presença, principalmente no governo do presidente João Goulart. Com sua deposição em 64, diversas ações culturais foram responsáveis pela constituição da "resistência". Os CPC da UNE, movimentos teatrais e cinematográficos, além de produções de grandes nomes da música popular – para citar apenas alguns relacionados às artes e às culturas – vivem momentos de incorporação das questões nacionais e a valorização de elementos de brasilidade, em oposição ao "imperialismo cultural norte-americano". Com isso as bases para o nascimento tardio da modernidade brasileira estavam lançadas.

Já em Curitiba, a realidade seria um pouco diferente. Até a década de 60, por exemplo, a cidade contava apenas com o teatro Guaira e o teatro da Reitoria, como já dito. Além disso, pela ausência de grandes empresas de comunicação, concentradas em São Paulo e no Rio de Janeiro, as iniciativas culturais dependiam de recursos estatais em suas mais diversas instâncias. O poder público funcionava como um órgão compensatório às produções artísticas distantes da indústria cultural e do consumo de massa. Assim, uma ação mais efetiva do poder público municipal a partir da década de 70, viria a ser um dos acontecimentos mais importantes para as artes curitibanas. Isso, pelo exposto anteriormente, com um pequeno atraso em relação ao ocorrido no eixo Rio – São Paulo, que já contava com redes de rádio e televisão em expansão para todo o país, fomentando um mercado consumidor para seus "produtos culturais"[3].

Assim, defendo a idéia que houve um atraso dentro do atraso, ou seja, Curitiba iria "acertar seus ponteiros" com as cidades centrais, entenda-se Rio de Janeiro e São Paulo, apenas ao longo da década de 70, posteriormente a consolidação de uma "indústria cultural" no Brasil. Esse pequeno atraso pode ter contribuído para a dificuldade de inserção da produção musical local no contexto nacional. Em linguagem popular, talvez Curitiba tenha "perdido o bonde da história". Mas isso extrapola os objetivos aqui expostos, ficando sua análise para futuras ponderações.

Ações públicas rumo ao futuro

É certo que a implantação do que se costumou chamar de "Indústria Cultural[4]" ocorreu com ações mistas do capital privado (grandes editoras, gravadoras, distribuidoras e empresas de comunicação, onde podemos destacar o início da rede televisiva brasileira) e o Estado, que ocupou um lugar central e exclusivo na implementação da malha nacional de transferência de informação. Em meio ao regime de exceção inaugurado em abril de 64, o Estado brasileiro iria investir vultosos recursos no aprimoramento

---

[3] Para se ter uma idéia, a primeira rádio com Freqüências Moduladas (FM) em Curitiba data de 10 de março de 1977. Trata-se da Rádio Transamérica, então pertencente ao grupo do Banco Real. Sua programação era montada nos estúdios do Rio de Janeiro e a retransmissão feita, em Curitiba, a partir da rua Desembargador Hugo Simas, no bairro do Pilarzinho. (publicado no jornal O Estado do Paraná, suplemento Tablóide, por Aramis Millarch, em 08/01/2977).

[4] A esse respeito, podemos nos utilizar de um breve esclarecimento: "No caso das modernas sociedades industrializadas é comum que elas sejam consideradas como sociedades de massa, onde as instituições dominantes têm de prover e até mesmo criar as necessidades de multidões e de seus participantes anônimos, da mesma forma que desenvolvem mecanismos eficazes para controlar essas massas humanas, fazê-las produzir, consumir e se conformar com seus destinos e sonhos. (...) Tais instrumentos serial principalmente o rádio, a televisão, a imprensa e o cinema. Essa cultura homogeneizadora, niveladora, teria o núcleo de sua existência num setor específico de atividade, a indústria cultural. (...) Não há dúvida de que a indústria da cultura, centrada nesses meios de comunicação de massa, é um elemento muito importante dessas sociedades modernas". (SANTOS, p. 46).

tecnológico das comunicações. Grandes empresas como redes televisivas, radiofônicas e da imprensa escrita, encontraram um ambiente amplamente favorável ao seu crescimento. Essa parceria estaria fadada ao sucesso em âmbito nacional, com a manutenção de uma característica: a concentração dessa indústria nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro.

Em regiões periféricas, o papel dos investimentos públicos ganha importância. Na ausência de um ambiente consumidor regional capaz de amparar as produções, tais recursos funcionariam para alicerçar uma gama de realizações por demais distantes das empresas de produção, promoção e distribuição em nível nacional. Um papel que, em Curitiba, começa a se esboçar apenas no início dos anos 70.

É nesse ambiente que toma posse, em 1971, um arquiteto que teve participação ativa na elaboração de um novo plano diretor para Curitiba em meados dos anos 60, e que seria implementado a partir dos anos 70. Seu nome era Jaime Lerner, e trazia consigo novas visões urbanísticas e administrativas. Lerner é nomeado para o cargo de prefeito de Curitiba pelo então governador do Paraná, Haroldo Leon Perez, para um mandato de quatro anos e, já nos primeiros momentos mostra a que veio. Num projeto ambicioso, inicia profundas modificações na cidade que lhe renderiam frutos políticos até o final da década de 90.

O paiol de pólvora

A Curitiba do início da década de 70 era uma promessa da cidade do futuro. No campo artístico, entretanto, uma certeza havia: a cidade era bem pouco privilegiada em relação a uma infra-estrutura minimamente aceitável para uma capital de seu porte. Pelo menos se comparada a outros grandes centros brasileiros equivalentes onde também não houvesse a já descrita concentração da indústria cultural, Curitiba ainda se mostrava apenas como um esboço, uma promessa de um futuro promissor para as artes.

Ao tomar posse em 1971, o prefeito Jaime Lerner teria, portanto, muito a fazer para colocar a administração municipal no mapa das realizações culturais. Se de um lado isso poderia significar um desafio que demandaria recursos vultosos, por outro, tudo o que viesse a ser feito teria boas chances de obter amplas repercussões junto à sociedade, servindo para a legitimação na implantação de um projeto político bastante ambicioso baseado em alterações urbanísticas na cidade, o qual viria a dar a Curitiba um destaque nacional e mesmo internacional no plano da administração pública.

É nesse contexto que, com menos de um ano de mandato, Jaime Lerner inicia um projeto de "modernização" da cidade, tendo como "pedra fundamental" à inauguração do Teatro do Paiol[5], antigo depósito de pólvora, uma reivindicação da classe artística local.

Como já sabemos, Curitiba contava à época com pouquíssimos espaços para apresentações musicais. O município não possuía relevância nas ações artísticas e culturais dentro de seus próprios limites políticos, já que quase todo o equipamento físico público era de responsabilidade dos governos estadual e federal. Ainda, a inexistência de uma secretaria exclusiva para as artes e para as culturas, limitava todas e quaisquer ações de maior envergadura. A inauguração do Teatro do Paiol, portanto, inicia um ciclo de investimentos culturais importantes e também marca simbolicamente a entrada da administração municipal no eixo dos acontecimentos culturais da cidade.

Com um show de Toquinho, Vinícius de Morais, Marilia Medalha e o Trio Mocotó, nos dias 27, 28, 29 e 30 de dezembro[6], em pleno recesso das festas de fim de ano, a capital ganha um espaço inédito. Um movimento considerável para uma cidade que, como já vimos, em termos de equipamentos públicos contava apenas com o Teatro da Reitoria – UFPR e com o Teatro Guaíra, ainda a meio vapor[7], vinculado a Secretaria de Estado da Cultura.

---

[5] Para ilustrar a importância desse ato para o ideário dos seguidores de Jaimer Lerner, Aramir Millarch escreve: "O Paiol ficou como símbolo da Fundação Cultural – que seria criada alguns *m*eses depois – graças, especialmente, ao empenho do então conselheiro Eduardo Rocha Virmond. Mesmo com toda a babaquice, intolerância, rancor e incompetência de algumas administrações que se seguiram, ficou não só o Paiol como logotipo, mas como símbolo do *mais iluminado instante cultural da primeira administração de Jaime Lerner – e que transformaria em muitos aspectos a cidade*" (grifo meu). (IPPUC, vol. 4, p. 85)

[6] Em homenagem ao Teatro Paiol, Vinicius de Morais compôs uma canção apresentada no dia 30 de dezembro, em Curitiba. Proibida sua gravação e apresentação pública pelo regime militar, por considerá-la ofensiva (o Paiol de pólvora seria uma metáfora representando o Brasil), o único registro fonográfico dessa música consta no LP com a trilha sonora da novela O Bem Amado, de Dias Gomes. A letra pode ser conferida nos anexos desta dissertação.

[7] "O teatro da Reitoria da UFPR foi inaugurado em 17 de outubro de 1958, com a Semana de Cultura, onde se apresentaram a Orquestra de Câmera da Rádio do MEC, sob regência do Maestro Alceo Bochino, o pianista Arnaldo Rabelo, a Orquestra Estudantil sob regência do Maestro Gedeão Martins e o Coral da Universidade Federal do Paraná, sob a regência do Maestro Mário Garau". Fonte: *site* do Teatro da Reitoria http://www.teatrodareitoria.ufpr.br/links/teatro.htm . Já a inauguração definitiva do teatro Guaíra ocorreu apenas em 1974, com o término das reformas que se mantiveram por 24 anos após um incêndio que destruiu parte de suas dependências.

Além do impacto na sociedade curitibana advindo da presença desses grandes artistas representantes da cena nacional, em seu palco foram realizadas apresentações de representantes das mais variadas vertentes estéticas musicais. Artistas conhecidos nacionalmente que, se antes tinham a exibição de seus espetáculos restrita a espaços sob responsabilidade de outras esferas do poder, passaram a visitar a capital paranaense agora sob iniciativa da prefeitura da cidade. A começar pelo acontecimento de estréia, o Paiol ainda recebeu ao longo dos anos futuros:

> "(...) importantes figuras da MPB: Elis Regina, Ivan Lins, João Bosco, Dick Farney, Dona Ivone Lara, Alaíde Costa, Nora Ney, Carmélia Alves, Elza Soares, Carmem Costa, Célia, Leni Andrade, Gonzaguinha, Moreira da Silva, Cida Moreira. E nossos grandes nomes, Marinho Galera, Paulo Vítola, Rosi Greca, Tatara e Lápis, (...)." (SANSONE, 2000, p. 17).

As produções locais também tiveram seu espaço garantido e suas atuações nas dependências do Teatro não foram poucas. Shows musicais, montagens teatrais, exposições fotográficas e várias outras atividades ligadas às mais variadas expressões artísticas ocorreram em suas dependências, que contava também com um botequim bastante visitado pela classe artística, o Bar do China.

Também projetos de envergadura nasceram e se desenvolveram no Paiol. Um deles, com conseqüências sociais amplas em Curitiba foi o Movimento Atuação Paiol – MAPA[8]. Através de uma parceria entre músicos, compositores e produtores, se seguiram várias apresentações de músicos locais ao longo de 1975, que resultariam na gravação de um LP, lançado em 1976.

Já podemos perceber o significado da inauguração do "Paiol de Pólvora" em Curitiba. Mas esse Teatro seria apenas a primeira de uma série de ações no campo das artes a partir de 1971. O próximo emblema seria erigido com a concessão de maior autonomia às ações públicas artísticas e culturais, o que ocorreria em 05 de janeiro de1973. O conjunto dessas ações esboçava o reconhecimento do poder público municipal em relação à importância da valorização das artes para a "nova cidade".

Uma mudança cultural em Curitiba estava apenas se iniciando.

A Fundação Cultural e suas ações

Em cinco de janeiro de 1973, pouco mais de um ano após a inauguração do Teatro do Paiol, é criada a Fundação Cultural de Curitiba através da Lei Ordinária 4545[9], que passaria a elaborar, implantar e administrar as ações públicas dirigidas à Cultura.

Podemos considerar esse acontecimento também como um marco para a capital paranaense, já que sinaliza uma estratégia de criação de um ambiente favorável à ampliação de um aparato físico capaz de dar suporte efetivo às novas políticas públicas para as artes e às culturas. O órgão, com status de Secretaria, estaria ligado diretamente ao poder executivo, como especifica o artigo 3°[10].

De uma posição meramente coadjuvante até fins dos anos 60, a Prefeitura de Curitiba começa sua trajetória no sentido de se tornar protagonista nas realizações artísticas e culturais na capital do Estado. Para essa tarefa, institui uma política de criação de equipamentos públicos capazes de realizar as tão sonhadas "reformas (...) culturais implementadas na cidade a partir da década de 70".

É preciso que se enfatize o significado simbólico da criação de um órgão com autonomia administrativa em relação às ações culturais. Num ambiente extremamente sensível a pressões políticas resultado de interesses dos mais diversos, em termos de administração pública a arte e a cultura têm, tradicionalmente, uma função secundária. É importante lembrar que mesmo em âmbito federal, ações desse Campo estiveram a cargo do Ministério da Educação e Cultura – MEC, até a década de 80. Apenas em 15 de março de 1985 foi criado o Ministério da Cultura, com autonomia administrativa e um organograma definindo ações específicas e independentes para todo o território nacional. Acho importante registrar aqui, parte do decreto que regulamenta o MinC, com destaque para as justificativas para a sua criação:

---

[8] O LP conta com as seguintes canções e compositores: lado A – Porto Seguro (Carlos Bueno); Festa-feira (Celso Loch e Paulo Leminski); Modinha (Sergio Maluf); Sem Maneiras (Phebus Moschos); Imagens Latinas (Celso Loch). Lado B – Receita (Marinho Galera e Paulo Vítola); Coisa Triste (Gerson Físben); Ela (Jose Roberto Bastos Oliva); Sei lá (Luis Fernando Amaral Avi) e Que há de novo? (Marinho Galera). Lançado em 1976, o disco foi gravado em quatro canais no SIR laboratórios – Imagem e Som, com direção musical de Roberto Nascimento e coordenação geral de Marinho Galera.

[9] A Lei, assinada por Jaime Lerner, cria a Fundação Cultural de Curitiba e especifica suas atividades nos artigos 1° e 2°.

[10] "A Fundação será administrada por dois órgãos: a sua Diretoria Executiva, composta de três membros de livre escolha do chefe do poder executivo; e o Conselho Deliberativo, *presidido pelo Prefeito Municipal* (grifo meu), tendo como Vice-presidente o Diretor Executivo da Fundação, e composto de mais cinco membros, além dos membros da Diretoria Executiva, nomeados pelo Chefe do Poder Executivo, entre pessoas que *tenham nível artístico e cultural elevado* (grifo meu), todos com mandato de três anos".

> "O VICE-PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no exercício do cargo de PRESIDENTE DA REPÚBLICA, no uso das atribuições que lhe confere o artigo 81, itens III e IV da Constituição e, CONSIDERANDO que o crescimento econômico e demográfico do País, a expansão da rede escolar e universitária, a complexidade cada vez maior dos problemas ligados à política educacional, nas suas diferentes funções no desenvolvimento nacional, bem como o enriquecimento da cultura nacional, decorrente da integração crescente das diversas regiões brasileiras, e da multiplicação das iniciativas de valor cultural, tornaram a estrutura orgânica do Ministério da Educação e Cultura incapaz de cumprir, simultaneamente, as exigências dos dois campos de competência na atualidade brasileira; CONSIDERANDO que a transformação substancial ocorrida nas últimas décadas, tanto com os assuntos educacionais quanto com os assuntos culturais, tem suscitado, em relação às duas áreas, a necessidade de métodos, técnicas e instrumentos diversificados de reflexão e administração, e tem exigido políticas específicas bem caracterizadas, a reclamarem o desmembramento da atual estrutura unitária em dois ministérios autônomos; CONSIDERANDO que os assuntos ligados à cultura nunca puderam se objetos de uma política mais consistente, eis que a vastidão da problemática educacional atraiu sempre a atenção preferencial do Ministério; e CONSIDERANDO que a situação atual do Brasil não pode mais prescindir de uma política nacional de cultura, consistente com os novos tempos e com o desenvolvimento já alcançado pelo País,
>
> DECRETA
>
> Art. 1º Fica criado na Organização do Poder Executivo Federal, por desdobramento do Ministério da Educação e Cultura, o Ministério da Cultura, com a seguinte área de competência: I – Letras, Artes e outras formas de expressão da cultura nacional; II – patrimônio histórico, arqueológico, artístico e cultural. (...)." (DECRETO 91.144, de 15 de março de 1985 – diário oficial da União, do dia 15/03/1985, página 4773, coluna 2)

Doze anos antes da iniciativa similar em âmbito nacional, Curitiba reconhece a importância das ações culturais para a construção de um projeto social, político e econômico, com a criação da Fundação Cultural de Curitiba.

O mapa artístico da cidade começa a ser redefinido com ações voltadas para as mais diversas áreas, num movimento de expansão que se tornaria marca registrada da "capital cultural[11]". Exemplos disso não faltam. Dentre as várias ações de envergadura que se seguiram nos anos subseqüentes, algumas merecem especial destaque.

Em 1974, é criada a Camerata Antiqua de Curitiba, numa iniciativa do maestro Roberto de Regina e da cravista Ingrid Seraphim[12]. Voltada para a divulgação da música erudita de câmara, a Camerata nasceria sob a responsabilidade direta da Fundação Cultural, recebendo recursos para a realização de um amplo calendário de apresentações e registros sonoros em Curitiba, em importantes cidades brasileiras e no exterior. Com um corpo de artistas vinculados diretamente ao município através de concurso público, a formação incluía, além de um regente, instrumentistas e coralistas.

Como já mencionei anteriormente, na música popular o MAPA se mostra como outro acontecimento simbólico. Entretanto, sua capacidade de repercussão junto à sociedade foi bastante modesta, limitando-se a campos bastante próximos de produtores, músicos, artistas em geral e um público restrito a aficionados pela música popular produzida em Curitiba. Contudo, merece destaque o elepê resultante do MAPA, realizado através de uma parceira entre a Fundação Cultural de Curitiba e o Ministério da Educação e Cultura[13], composto pro 10 canções de 10 compositores curitibanos.

Outras ações, ainda que não ligadas diretamente às manifestações artísticas e culturais, também merecem destaque por sua relevância na construção de um equipamento físico favorável às suas realizações. Dentre elas, dedico especial atenção às que seguem.

Uma que resultaria no reconhecimento futuro pela sociedade com um dos símbolos da cidade, o Calçadão da Rua XV, ou Rua das Flores, foi também obra de impactos profundos no perfil cultural curitibano. A revelia dos interesses dos donos dos estabelecimentos comerciais localizados no trecho que vai da Praça Osório à Rua Presidente Farias, centro de Curitiba, a prefeitura promoveu uma verdadeira maratona para sua implementação. Na noite de sexta-feira, 19 de maio de 1972, uma "tropa" de operários iniciou a pavimentação da Rua XV.

Como divulgado pelo Jornal Gazeta do Povo, em sua edição de sábado, 20 de maio daquele ano,

> "Com obras iniciadas a partir das 18 horas de ontem, sexta-feira, a Rua XV de Novembro, região central da cidade, vai ganhar um calçadão em *petit-pavê*, além de mobiliário urbano, floreiras e muitas árvores. A previsão é de que até terça-feira os trabalhos estejam finalizados".

---

[11] Essa noção de "capital cultural" faz parte de um discurso de grande parte da população curitibana sem, no entanto, estar baseada em qualquer reconhecimento mais amplo que possa lhe dar legitimidade social.
[12] Ambos foram e continuam sendo até os dias de hoje, importantes referências da música erudita local.
[13] O então Ministro da Educação e Cultura era Ney Amintas de Barros Braga, que esteve a frente do Ministério de 15 de março de 1974 a 30 de maio de 1978.

A ação, que em pouco tempo ganharia a simpatia e a aprovação da comunidade curitibana, incluindo seus mais críticos opositores, os comerciantes locais, teve um impacto significativo por se tratar da "*primeira Rua do Brasil fechada para tráfego exclusivo de pedestres*". (ASSAD in Memória da Curitiba Urbana nº 4, p. 29). O sucesso foi tamanho que outra região da cidade logo iria receber também a pavimentação destinada exclusivamente a pedestres. Trata-se do centro histórico de Curitiba, comumente chamado de Largo da Ordem, onde estão localizados inúmeros edifícios tombados pelo patrimônio municipal.

Em seguida, em 1972, através do decreto 4334/1972, é criada a Casa Romário Martins. O decreto especifica o que segue:

> "A Câmara Municipal de Curitiba, capital do estado do Paraná, decretou e eu, prefeito municipal sanciono a seguinte lei: Art. 1º Fica o executivo autorizado a denominar Casa Romário Martins, o prédio sito à *Rua* São Francisco, esquina da praça Cel. Enéas nºs 22 e 30 e incorporado ao patrimônio histórico do município. Art. 2º Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. PALÁCIO 29 DE MARÇO, em 18 de setembro de 1972. JAIME LERNER PREFEITO MUNICIPAL".

Com os trabalhos de restauração iniciados em 1973, a Casa Romário Martins foi inaugurada no final do mesmo ano e passou a promover exposições de artistas plásticos, principalmente paranaenses. Posteriormente, a Casa Romário Martins se tornaria responsável pela publicação dos "Boletins informativos da Casa Romário Martins[14]". Essas publicações, iniciadas em setembro de 1974, trazem periodicamente informações a respeito do patrimônio de Curitiba, personalidades e ações das mais diversas relacionadas ao universo histórico e cultural da cidade. Tornou-se também um importante veículo de divulgação das ações da Fundação Cultural de Curitiba.

Em novembro de 1973, é inaugurado o Centro de Criatividade de Curitiba, no também recém criado Parque São Lourenço[15]. Com uma área construída de 2.400 m², a idéia inicial era a de que o espaço servisse como uma "*usina de idéias, impulsionando a produção curitibana nas áreas do teatro, escultura, pintura, desenho, artesanato e cerâmica*". (SANSONE, 2000, p. 89). Mais tarde, o Centro ganharia um teatro, Cleon Jacques[16], palco de diversas encenações teatrais importantes da cidade.

Em relação a espaços públicos de lazer ao ar livre, é importante citar a criação, no ano de 1972, dos parques Barigui e da Barreirinha. Ainda que esses parques não contassem com locais para exibições artísticas como galerias de arte, teatros ou cinemas, sua função para a construção de uma nova perspectiva cultural em Curitiba foi de suma importância[17].

Vale dizer que o primeiro mandato de Jaime Lerner, de 1971 a 1974, termina com um incremento nos equipamentos artísticos e culturais públicos da cidade. Ainda que um juízo mais apressado possa entender como tímidas as iniciativas de criação do Teatro do Paiol, da Fundação Cultural de Curitiba, etc., esses movimentos marcam uma postura pública até então ausente nas administrações municipais.

Ao primeiro mandato de Jaime Lerner frente à prefeitura de Curitiba, segue o comando de Donato Gulim, vereador presidente da Câmara Municipal de Curitiba à época, durante o ano de 1974, até a nomeação do próximo prefeito para um mandato que se estenderia pelos anos de 1975 a 1979, cujo nome era Saul Raiz.

A administração de Saul (1975 a 1978), amigo e admirador de Lerner, seguiu padrões bem próximos aos de seu antecessor. A primeira que descrevo diz respeito ao cinema, onde destaco a criação da Cinemateca de Curitiba, criada em abril de 1975, nas antigas dependências do Museu Guido Viaro, no Largo da Ordem. A Cinemateca foi projetada para ser não apenas um espaço de exibição de filmes, mas também um depositário de acervos da produção cinematográfica curitibana e paranaense.

> "Seu acervo é a memória cinematográfica paranaense. Mais de mil títulos em celulóide e cem rolos de filmes com base de nitrato de prata. Entre as preciosidades recuperadas pela cinemateca estão as primeiras expressões dessa arte no Paraná: "Panorama de Curityba" e "Carnaval de Curityba", realizados nas duas primeiras décadas do século (XX), pelo pioneiro Annibal Requião; Desfile do Tiro Rio Branco (1910), de Paschoal Segretto; e Pátria Redimida, de João Baptista Groff, com imagens da Revolução de 1930, inclusive utilizadas em cenas e vinhetas de Terra Nostra da TV Globo e em vários filmes do cineasta Silvio Back." (SANSONE, 2000, p. 174).

---

[14] Conforme consta no "Catálogo de título de periódico" da Diretoria de Patrimônio Cultural da Fundação Cultural de Curitiba, datado de 26 de setembro de 2005, desde o início de sua publicação até março de 1983, foram impressas 71 edições abordando os mais variados temas artísticos e culturais. Sua publicação continua até os dias de hoje. (*op. cit.*)

[15] O Parque São Lourenço foi criado em 1971.

[16] Cleon Jacques, importante diretor teatral da cena curitibana, assassinado em 1997 em condições até os nossos dias não esclarecidas.

[17] No próximo capítulo, onde darei mais atenção às políticas públicas, darei maior atenção às ações da Prefeitura Municipal de Curitiba também na construção de áreas públicas de lazer como parques e ruas destinadas a exclusivamente a pedestres.

As atividades da Cinemateca de Curitiba permaneceram na sede do Largo da Ordem até 1998, quando suas novas dependências, com modernas instalações, foram inauguradas no bairro do São Francisco, também centro da cidade.

Para se ter uma idéia da importância desse equipamento, ainda que críticas possam ser efetuadas em relação à precariedade de sua manutenção pelo poder público municipal, há apenas mais dois espaços do gênero no Brasil, a Cinemateca do Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, e a Cinemateca Brasileira, em São Paulo.

Outra ação de relevância que merece especial atenção foi à inauguração, na galeria Júlio Moreira, centro da cidade, do Teatro Universitário de Curitiba, o TUC, em 29 de setembro de 1976, em resposta a uma reivindicação da classe estudantil curitibana.

A Lei Ordinária 5484/1976, de 28 de setembro do mesmo ano, diz o seguinte:

> "A Câmara Municipal de Curitiba, capital do Estado do Paraná, decretou e eu, Prefeito Municipal, sanciono a seguinte lei: Art. 1º - É denominado de "TEATRO UNIVERSITÁRIO DE CURITIBA", o teatro edificado para atividades culturais na galeria que liga a Rua José Bonifácio com o Largo Coronel Enéas. Art. 2º Esta lei entrará em vigor na data de sua publicação, revogadas as disposições em contrário. PALÁCIO 29 DE MARÇO, 28 de setembro de 1976. SAUL RAIZ PREFEITO MUNICIPAL".

O TUC, ainda que contasse apenas com 100 lugares e modestas instalações – cadeiras de madeira, espaço sem tratamento acústico apropriado para um teatro e equipamentos de luz e som bastante limitados –, serviu para apresentações importantes durante muitos anos, várias delas no campo da Música Popular, ligadas principalmente à produção de Rock.

Em 1º de maio 1981, um evento que se transformaria num dos símbolos de ações culturais de iniciativa da comunidade, teria início nas dependências desse Teatro. Trata-se da Canja de Violas, que passou a reunir músicos violeiros de Curitiba e Região Metropolitana em apresentações de cunho popular.

Inicialmente com tendências chamadas "caipiras", a Canja de Violas se mantém até nossos dias com um evento bastante importante no calendário oficial da Fundação Cultural de Curitiba. A despeito de seu significado e valor simbólicos para o patrimônio Cultural local, a Canja sobrevive com apresentações voluntárias de artistas, com a canalização de pouquíssimos recursos públicos. O evento, que tem entrada franca desde seu início, é realizado todas as tardes de domingo e conta com um grande número de espectadores[18].

Outra iniciativa importante no governo de Saul Raiz foi à criação do Teatro do Piá em 1978. Localizado na antiga sede da Fundação Cultural de Curitiba, no Largo da Ordem, também centro da cidade, desde o início de suas atividades o espaço é destinado exclusivamente às produções de teatro de bonecos. Com a presença de um público majoritariamente infantil, o espaço conta com uma platéia de 70 lugares e com exibições permanentes aos domingos pela manhã.

Esse equipamento merece uma especial consideração, tendo em vista as dificuldades com as quais as produções de teatro de bonecos sempre tiveram que conviver. Tradicionalmente, o gênero recebe poucas atenções dos poderes públicos, o que coloca uma expressão de valor cultural inestimável em posição periférica em relação às demais manifestações artísticas. Em que pese outros fatores que continuaram dificultando a manutenção da produção "bonequeira" em Curitiba – falta de recursos para montagens, infra-estrutura limitada, etc. –, a destinação de um espaço exclusivo para a atividade pode ser reconhecida como de vital importância para a cultura local.

Por último, ainda mais uma ação merece registro no período. Trata-se da criação do Circo Chic-Chic[19], criado em 1976 e rebatizado em 1979 de Circo da Cidade. Uma importante ação voltada para apresentações artísticas e oficinas de *cultura popular*, o Circo funcionou como palco itinerante em várias regiões periféricas da cidade, por onde passaram desde artistas iniciantes em seus ofícios até produções profissionais de maior envergadura.

Em linhas gerais, essas foram as principais ações da Fundação Cultural ao longo dos quatro anos da administração de Saul Raiz, a qual se deu a volta de Jaime Lerner à prefeitura para mais um mandato entre os anos de 1979 a 1983.

No segundo mandato de Lerner, quero destacar quatro acontecimentos. O primeiro em relação ao cinema, refere-se à inauguração do Cine Groff, na então sede da Galeria Schaffer, no calçadão da Rua

---

[18] Um trabalho mais detalhado sobre a "Canja de Violas" está sendo desenvolvido no curso de Mestrado do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná, pela musicista Grace Filipak Torres, com previsão de conclusão para meados de 2008.

[19] O circo Chic-Chic se originou de atividades artísticas independentes dos irmãos Sérgio e Lafayette Queirollo. Em 1976, têm início conversações entre os "Irmãos Queirollo" e a Fundação Cultural para a criação do Circo Chic-chic. Porém, os recursos financeiros necessários à ação foram conseguidos apenas no ano de 1977.

XV de Novembro, em 1981. Num espaço considerado por muitos como bastante incômodo, pequeno, insalubre e, portanto, impróprio para projeções cinematográficas, o Cine Groff[20] manteve suas atividades até o ano de 2003, quando a Galeria Schaffer deixou de ser administrada pela Fundação Cultural de Curitiba para se transformar em um *shopping center* popular, a despeito dos protestos da comunidade artística.

Em seus vinte e dois anos de existência, na sala foram exibidos filmes dos mais diversos cineastas do circuito chamado "cinema arte", em sessões voltadas para um público bastante alternativo.

Também em 1981, foi inaugurada a Casa da Memória de Curitiba, uma das iniciativas mais importantes em relação à conservação, catalogação e divulgação do Patrimônio curitibano. Como consta no sitio da Prefeitura Municipal de Curitiba:

> "A Casa da Memória foi inaugurada em 1981 e ocupou vários endereços antes de ganhar sua sede definitiva, em 2000. Está instalada num conjunto arquitetônico formado por duas edificações, sendo uma delas a Casa Piekarz, unidade histórica de preservação, construída em 1910. O conjunto abriga a sede da Diretoria de Patrimônio Cultural da Fundação Cultural de Curitiba e as demais atividades da Casa da Memória: conservação e processamento técnico de acervos históricos e artísticos, pesquisa histórica, biblioteca especializada em história do Paraná e de Curitiba, catalogação, indexação e preparo físico de acervo bibliográfico e audiovisual"[21].

Em suas dependências se encontram registros fonográficos, filmes, publicações e um grande volume de obras da produção artística e cultural da capital paranaense, grande parte disponível para consultas públicas. Sua criação teve como objetivo centralizar o acervo público municipal bem como garantir sua conservação para as gerações futuras. Dotada de equipe de pesquisadores, a Casa da Memória de Curitiba possui atuação em amplos segmentos da memória da cidade.

A criação da Oficina de Música de Curitiba, em 1982, também por iniciativa da cravista Ingrid Seraphim, foi de suma importância para Curitiba. Inserindo a capital paranaense no roteiro dos grandes festivais brasileiros, a Oficina contemplaria inicialmente apenas a música erudita. Foi no ano de 1991 que ocorreu o primeiro curso de música popular, a Oficina de MPB, ministrada pelo maestro Roberto Gnatalli. Um ano depois, em 1992, diante do sucesso da versão anterior, o festival contaria com dois segmentos, um de música Erudita e outro de Música Popular, ambos contendo diversos cursos com professores de renome nacional e internacional[22].

Por fim, não poderia de deixar de falar sobre a criação do Centro Cultural Solar do Barão[23], inaugurado no início de 1983 após dois anos de trabalhos de restaurações, como ação final de sua segunda administração.

A trajetória desse edifício histórico até seu tombamento pelo município e conseqüente transformação em Centro Cultural, está descrita na site oficial da Prefeitura de Curitiba[24], onde lemos

> "Instalado no casarão onde morou o Barão do Serro Azul, o Centro Cultural Solar do Barão abriga espaços para exposições, o Museu da Fotografia, o Museu da Gravura, o Museu do Cartaz, o Centro de Pesquisa Guido Viaro, Sala Scabi, Sala Gilda Belczak, ateliês de xilogravura, litogravura e serigrafia, além da primeira Gibiteca do Brasil. O prédio foi concluído em 1883. Após a morte do barão em 1894 (leia o quadro ao lado), o Solar transformou-se em Quartel do Exército. Posteriormente, *construiu-se*, em anexo, uma residência para a baronesa Maria José Correia e seus filhos. O complexo do Solar, com cerca de 3.000 m² de área, foi restaurado entre 1980 e 1983. Atualmente é vinculado à Fundação Cultural de Curitiba e possui três blocos: O bloco central, onde morou o Barão, a Casa da

---

[20] Nos anos seguintes, a Fundação Cultural de Curitiba ainda teria, sob sua responsabilidade, três outras salas de cinema. O Cine Guarani, no Centro Cultural Portão, inaugurado em 1988, o Cine Ritz, também no calçadão da Rua XV, inaugurado em 1985, em anexo a loja C&A e o cine Luz, também inaugurado em 1985, em frente a Praça Santos Andrade. Note-se que todos os cinemas administrados pela Fundação Cultural situam-se ou situaram-se no centro da cidade, com exceção do Cine Guarani.

[21] Fonte disponível no endereço eletrônico: http://www.curitiba.pr.gov.br/Servicos/Governo/GuiaServicos Publicos/document_equipto_SitePMC.asp?cdo=245

[22] A Oficina de Música de Curitiba já reuniu, em suas 25 edições, milhares de professores do mais alto gabarito e uma enorme quantidade de alunos vindos, além de Curitiba, de todos os estados brasileiros e também do exterior. Essa ação pública tem um impacto bastante importante não apenas no roteiro artístico-cultural da cidade, mas se insere como um dos eventos mais importantes do gênero no Brasil. Com duas edições distintas a partir de 1992, erudito e popular, esta última conhecida por Oficina de MPB. Os reflexos dessa iniciativa ainda carecem de estudos futuros mais aprofundados, o que espero realizar em meu projeto de doutorado.

[23] O Centro Cultural Solar do Barão, prédio histórico construído em 1880, após dois anos de trabalhos de restaurações, foi "inaugurado pelo prefeito Jaime Lerner como espaço cultural em 1983, {sendo então} sede do Museu da Gravura Cidade de Curitiba, do Museu da Fotografia Cidade de Curitiba, do Museu do Cartaz, da Gibiteca de Curitiba, do Centro de Documentação e Pesquisa-Farol do Saber Guido Viaro e da Coordenação de Música da FCC". (SANSONE, 2000, p.68).

[24] O endereço é http://www.curitiba-parana.net/solar-barao.htm

> Baronesa e os anexos construídos pelo exército. Nas instalações do Solar são realizados cursos de arte e ensaios da Camerata Anticqua, da Orquestra de Harmônicas e do Coral de Curitiba."

Destaco este Centro Cultural pela presença, ainda que em condições bastante adversas, dos museus da Fotografia, da Gravura, do Cartaz e do Centro de Pesquisa Guido Viaro, onde se realizam oficinas de capacitação e produção em artes plásticas em Curitiba. Também merece destaque a Gibiteca, primeira do Brasil, com um acervo de coleções de publicações bastante importantes. O Centro Cultural Solar do Barão está localizado também no centro da cidade de Curitiba, próximo ao centro histórico – Largo da Ordem.

Com essa ação, podemos concluir que um importante objetivo administrativo parecia alcançado. A prefeitura contava com um considerável número de espaços físicos relativamente bem equipados, ações efetivas em todas as áreas artísticas e um caminho já definido para essas ações construído ao longo de 12 anos ininterruptos de poder.

Efetiva-se, assim, a ação do poder municipal em relação à construção de um equipamento físico no período que corresponde aos anos 1971 a 1983. Aliadas as outras iniciativas de impacto[25], esse movimento contribuiria para solidificar uma verdadeira hegemonia política de um grupo cuja estrela maior foi, sem dúvida, Jaime Lerner, e que, em âmbito municipal, mantêm-se até os dias de hoje. O impacto das administrações de Jaimer Lerner e Saul Raiz ao longo dos anos 70 e início dos 80, ainda está por ser pormenorizado no que diz respeito às ações voltadas para as Artes e às Culturas.

É certo que as inúmeras iniciativas, principalmente aquelas voltadas para a criação de espaços físicos, foram determinantes para um avanço nas ações públicas para todas as manifestações artísticas. Seus resultados práticos devem ser avaliados a guisa das fontes disponíveis em abundância na Casa da Memória – Fundação Cultural de Curitiba, na Fundação Teatro Guaíra, em arquivos da Câmara Municipal de Curitiba, de periódicos locais bem como de uma gama enorme fontes e informações preciosas em arquivos eletrônicos disponibilizados em *sites* dos mais variados.

Na construção de sua "hegemonia[26]" dentro do campo político e em suas relações com os campos artístico e jornalístico locais, o Lernismo deixou marcas profundas na cidade de Curitiba. A criação da Fundação Cultural de Curitiba, de vários teatros por toda a cidade, de inúmeros centros culturais importantes, além de ações em parceria com movimentos artísticos locais, foram decisivas para os movimentos artísticos não só na década de 70, mas nos anos posteriores, ainda que uma análise mais criteriosa em relação aos resultados práticos dessas ações pra as artes e as culturas da capital paranaense seja necessária.

A partir de 1983, seguiram-se duas administrações do Partido do Movimento Democrático Brasileiro – PMDB, a de Maurício Fruet (1983 a 1985) e a de Roberto Requião de Melo e Silva (1986 a 1988). Ambas também tentaram registrar "suas marcas" na cidade em aberta oposição aos governos anteriores.

Nesse período, a Fundação Cultual de Curitiba foi dirigida por Carlos Marés de Souza Filho, com ações visando, segundo suas próprias convicções, a busca de um alcance às populações periféricas da cidade.

Uma das obras mais emblemáticas desse período foi o Centro Cultural Portão. Com sua construção iniciada em 1977, ainda no governo de Saul Raiz, o complexo seria um centro comercial. Entretanto, estimulado pela doação ao município de uma grande coleção de obras de arte pelo artista plástico curitibano Poty Lazzarotto, a prefeitura (governo de Roberto Requião), resolve transformar o espaço em um Centro Cultural. Composto pelo Museu Municipal de Arte, mais tarde rebatizado Museu Metropolitano de Arte de Curitiba – MUMA, o Centro ainda contaria com o cine Guarani, a Biblioteca do Portão, o teatro Antonio Carlos Kraide, com capacidade para duzentas pessoas, além do clube do xadrez. Entretanto, quase todo o parque físico cultural já estava completado, restando aos representantes do PMDB ações localizadas bastante modestas se comparadas às do período anterior, no que diz respeito à construção de novos espaços.

Apesar de podermos considerar como importante um primeiro movimento para a ampliação das ações da Fundação Cultural em direção à zona sul da cidade, caracteristicamente uma região de grande densidade demográfica e distante das zonas centrais, não houve nenhuma inovação da prefeitura nas administrações Fruet Requião (PMDB) nesse sentido. O Teatro do Paiol, por exemplo, primeira obra de

---

[25] Inúmeras realizações do campo desse período envolvendo a implementação de um novo plano diretor para a cidade, suas relações de poder com outros campos além de análise crítica de seus resultados, podem ser conferidas no livro "Curitiba e o mito da cidade modelo". (DENNISON, 2000).

[26] Reluto em utilizar o termo "hegemonia" por entender sua especificidade e implicações metodológicas. No entanto, grupo político que se solidificou ao redor da figura de Jaime Lerner teve uma perenidade política singular não só em Curitiba, mas em todo o estado do Paraná. Ale de representantes desse "grupo" continuarem no comando da prefeitura de Curitiba até o presente momento, Jaime Lerner foi eleito governador do estado do Paraná em 1994 e reeleito em 1998, nas duas ocasiões já no primeiro turno, ou seja, com mais de 50% dos votos válidos. Isso, seguramente, nos dá margem para a utilização do termo em questão, pelo menos no que diz respeito à realidade política curitibana.

impacto do prefeito Jaime Lerner inaugurado em 1971, está localizado no bairro Rebouças. O Centro de Criatividade, inaugurado em 1972, no bairro São Lourenço. Ambos distantes das concentrações de populacionais centrais. Para ilustrar minhas palavras, reproduzo abaixo alguns dados referentes à concentração populacional em Curitiba nas décadas de 1970 e 1980[27].

Em 1970, a classificação dos 10 bairros mais populosos para uma Curitiba com população total de 609.026 habitantes, era a seguinte:

1º	Centro	37.066
2º	Boqueirão	27.003
3º	Portão	25.749
4º	Água Verde	25.114
5º	Cidade Industrial	21.973
6º	Novo Mundo	20.768
7º	**Rebouças**	**20.058**
8º	Uberaba	18.211
9º	Capão Raso	18.071
10º	Mercês	17.413

Já em 1980, para uma população total de 1.024.975 habitantes, a classificação por bairros era a seguinte:

1º	Boqueirão	52.668
2º	Cidade Industrial	45.904
3º	Cajuru	45.425
4º	Centro	42.371
5º	Xaxim	38.529
6º	Novo Mundo	35.238
7º	Portão	33.511
8º	Capão Raso	32.757
9º	Pinheirinho	32.139
10º	Água Verde	31.979

Diante de tais números, vemos que o Bairro Rebouças, berço da primeira e uma das principais obras de Jaime Lerner, o Teatro do Paiol, estava na sétima posição em densidade demográfica em 1970 e, 1980, nem sequer aparecia entre os 10 bairros mais populosos. Já o Bairro São Lourenço, sede de outra iniciativa de envergadura no campo dos equipamentos públicos para as artes e à cultura, não estava, em nenhuma das duas amostragens, entre os bairros mais populosos.

Conclusão

O impacto das administrações de Jaimer Lerner e Saul Raiz ao longo dos anos 70 e início dos 80, ainda está por ser pormenorizado, pelo menos no que diz respeito às ações voltadas para as Artes e às Culturas.

É certo que as inúmeras iniciativas, principalmente aquelas voltadas para a criação de espaços físicos, foram determinantes para um avanço nas ações públicas para todas as manifestações artísticas. Seus resultados práticos devem ser avaliados à guisa das fontes disponíveis em abundância na Casa da Memória – Fundação Cultural de Curitiba, na Fundação Teatro Guaíra, em arquivos da Câmara Municipal de Curitiba, de periódicos locais, etc.

Em suas ações no campo político e em suas relações com os campos artístico e jornalístico locais, o Lernismo deixou marcas profundas na cidade de Curitiba. A criação da Fundação Cultural de Curitiba, de

[27] Os dados constam dos sensos demográficos realizados pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística), disponíveis tanto em seu próprio sítio http://www.ibge.gov.br, quanto no do IPPUC (Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba) http://www.ippuc.org.br. Os gráficos referentes a esses dados constam no item "anexos" desta dissertação.

vários teatros por toda a cidade, de inúmeros centros culturais importantes, além de ações efetivas em parceria com movimentos artísticos locais, foram decisivas para os movimentos artísticos não só na década de 70, mas nos anos posteriores.

Ainda será necessária uma análise mais cuidadosa para que se possam entender melhor os efeitos desse que foi um dos mais bem sucedidos empreendimentos administrativos da história recente de Curitiba.

Referências Bibliográficas

FONTES PESQUISADAS

SITES

CÂMARA MUNICIPAL DE CURITIBA. Leis Ordinárias do Município. Arquivo digital disponível no endereço eletrônico http://www.cmc.pr.gov.br

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA, sítio oficial disponível no endereço eletrônico http://www.fundacaoculturaldecuritiba.com.br

MILLARCH, Aramis. Artigos publicados no Jornal O Estado do Paraná, no período de 1971 a 1983, digitalizados e disponíveis no sitio oficial no endereço http://www.millarch.org/principa.asp

CONGRESSO NACIONAL BRASILEIRO. Arquivos digitais disponíveis em http://www2.camara.gov.br , Câmara dos Deputados e http://www.senado.gov.br/sf/ , Senado Federal.

DIÁRIO OFICIAL DA UNIÃO. Arquivos digitalizados disponíveis em https://www.in.gov.br/imprensa/jsp/destaque.jsp

LP

MAPA – Movimento Atuação Paio. Fundação Cultural de Curitiba/MEC, 1976.

PUBLICAÇÕES OFICIAIS

FUNDAÇÃO CULTURAL DE CURITIBA. Aramis Millarch. *Boletim informativo da casa Romário Martins*. Curitiba: Fundação Cultural, 1992.

INSTITUTO DE PESPQUISA E PLANEJAMENTO URBANO DE CURITIBA - IPUC. Memória da Curitiba Urbana. Obra em sete volumes publicada no início dos anos 90, traz depoimentos de administradores e funcionários da prefeitura de Curitiba.

SANSONE, Margarita Pericás. *Fundação Cultural de Curitiba no limiar do novo milênio*. Curitiba: Fundação Cultural, 2000;

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACEVES, Jorge E. De la ilusión a la comprensión biográfica – Pierre Bourdieu y la historia oral. *Revista Universidad de Guadalajara*. v. ?, n. ?, p. ?, data ?

ALMEIDA, Maria Cândida Ferreira de. Só a antropofagia nos une. *Estúdios y otras practicas intelectyuales latinoamericanas em Cultura y Poder*. Caracas, Venezuela, p. 121-132, 2002.

ANDRADE, Oswald de. Manifesto Antropófago. *Revista de Antropofagia*, Piratininga, v. 1, n. 1, p. ?, 1928.

_____. Manifesto Pau-Brasil. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, n. ?, p. ?, 1924.

BENJAMIM, Walter. *Magia e Técnica, Arte e Política*. São Paulo: Brasiliense, 1993.

BOURDIEU, Pierre. *A economia das trocas simbólicas*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2005.

_____. *As regras da arte*. São Paulo: Ed. Schwarcz, 2002.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

_____. *Razões Práticas: sobre a teoria da ação*. Campinas (SP): Papirus Editora, 2005.

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

BORDIEU, Pierre; HAACKE, Hans. *Livre troca: diálogos entre ciência e arte*. Rio de Janeiro: Ed. Bertrand Brasil, 1995.

BRAGA, Mônica Mitchell de Morais. O modernismo brasileiro dos anos 30 e 40 em contextos educativos, *IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte*. Curitiba, Anais, 2006.

CANCLINI, Néstor García. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 2006.

CHARTIER, Roger. Pierre Bourdieu e a história – debate com José Sérgio Leite Lopes. Palestra proferida na UFRJ, Rio de Janeiro, 2002.

CHAUVEAU, Agnes e TÉTART, Philippe (org.). *Questões para a história do presente*. Bauru: EDUSC, 1992.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FAVARETTO, Celso. *Tropicália Alegoria Alegria*. Cotia (SP): Ateliê Editorial, 2000.

FERREIRA, Marieta de Moraes. História oral: um inventário das diferenças. In: *Entre-vistas: abordagens da história oral*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Getúlio Vargas, 1994. p.1-13.

FIGUEIREDO, Anna Cristina C. Moraes. *Liberdade é uma calça velha, azul e desbotada: publicidade, cultura de consumo e comportamento político no Brasil – 1954-1964*. São Paulo: HUCITEC, 1998.

FILIPAK, Francisco. *Curitiba e suas variantes toponímicas: Coré – Cure – Curiy*". Curitiba (PR): edição do autor, 1999.

FONSECA, Mônica Eustáquio. Os loucos anos 20 – o primitivismo ou a inscrição da "Terra Brasilis" no concerto internacional. *Cadernos de Arquitetura e Urbanismo*, Belo Horizonte, v. 11. n. 12, p. 99-116, 2004.

GUASTINI, Mário. *A hora futurista que passou e outros escritos*. São Paulo: Boitempo, 2007.

HARVEY, David. *Condição Pós-Moderna*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

KELLER, Douglas. *A cultura da mídia*. Bauru: EDUSC, 2001.

MALDOLM, Bradbury & McFARLANE, James. *Modernismo: guia geral. 1890 – 1930*. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

MARTINS, Maurício Vieira. Bourdieu e o fenômeno estético: ganhos e limites de seu conceito de campo literário. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 19, n. 56, p. 63-74.

MELLO, Zuza Homem de. *A era dos festivais – uma parábola*. São Paulo: Editora 34, 2003.

MICELI, Sergio. Modernismo brasileiro: nada mais internacional. *Nacional e estrangeiro: história social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003.

MOTA, Carlos Guilherme. Cultura brasileira ou cultura republicana? Conferência proferida no Colóquio "Cem amos de República no Brasil: idéias e experiências", Universidade de Paris IV – Sorbone, Paris, 1990.

MOTTA, Nelson. *Noites tropicais – solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Editora Objetiva, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. A arte engajada e seus públicos (1955/1968). *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, n. 28, 2001.

_____. O Conceito de "MPB" nos anos 60. In: *MPB. História: Questões e Debates*, n° 31. Curitiba: Editora UFPR, 2000. p. 11-30.

_____. *Cultura e poder no Brasil contemporâneo*. Curitiba: Juruá Editora, 2005.

_____. Desde que o samba é samba: a questão das origens no debate historiográfico sobre a música popular brasileira. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, v. 20, n. 39, p. 167-189, 2000.

_____. Em busca do tempo perdido: utopia revolucionária e cultura engajada no Brasil. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, n. 16, p. 149-152, 2001.

_____. *Feitiço descente. História: Questões e Debates*, Curitiba, n. 36, p. 329-332, 2002.

_____. Historiografia, memória e história do regime militar brasileiro. *Revista Sociologia Política*, Curitiba, n. 23, p. 193-196, 2004.

_____. *História e música*. Belo Horizonte: Ed. Autêntica, 2002.

_____. A MPB sob suspeita: a censura musical vista pela ótica dos serviços de vigilância política (1968-1981). *Revista brasileira de história*, São Paulo, v. 24, n. 47, p. 103-126, 2004.

_____. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *Actas del IV Congresso Latinoamericano de la Associación Internacional para el Estúdio de la Música Popular*, Cidade do México, p. 1-12, 2002.

_____. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959 – 1969*). São Paulo: ANNABLUME, 2001.

OLIVEIRA, Dennison. *Curitiba e o mito da cidade modelo*. Curitiba: Editora UFPR, 2000.

ORTIZ, Renato. *A Moderna Tradição Brasileira*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 2001.

ORTIZ, Renato (org.). *A Sociologia de Pierre Bourdieu*. São Paulo: Editora Olho D`água , 2005.

POUND, Ezra. *ABC da Literatura*. São Paulo: Editora Cultrix, 1989/90.

RAMIL, Vitor. A estética do Frio. Disponível no endereço eletrônico http://minerva.ufpel.edu.br/~ramil/vitor/estfrio.htm

SANDMANN, M. Algumas canções em Curitiba. In: *Revista Letras*, nº 45, Curitiba, Editora da UFPR, 1996.

SANTIAGO, Silviano. Mário, Oswald e Carlos, intérpretes do Brasil. ALCEU - *Revista de Comunicação de Cultura e Política*, Departamento de Comunicação Social PUC-Rio, Rio de Janeiro, v. 5, n. 10, p. 5-17, 2005.

_____. Lá vai fandango com tamanco meu sinhô. In: *ENCONTRO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE ETNOMUSICOLOGIA* – ABET, 1, 2002, Recife.

TATIT, Luiz. *O cancionista – composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 2002.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Ed. 34, 2002.

VALE, Lúcia de Fátima. A propósito da Exposição Malfatti, Edição Revisitada. Revista Urutágua – *revista acadêmica multidisciplinar*, Maringá (PR), N. 7, p. 1-6, 2004.

VAZ, Toninho. *Paulo Leminski – o bandido que sabia latim*. São Paulo: Record, 2005.

VELOSO, Caetano. *Verdade tropical*. São Paulo: Companhia das letras, 2004.

VENTURA, Zuenir. *1968, o ano que não terminou*. São Paulo: Circulo do Livro, 1988.

WARNIER, Jean-Pierre. *A mundialização da cultura*. Bauru: EDUSC, 2000.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido – uma outra história das músicas*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

Sonata para Piano n. 1 de Alberto Ginastera: processos composicionais utilizados no estabelecimento de centros tonais.

Vânia Eger Pontes (UDESC), Maria Bernardete Castelan Póvoas (UDESC)

Resumo: Neste trabalho é apresentado um estudo sobre a Sonata Para Piano n.1 de Alberto Ginastera. Foi realizado com o objetivo de obter subsídios que permitissem otimizar o trabalho pianístico técnico-interpretativo para incorporá-la ao nosso repertório. Fez-se uma análise sobre sua estrutura formal, com destaque à análise de recursos composicionais utilizados pelo compositor para estabelecer, como por exemplo, uma tonalidade ou região tonal principal (centralização). Nesta sonata, obra em que o compositor utilizou-se de procedimentos construcionais do Século XX, a análise torna-se essencial para o conhecimento do conteúdo estrutural e maior entendimento da obra.

Palavras-chave: Alberto Ginastera; Sonata Para Piano n.1; processos de composição; centralização tonal.

Abstract: This research introduces a study about Alberto Ginastera Piano sonate #1 with the aim of getting resources to optimize the pianistic technical work during its preparation to integrate a repertoire. The sonate formal structure was analyzed, in eminence the melodic and harmonic procedures used by the composer to establish a tonality or the main tonal region (centralization). The analyses was essential to acquaint the structural content as well as a greater understanding of the piece and its pianistic performance.

Keywords: Alberto Ginastera; Piano Sonate n.1; compositional process; tonal centralization; pianistic interpretation.

Introdução

O foco deste trabalho é o estudo e análise da *Sonata para Piano n.1* de Alberto Evaristo Ginastera. Optou-se por realizar uma pesquisa sobre a estrutura formal e sobre recursos utilizados pelo compositor para estabelecer uma tonalidade ou centro tonal, visando o entendimento global da obra. Apesar de o compositor explorar recursos composicionais baseados no folclore Argentino, este tópico não será discutido neste trabalho. Scarabino (1996) define tonalidade como uma estrutura de alturas sonoras que gera expectativa de repouso e resolução sobre uma determinada altura: a tônica ou o centro tonal é a centralização de uma nota de polarização, seja prolongando-a ou pela sua insistente repetição. Neste estudo são tratadas, mais especificamente, questões que melhor esclarecem os aspectos levantados na peça em foco, levando em conta características da música do século XX.

A sonata, como gênero, apresenta características específicas em cada período histórico que sucedeu ao classicismo. Estas características dizem respeito à maneira como a forma é entendida e utilizada, à formação instrumental em que é aplicada, particularidades referentes ao estilo e à forma (Newman, 1980).

No decorrer do século XX, algumas características que definiam a sonata como um gênero quase que desapareceram. A sonata não implica em uma obra com vários movimentos e não há obrigatoriedade de que contenha um ou mais deles escritos na forma sonata (Griffiths, 1998). Isto não significa que todas as sonatas, a partir de então, estejam escritas totalmente fora dos princípios da sonata tradicional. Há compositores neoclássicos que continuam seguindo os padrões de organização da sonata clássica, no entanto, se utilizam de diferentes sistemas harmônicos e de outros recursos de composição. Sonatas compostas por Debussy, Scriabin e Ives na década entre 1910 e 1920 foram consideradas inovadoras, pois romperam com os padrões tradicionais da forma sonata. Debussy, por exemplo, compôs uma sonata para uma formação instrumental não usual: flauta, viola e harpa. As últimas sonatas para piano de Scriabin têm um único movimento e são estruturadas com relações funcionais distantes entre as partes, como por exemplo, a décima e última de suas sonatas escrita em 1913.

A música do século XX passou por inovações decorrentes de reações e transformações ocorridas ao longo da história da música. Foram utilizados novos recursos de composição e criados novos sistemas de organização e, boa parte destes, dava ênfase ao rompimento de hierarquias da música tonal. Durante este período aconteceu desde o completo rompimento do sistema tonal, a estruturação da música atonal, de outros sistemas e movimentos composicionais. Alguns deles coexistiram como música tonal e atonal, a harmonia diatônica passou a ser então “apenas uma possibilidade entre muitas, não

necessariamente a mais importante, nem necessariamente determinante da forma e da função" (GRIFFITHS, 1998, p.9).

Neste contexto foi composta a sonata Para Piano n.1 de Alberto Ginastera, obra faz parte de um grupo de várias outras as quais transitam entre o tonal e o atonal. Ginastera emprega variedade de recursos para contrastar entre um movimento e outro e o movimento mais estável com relação a uma tonalidade principal é o quarto, no qual o compositor dá maior ênfase ao trato rítmico-musical.

O compositor - características estilísticas

Ginastera (1916-1983) se situa no grupo dos primeiros compositores latino-americanos cuja obra tem características do século XX (Dupuy, 1997). De acordo com Kuss (apud Scarabino, 1996) a obra de Ginastera foi uma ininterrupta busca pela síntese entre técnicas de composição do século XX e elementos do folclore musical de seu país de origem. Esta fusão deu origem a um estilo próprio e inovador com elementos que permitiram uma unificação de sua obra. A utilização de certos recursos e padrões de organização estrutural, temática e rítmica, dentre outros, tornaram suas composições inconfundíveis; são mais de cinqüenta, sem contar as que o compositor retirou de seu catálogo de obras (Urtubey, 2000).

Em 1945, Ginastera viajou com sua família para estudar nos Estados Unidos, permanecendo boa parte do tempo em New York com uma bolsa que havia recebido. Até então vários dos professores contemporâneos de Ginastera haviam estudado na Europa, absorvendo de lá, técnicas e estilos. Nesta viagem visitou várias escolas de música além de conhecer Sessions, Harris, Piston, Carter, Barber e Aaron Copland. Com este último fez curso de composição e tornou-se amigo de longa data. Até então as características do pensamento musical de Ginastera tinham forte influência da cultura de seu país de origem. A viagem permitiu-lhe entrar em contato com a música de vários outros compositores vindos da Europa, pós segunda guerra. Compositores como Edgard Varése (1883-1965), Ernest Bloch (1880-1959), Sergei Prokofiev (1891-1953), Sergei Rachmaninoff (1873-1943), Arnold Schoenberg (1874-1951), Ernst Krenek (1900-1991), Kurt Weill (1900-1950), Igor Stravinsky (1882-1971), Béla Bartók (1881-1945), Bohuslav Martinú (1890-1959), Darius Milhaud (1892-1974) e Paul Hindemith (1895-1963) encontraram certa estabilidade econômica nos Estados Unidos e alguns deles passaram alguns períodos ou passaram a morar lá (Urtubey, 2000).

Alberto Ginastera escreveu doze obras para piano solo, dentre elas, a *Sonata para piano n.1 op.22* composta em 1952 e, segundo o próprio compositor (Ginastera, 1995), foi inspirada pela música dos pampas argentinos[1].

Na produção musical de Ginastera podem ser identificados distintos períodos, cada um contendo características específicas. O primeiro deles (1934 a 1948) é o chamado *Nacionalismo objetivo,* período em que Ginastera escreveu dezenove obras, dentre elas, *Panambí op. 1*, (1935-37), *Estancia op. 8* de 1941, várias canções e peças para piano. (Scarabino, 1996). Utilizou, mais evidentemente, elementos da música folclórica Argentina de formas binárias e ternárias. Suas peças lentas derivam, em parte, de células dos ritmos denominados *vidala* e *triste* e os movimentos rápidos derivam do *Malambo, gato* ou *zamacueca.* Já nesta época Ginastera fazia largo uso de estruturas alusivas à afinação violonística. (King, 1992).

No segundo período, intitulado *Nacionalistmo subjetivo (1948 a 1956)* Ginastera passou a utilizar técnicas mais avançadas de composição como politonalidade como, por exemplo, em King de 1992. Em peças como seu primeiro *Quarteto de Cordas* (op. 20, 1948), a *Sonata para piano n.1* (op. 22, 1952), *Variações Concertantes* (op. 23, 1953) e as *Pampeanas n.2* e *3* (op. 21, e 24, 1950 e 1954) o caráter argentino passa a ter novo tratamento pelo compositor e sua linguagem musical evolui até o dodecafonismo. Ginastera começou a usar procedimentos de música dodecafônica neste período, o que foi um prenúncio da intensificação do uso do cromatismo no período seguinte. Nunca chegou a utilizar plenamente o dodecafonismo; mesmo em obras em que fez uso deste sistema de organização estabeleceu relações tonais (Scarabino, 1996).

No terceiro período, *Neo-expressionista*, compôs dentre outras peças, seu segundo *Quarteto de Cordas* (op. 26, 1958), o *Quinteto op. 29* (1963), a *Cantata para América Mágica* (op. 27, 1960), *Bomarzo* (op. 32, 1964) e *Don Rodrigo* (op. 31, 1963-64). Neste período Ginastera passou a utilizar harmonias mais complexas do que no segundo, intensificou o uso de técnicas dodecafônicas, aleatoridade, clusters e efeitos vocais não usuais, dentre outros recursos.

[1] Região de planícies férteis na parte norte do país, centro da riqueza agrícola da Argentina, formada pelas províncias de Córdoba, Santa Fé e La Pampa e Buenos Aires. É também região símbolo do folclore gaúcho do país. (Basinski, 1994).

Primeiro movimento – *allegro marcato*

Dentre os quatro movimentos da Sonata n.1, o Allegro Marcato é o único organizado segundo a forma sonata. A divisão estrutural deste primeiro movimento encontra-se exposta no Quadro 1, construído com base na divisão formal proposta por Knafo (1994).

Quadro 1 - Divisão formal do primeiro movimento. *Allegro Marcato.*

Quando da audição do Allegro, o caráter da sonoridade não é totalmente atonal, mas também não deixa clara qual a tonalidade principal, estabelecendo-se certa ambigüidade. No trato harmônico do *Allegro marcato* algumas configurações adquirem uma sonoridade politonal[2]. De acordo com Paz (1976), dentre diversos procedimentos empregados na música politonal, pode-se identificar o desenrolar simultâneo de linhas melódicas, cada uma em sua tonalidade própria, recurso encontrado em grande quantidade de obras de Bartók. Dentre as diversas técnicas de composição, Ginastera fez uso de estruturas simétricas, por exemplo, de acordes com configuração em espelho[3] (Figura 1), que são bastante freqüentes na sua obra (Urtubey, 2003). Já no início e em boa parte da exposição, a configuração intervalar vertical encontra-se organizada, basicamente, em dois planos construídos por blocos de terças, maiores e menores e uma menor quantidade de intervalos de quartas.

Figura 01 - Compassos [1] a [4] do primeiro movimento da sonata. Allegro marcato. Simetria em espelho.

Fonte: GINASTERA 1954, P. 01.

A maneira como o compositor agrupa os intervalos ocasiona diferentes efeitos sonoros e acabam por gerar tensões harmônicas em várias passagens, gerando ambigüidade na tentativa de estabelecer-se uma tonalidade principal. Em trechos do primeiro tema observa-se a ocorrência de acordes bimodais, resultantes de configuração simétrica intervalar, formado por intervalos de 3m, 4J e 3m, denominado *acorde Bartók* (Urtubey , 2003). Uma das ocorrências deste acorde pode se visto na Figura 2.

---

[2] "A politonalidade consiste na superposição de uma ou mais tonalidades, ou seja, é a justaposição de planos tonais [...] na politonalidade, é importante que cada linha melódica mantenha a sua individualidade, garantido assim um total harmônico politonal." (NORONHA, 1998, p. 22-23).

[3] A configuração em espelho remonta a processos contrapontísticos de composição, existem diferentes formas, como em um trecho de cânon ou fuga (SADIE (Org.), 1980). Nesta peça se observa duas ou mais linhas melódicas encaminhando-se em direções opostas (ascendente e descendente), porém, usando-se a mesma distância entre os intervalos, caracteriza uma configuração em espelho entre melodias ou planos harmônicos.

Figura 2 - Justaposição de terças menores - acorde Bartók. *Allegro marcato*, parte do compasso [14].

Fonte: GINASTERA 1954, p.01.

Apesar de haver vários compassos com o acorde de Dó maior com efeito sonoro de resolução harmônica, não se pode dizer que esta seja a tonalidade principal. De acordo com Knafo (1994), a nota que funciona como centro tonal do primeiro grupo temático (compassos [1] ao [29]) é a nota Lá. Pelo fato de as tonalidades Dó maior e Lá menor serem relativas, ocorre ambigüidade tonal e neste contexto, as notas pedais foram fundamentais para o estabelecimento dos centros tonais. As principais regiões tonais são: de Lá menor no primeiro grupo temático na exposição (compassos [1]-[29]) e Si menor no segundo (compassos [52]-[79]). As relações harmônicas deste movimento estão permeadas pela ambigüidade tonal. A seção do desenvolvimento é a parte com maior incidência de notas repetidas com função de centralização tonal.

Segundo movimento – *presto misterioso*

O *Presto Misterioso*, segundo movimento da sonata, caracteriza-se pela predominância de um "moto perpétuo" com figuração rítmica em colcheias. A forma deste movimento, de acordo com Wallace (1964), é a de um rondó de sete seções: ABACABA. Claudia Knafo (1994) adota a mesma estrutura – citando dissertação de Mary Ann Hanley[4]. Porém há divergências entre estes autores quanto a divisão entre as duas primeiras seções, conforme pode ser observado no quadro seguinte. Knafo considera a passagem referente aos compassos [39] a [48] como parte ainda da primeira seção (A), enquanto Wallace entende este grupo de dez (10) compassos como sendo parte da segunda seção (B).

Considerando-se a divisão proposta por Knafo (1994), este segundo movimento é entendido como uma estrutura de três grandes seções, respectivamente, primeira seção ABA, uma seção contrastante C, que tem início no compasso [78] e uma primeira seção com variantes (ABA) a partir do compasso [117]. Como fechamento do movimento, há uma coda em que é utilizado material temático segmentado. Basicamente, as subseções grafadas com *A* (Quadro 2) são compostas por uma série de doze sons, suas repetições e variações.

Quadro 2 – Esquema formal do segundo movimento, *Presto misterioso*, segundo divisão proposta por Knafo (1994) e Wallace(1964).

Dos compassos [39] a [48] acontece uma transição da primeira destas subseções *A* para a seção seguinte, *B*. As subseções *B* e *C* apresentam características de dinâmica e de estrutura harmônica contrastantes com relação às subseções *A*, além do número de linhas melódicas.

No *Presto Misterioso* Ginastera fez uso de procedimentos da música serial, porém, não os utilizou de maneira estrita (Wylie, 1986), ou seja, não usou o serialismo como recurso composicional para todo o movimento, mas na construção do material tratado como tema (Figura 3) que é formado por uma série

[4] "The Solo Piano Music of Alberto Ginastera" Part II, American Music Teacher, XXIV (Set-Out, 1975), p.8

dodecafônica. Knafo (1994) e Scarabino (1996) dizem que a percepção tonal deste movimento é de Ré menor. Scarabino apresenta como argumentos o fato de que a nota Ré é a nota mais grave da série e a nota Fá é a mais aguda e de que há uma resolução tonal a partir da nota Dó# que é sucedida pela nota Ré.

Figura 3 – Material tratado como tema - segundo movimento - Presto Misterioso. Compassos [01] - [02].

Fonte: GINASTERA , 1954, p. 08.

Esta mesma série dodecafônica pode ser ouvida em duas linhas individuais, conforme mostrado na Figura 4[5].

Figura 4 - Linhas individuais da série dodecafônica. *Presto misterioso.*

No *Presto*, as relações tonais não são estabelecidas pelos meios tradicionais da música tonal. Os centros tonais são estabelecidos através de recursos de composição comentados a seguir. De acordo com Knafo (1994), em toda a primeira seção a nota Ré foi estabelecida como centro tonal. O material temático é intercalado por passagens de quintas repetidas que são sustentadas por pedais (notas Ré, Ré bemol, Sol e Sol bemol), que estabelecem centros tonais. Este recurso, por apresentar-se harmonicamente estático devido à repetição das quintas, cria um efeito percussivo com o qual o compositor pretendeu fazer alusão a sonoridade violonística. No quadro seguinte, são mostradas as cinco aparições desta figuração em todo o movimento e seus respectivos pedais.

Quadro 3 - Estruturas harmônicas contrastantes do movimento *Presto misterioso.*

Fonte: GINASTERA, 1954, p. 08; 09; 12.

Os trechos com as estruturas mostradas no Quadro 3 aparecem por vezes entre as repetições do próprio material temático, a exemplo dos compassos [17] e [133] (primeira e quarta colunas), em outras aparecem ligados a elementos contrastantes, servindo de conectivos para o retorno do material temático (comp. [58] e [155]) ou a um afastamento do mesmo, (comp. [30]), através da ênfase em outra nota, antecipando o centro tonal de uma próxima seção com centro em Ré, iniciando-se no compasso [48].

Na seção *C* há predominância de um ostinato no registro agudo do piano que funciona com um plano de fundo para os acordes arpejados escritos para execução nos registros médio e grave do piano. Destes, as notas extremas distam de intervalos de décima (Figura 5). Em música, ostinato está associado às imutáveis repetições de estruturas que podem ser rítmicas, melódicas, harmônicas, ou associações entre estas. O ostinato em questão é formado por intervalos de sétima e de segunda maior, e outro de segunda menor e tem extensão de duas oitavas. Scarabino (1996) explica que certos tipos de bordaduras e passagens cromáticas utilizadas por Ginastera podem aparecer com desdobramento de oitava produzindo, desta forma, intervalos de sétima maior ou nona menor ao invés de bordaduras com intervalos de segunda. Este recurso composicional produz um efeito fortemente dissonante, tal como

[5] Exemplo copiado de SCARABINO, 1996, p. 15, escrito no editor de partituras *ENCORE*.

pode ser observado na passagem mostrada na Figura 5. A passagem cromática destacada no retângulo acontece dentro de uma mesma oitava; é escrita com as mesmas notas no trecho circulado, porém com afastamento de oitava que ocasiona um intervalo de nona menor. Este processo encontra-se também nos compasso [163] a [166] e dos compassos [183] a [189].

Figura 5 - Ostinato na região aguda. *Presto misterioso*, compassos [86] e [87].

Fonte: GINASTERA, 1954, p. 10.

Ao final da seção central do *Presto Misterioso* nos compassos [115] e [116], encontra-se uma estrutura que, de acordo, é um policorde arpejado que apresenta certa complexidade (Scarabino, 1996). "Um policorde simples é, por definição, aquele cuja estrutura acordal é formada pela sobreposição de tríades ou tétrades sobre uma nota apenas". (LIMA, 2006, p. 34).

Figura 6- Policorde arpejado. *Presto misterioso*, compasso [115].

Fonte: GINASTERA, 1954, P. 11.

Tomando-se como exemplo o compasso [115] da Figura anterior (6), vê-se que as três primeiras notas formam o acorde de Dó# e as duas primeiras notas da pauta na clave de Sol formam um intervalo de terça menor, o que sugere a presença de uma tríade de dó menor, já que dentre as notas subseqüentes encontra-se a nota sol que faltaria para completar esta tríade. As três últimas notas acabam por formar a tríade de Sol maior. A tríade de Sol tem relação com o material temático que vem a seguir.

Mesmo tratando-se de um movimento em que são utilizados recursos atonais de composição, as seções e transições deixam, claramente, perceber-se suas regiões tonais.

Terceiro movimento – adágio molto appassionato

O terceiro movimento, *Adágio Molto Appassionato,* o movimento lento da sonata, tem sonoridade atonal e um caráter improvisatório. Sua estrutura formal, as seções e subseções, encontram-se esquematizadas no Quadro 4. Para a organização deste quadro foram utilizadas informações de Knafo (1994) e Wallace (1964), os quais apresentam pontos comuns na divisão das seções. Knafo (1994) organiza as subseções de acordo com o material utilizado e propõe o entendimento do movimento em três seções: uma primeira seguida de uma seção contrastante e uma recorrência da primeira seção entendida como Coda.

A série inicial é exposta cinco vezes já no começo do movimento ou primeira seção, mais especificamente do compasso [1] ao [12]. Esta série tem como ponto de partida a nota Si e segue até a nota Ré. Esta nota, que até então foi a última e nota mais aguda da série torna-se, compasso [18], a nota inicial da mesma série transposta uma terça menor acima.

Neste movimento, o compositor fez uso de estruturas seriais e, assim como no movimento anterior, não o faz de modo estrito. De acordo com Wallace (1964), a harmonia do movimento é influenciada pela série inicial de seis notas (Fig. 7) que evidencia uma estrutura atonal devido à presença de dois intervalos de quarta aumentada. O intervalo inicial de quinta justa auxilia na ênfase dada à nota Si, configurando-a como centro tonal. Este tipo de desenvolvimento a partir de pequenos motivos é característico em movimentos lentos de composições de Ginastera.

Quadro 4 - Estrutura Formal do terceiro Movimento *Adagio molto appassionato*, seções e subseções.

Figura 7 - Série inicial do terceiro movimento, comp. [1] e [2]. *Adagio molto appassionato,* compassos [01] e [02].

Fonte: GINASTERA, 1954, P. 14.

No *Adagio molto appassionato* Ginastera fixa-se em centros tonais baseados em algumas pequenas células ou motivos. Em cada uma das seções o compositor enfatiza uma ou mais notas, sobretudo Si e Ré na primeira e na última seção, onde estas notas são enfatizadas através de insistentes repetições ou através de encaminhamentos melódicos e harmônicos em sua direção, estabelecendo-as como ponto de convergência. Scarabino (1996) trata estes meios de encaminhamento melódico como meios contrapontísitcos utilizados para estabelecer um centro tonal. Na figura 7 está exemplificado o trecho referente aos compassos [34] e [35] onde a nota Si é enfaticamente repetida.

Figura 8 – Ênfase melódica na nota Si com função de centralização tonal. Comp [34] e [35]. Terceiro movimento- *Adagio Molto Apassionato.*

Fonte: GINASTERA, 1954, p.13.

Os compassos [68] ao [70] (Figura 9) mostram um exemplo de reaproveitamento de material melódico a partir de pequenos motivos ou frases. Trata-se da frase que encerra o *Adágio,* na qual o compositor utiliza uma série dodecafônica que inicia, justamente, com a série de seis notas apresentada no início do movimento.

Figura 9 – Série dodecafônica no fim do movimento. *Adagio molto appassionato*, compassos [68] e [69].

Fonte: GINASTERA, 1954, p. 17.

Na figura anterior, a parte destacada pelo retângulo refere-se à segunda metade da série dodecafônica, encerrando o *Adágio*. É um aproveitamento de material melódico do compasso [7] (Figura 10) que culmina também na nota Ré, apresentado mais com efeito ornamental.

Figura 10 - Material melódico do compasso [7] utilizado na segunda metade da série dodecafônica no final do *Adagio molto appassionato*.

Fonte: GINASTERA, 1954, p. 14

Quarto movimento – ruvido ed ostinato

No quarto movimento, *Ruvido ed ostinato*, movimento há predominância de um ostinato rítmico em semicolcheias, o centro tonal predominante é a nota lá, havendo variações. Segundo Scarabino (1996), o esquema formal deste movimento obedece à forma rondó[6], com partes fortemente seccionadas, sem transições nem retransições. Em proposta de divisão formal para o *Ruvido ed ostinato*, Wallace (1964) divide-o em três grandes seções: A, B e A, estas com subseções a e b e seções de transição. Knafo (1994) não cita a forma rondó, apenas estabelece a divisão da peça em três partes e mostra as subdivisões, semelhantes ao que Wallace propõe. Para a construção do quadro explicativo da forma deste movimento (Quadro 5) utilizou-se a estruturação formal proposta por Knafo (1994) com inserção de informações complementares.

A análise permitiu observar que este movimento é bastante seccionado e tornando-se mais fácil a compreensão de sua estrutura. As letras *A, B* e *C* foram utilizadas para situar as diferentes partes, incluindo seus elementos temáticos dentro do movimento, sem referência à forma rondó. Entende-se que há variações com relação a aparição original dos referidos elementos temáticos por ocasião da aparição de *A'* ou *B'*; quando da aparição de A" ou B" entende-se que há variações e que estas diferem daquelas anteriormente ocorridas.

Os colchetes delimitam as três grandes partes em que Knafo (1994) dividiu o movimento e as transições são um bom exemplo de como a peça vai se expandindo em direção ao seu final. Estas transições começam, na primeira parte, com acordes e notas repetidas. Na última seção estas ganham mais volume sonoro, sendo estruturadas em clusters. Este efeito de expansão é gerado pelo aglomerado de notas que soam simultâneamente e pela dinâmica indicada.

O *Ruvido ed ostinato* mais parece ser um misto entre forma rondó e tema com variações. Um rondó tem uma seção que se repete depois de determinados eventos como uma estrutura temática alternada por

[6] A forma rondó, que quase sempre ocupa o lugar de último movimento em sonatas clássicas, tem sua origem em uma peça para dança e canto, composta por um refrão alternado pelo coro dos dançarinos. (Riemann, 1943). "As formas-rondó são caracterizadas pela repetição de um ou mais temas separados por seções contrastantes." (SCHOENBERG, 1991 p. 229).

seções contrastantes. Porém, no *Ruvido*, não parece haver contraste suficiente para ser denominado rondó. Pode-se justificar esta opção observando-se o ritmo que apresenta insuficiente variação entre as seções do movimento, descaracterizando um rondó.

As reaparições de determinadas seções não são sempre literais, por vezes são alusivas a motivos melódicos a exemplo dos compassos [62] e [63] que fazem referência à seção inicial (compassos [01] e [02]), mas com variação no plano sonoro mais agudo (Fig. 11).

		Dinâmica geral e expressões:
Comp. 01 a 20	A	
Comp. 21 a 26	Transição -acordes	
Comp. 27 a 35	B	
Comp. 36 a 39	Transição - notas repetidas, centro tonal em Ré	*f* a *ff* Agitato / violento
Comp. 40 a 59	C / Transição - notas repetidas, centro tonal em Dó/ C	
Comp. 60 e 61	Transição	
Comp. 62 a 73	A' Melodia do baixo derivada de A	
Comp. 74 a 81	Transição – notas repetidas, centro tonal em Si.	
Comp. 82 a 93	A	*f* a *fff* Crescendo molto
Comp. 94 a 99	Melodia de B em cânon	
Comp. 100 a 129	B' Espécie de episódio com um motivo de B	
Comp. 130 a 137	Transição - notas repetidas, centro tonal em Lá	
Comp. 138 a 155	A" – acordes	*ff* a *sfff* Tutta la forza, feroce
Comp. 156 a 161	Transição - clusters	
Comp. 162 a 184	B / B" comp.[170] – clusters	

Quadro 5 - Quadro explicativo da forma do quarto movimento – *Ruvido ed Ostinato*.

Figura 11 – Comparação entre trechos - alusão a motivos da seção inicial. *Ruvido ed ostinato,* compassos [01] e [02] e compassos [62] e [63].

Fonte: GINASTERA, 1954, p. 18; 20.

Estas e outras modificações no decorrer das reiterações do referido trecho remetem à estrutura do tema com variações. "Como o próprio nome indica, a peça consiste de um *tema* e muitas variações dele. O número de variações depende do caráter da peça [...]" (SCHOENBERG, 1991, P. 201).

Como há predominância de um ostinato, que apresenta pouca variabilidade, as seções tornam-se muito claras quanto às regiões tonais. O centro tonal de algumas seções é identificável por meio da repetição de determinadas notas a exemplo da Figura 12. No primeiro movimento este tipo de recurso é evidente na seção do *desenvolvimento*; no segundo e no quarto, Ginastera introduz estas estruturas como material de transição entre seções e pequenos trechos.

Figura 12 - Notas repetidas afirmando o centro tonal do trecho. *Ruvido ed ostinato,* compassos [36] a [39].

Fonte: GINASTERA, 1954, p.19.

Conclusão

A *Sonata para piano n.1* de Alberto Ginastera, ao mesmo tempo em que apresenta características diversas entre os movimentos, estes têm elementos comuns que dão unidade à sonata. O contato inicial com a sonata, devido à densidade de sua escrita, pode causar a impressão de ser uma obra de extrema complexidade, no entanto, a análise nos permite elucidar os caminhos para alcançar uma compreensão objetiva da estrutura da obra e interpretá-la.

Nos segundo e terceiro movimentos Ginastera utilizou procedimentos da música serial e em alguns trechos, passagens que fazem referência ao som do violão. No primeiro e quarto movimentos há incidência de passagens transitórias com estruturas de notas repetidas, enquanto que no segundo movimento estas passagens compõem-se de estruturas harmônicas constituídas de intervalos de quintas justas. Ginastera inseriu elementos de ligação não somente entre os movimentos da Sonata n.1 mas entre as três sonatas. Existem trabalhos sobre a simetria e pontos comuns entre elas (Campbell, 1991).

Dorian (1971) ressalta a importância de se estudar a música feita na América e acrescenta que a riqueza desta música se encontra na variedade folclórica existente neste continente. Neste sentido, tem-se na análise mais uma ferramenta como auxílio à interpretação. O bom desempenho em uma interpretação pode ser beneficiado pelo estudo dos processos composicionais utilizados pelo compositor. No caso da *Sonata n.1,* em que o compositor fez uso de inúmeros elementos composicionais do século XX, a análise foi imprescindível para o reconhecimento destes recursos e maior entendimento da obra, no sentido de incorporá-los à sua interpretação pianística.

Referência Bibliográficas

BASINSKI. Mark Grover. Alberto Ginastera's use of Argentine folk elements in the Sonata For Guitar, op. 47. 1994. 59 p. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – University of Arizona, Arizona, 1994.

CAMPBELL, Grace M. Evolution, symmetrization, ande synthesis: the piano sonatas of Alberto Ginastera. 1991. 61 p. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – University of North Texas, Texas, 1991.

DUPUY, Donna. The Piano Sonatas nos. 1 and 2 Of Alberto Ginastera – An Analysis. 1997. 90 p. Thesis (Master of Music) – University of North Texas, Denton, 1997.

GINASTERA, Alberto. *Sonata Para piano n.1. op. 22*. Buenos Aires: Barry & Cia.1954.

_____. *Sonata para Piano n.2 op. 53*. USA: Boosey & Hawkes, Inc, rev. 1995.

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

LIMA, Adriano Fagundes Oliveira. Policordes: Sistematização e uso na Música Popular. 2006. 78f. Dissertação (Mestrado em Música)-Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2006.

NORONHA, Lina Maria Ribeiro de. *Politonalidade: discurso de reação e trans-formação*. São Paul: FAPESP: Annablume, 1998.

PAZ, Juan Carlos. *Introdução à Música do Nosso Tempo*. São Paulo: Duas cidades, 1976.

SADIE, Stanley (Org.). Mirror canon, mirror fugue. In: *The new Grove dictionary of music and musicians*. London: Macmillan,1980, v.12.

SCARABINO, Guillermo. Alberto Ginastera: Tecnicas Y Estilo (1936- 1950). *Cuaderno de Estudio N.2*. Universidade Católica Argentina – Faculdad de Arts Y Ciencias Musicales – Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega". 1996.

SCHOENBERG, Arnold; STRANG, Gerald; STEIN, Leonard. *Fundamentos da composição musical*. São Paulo: EDUSP, 1991.

URTUBEY, Pola Suárez. *Ginastera veinte anõs después*. Academia Nacional de Bellas Artes, 2003.

WALLACE, David E. Alberto Ginastera: An Analysis of his style and Techniques of Composition. 1964. Ph. D. dissertation (Doctor of Philosophy), Northwestern University, Evanston 1964.

WYLIE, Roy. Argentine Folk Elements in the Solo Piano Works of Alberto Ginastera. 1986, 142p. Dissertation (Doctor of Musical Arts) – The University of Texas, Austin, 1986.

Vânia Eger pontes – Graduada no Curso Bacharelado em Piano pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, atualmente cursa análise como aluna especial do Curso de Mestrado em Música na mesma universidade. Como bolsista de extensão, atuou como professora em oficinas de iniciação musical do NEM (Núcleo de educação Musical, UDESC). Como bolsista de Iniciação Científica (PIBIC - CNPq), participou durante dois anos do Grupo de Pesquisa Processos Músico-Instrumentais, na UDESC. É pesquisadora nas áreas da técnica pianística, análise e interpretação musical. Vem participando de eventos científicos de âmbito regional, nacional e internacional.

Maria Bernardete Castelan Póvoas - Doutora em Música – Práticas Interpretativas pelo PPG – UFRGS, com um ano de residência na Universidade de Iowa (EUA). É professora e orientadora dos Cursos de Bacharelado e Pós-Graduação, Mestrado em Música do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina onde desenvolve atividades de Pesquisa e Extensão. Participa de Eventos Científicos de âmbito regional, nacional e internacional na área da música com apresentação e publicação de pesquisa interdisciplinar sobre desempenho pianístico. Foi Chefe do Departamento de Música do CEART-UDESC em várias gestões, Diretora de ensino de CEART-UDESC, Coordenadora de eventos, entre eles "Ciclo Intercâmbio Músico-Instrumental (2001 a 2006) e I Concurso Nacional de Piano – Cidade de Florianópolis (2003). Participou de comissões técnicas e comitês, de projetos de reformulação curricular e de novos cursos. Como pianista, atua como solista, camerista e em acompanhamentos de solistas e de corais.

O arquivo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes em Campinas e a produção musical de Manuel José Gomes

Lenita W. M. Nogueira (UNICAMP)

Resumo: O artigo trata do acervo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes (Campinas, SP) considerado como um dos mais importantes do Brasil, não só pela quantidade de documentos, mas também pela sua relevância para a musicologia brasileira. São cerca de setecentas obras manuscritas, incluindo algumas preciosidades de Carlos Gomes (Campinas, SP, 1836-Belém, PA, 1896) e um volumoso material proveniente do seu pai, Manuel José Gomes (Santana do Parnaíba, 17928-Campinas, 1815), e de seu irmão José Pedro de Sant'Anna Gomes (Campinas, 1834-1908). Neste trabalho abordamos a produção musical de Manuel José Gomes, que foi mestre-de-capela nesta cidade por mais de cinqüenta anos e o maior responsável pela existência desse acervo, seja como copista ou compositor. Através da análise de documentação primária, foi possível reconstruir a trajetória desse músico e a partir daí estudar as condições do exercício musical desde fins do século XVIII até meados do século XIX.

O arquivo de manuscritos musicais do Museu Carlos Gomes é considerado um dos mais importantes do Brasil, não só pela quantidade de documentos, mas também pela sua relevância para a musicologia brasileira. São cerca de setecentas obras manuscritas, incluindo algumas preciosidades de Carlos Gomes (Campinas, SP, 1836-Belém, PA, 1896), e um grande material proveniente do seu pai, Manuel José Gomes (Santana do Parnaíba, 17928-Campinas, 1815), e de seu irmão José Pedro de Sant'Anna Gomes (Campinas, 1834-1908).

Saber que Carlos Gomes teve contato com grande parte desse acervo desde sua infância, quando auxiliava o pai nos serviços musicais, tanto na igreja como fora dela, ajuda-nos a compreender como um músico nascido em uma modesta vila do interior paulista no século XIX, que nunca havia freqüentado uma escola tradicional de música, e que, até por volta de seus vinte e poucos anos nunca havia assistido uma encenação de ópera, pôde triunfar no Teatro alla Scala de Milão, o mais importante da época. Apesar da inegável aptidão de Carlos Gomes para a composição musical, se ele não tivesse encontrado ambiente propício para seu desenvolvimento, possivelmente teria sido mais um talento desperdiçado, como tantos no Brasil.

Seu pai, Manuel José Gomes, nasceu ainda no século XVIII, em 1792, na atual Santana de Parnaíba, cidade próxima a São Paulo, que nesta época já tinha uma longa tradição musical. Chegou a Campinas (então vila de São Carlos) por volta de 1815 para exercer o cargo de mestre-de-capela, para o qual foi nomeado em 1820[1], tornando-se oficialmente o responsável pela música realizada durante as cerimônias religiosas. Entre suas obrigações estava, além de reger o coro e a orquestra, escrever peças musicais próprias, copiar obras de outros compositores, contratar e pagar os músicos e ensinar música a meninos, tarefa que, segundo cronistas da época, exercia com tanta severidade, que causava terror nos alunos menos aplicados.

Ensinava música com o mesmo rigor aos seus filhos e proporcionou-lhes a oportunidade de entrar na prática musical precocemente, seja como cantores, instrumentistas, copistas e por vezes regentes. Respirando música todos os dias desde a infância, já maturava aquele que seria o primeiro músico brasileiro a ser aplaudido em teatros da Europa. Até sua partida para o Rio de Janeiro em 1859, Carlos Gomes não havia tido outro professor senão seu pai, mas já tinha escrito algumas obras que demonstram seu conhecimento das regras de harmonia e orquestração, como duas missas, canções e peças diversas.

Em uma atividade musical que perdurou ininterruptamente por mais de cinqüenta anos, Manuel José Gomes juntou uma significativa coleção de partituras, preservando, mesmo sem ter noção desse ato, peças de grande importância para a história da música brasileira dos séculos XVIII e XIX. É importante ressaltar que, num período em que a impressão musical no Brasil era inexistente, o manuscrito musical era um bem precioso e foi somente através da sua circulação que parte da produção musical brasileira

[1] Este documento encontra-se no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo.

sobreviveu até hoje. Não se deve subestimar a importância dos mestres-de-capela nesse processo, já que eram eles quem escolhiam o repertório a ser executado e copiado, determinando, de maneira quase definitiva, o que seria preservado para a história.

Figura I – Retrato de Manuel José Gomes

Manuel José Gomes deixou cerca de trezentos manuscritos de seu próprio punho, incluindo composições suas e de outros compositores, entre as quais destacam-se algumas preciosidades únicas como obras do padre-mestre da Capela Imperial do Rio de Janeiro, José Maurício Nunes Garcia, do mestre de capela da Sé de São Paulo, André da Silva Gomes, do padre de Itu, Jesuíno do Monte Carmelo, obras do período áureo da música mineira, além de muitos outros compositores importantes dos séculos XVIII e XIX. Este material foi ampliado por seu filho José Pedro de Sant'Anna Gomes, também compositor e regente.

Os dados apresentados acima nos levam a considerar que Manuel José Gomes não era um medíocre músico do interior. Afirmar isso é mostrar desconhecimento de como se desenvolvia a atividade musical no Brasil no período e a importância do trabalho dos mestres-de-capela. Se olharmos para a produção musical brasileira da época, veremos que, sem contribuição músicos como Manuel José Gomes, ou ainda, sem a preservação de um arquivo como o do Museu Carlos Gomes, uma parte da história da música brasileira teria se perdido para sempre. Uma segunda consideração é que, sem sua atuação, um músico como Carlos Gomes seria apenas uma miragem na paisagem musical brasileira, uma vez que não podemos mais, em pleno século XXI, acreditar na teoria romântica do gênio, que existe por si mesmo, sem correlação com o meio onde se desenvolve.

Não se sabe exatamente como Manuel José Gomes teria formado um acervo da qualidade e dimensão do que hoje se encontra no Museu Carlos Gomes, mas podemos tentar algumas ilações. Por exemplo, o fato de que o músico viajava habitualmente com sua banda (Carlos Gomes inclusive) pelo interior do Estado e criava oportunidades de conhecer músicos e copiar novas obras. Neste sentido podemos citar o padre de Itu, Jesuíno do Monte Carmelo (Santos, 1764-Itu, 1819), cujas obras (ou parte delas) foram preservadas exclusivamente através de cópias de Gomes[2]. Caso isso não tivesse ocorrido, certamente hoje ninguém saberia nada sobre uma produção musical que é bastante representativa da transição entre os séculos XVIII e XIX nesta região do Brasil.

Por outro lado, a residência dos Gomes em Campinas era um ponto de parada obrigatória para músicos de passagem pela cidade, que provavelmente traziam consigo preciosas partituras que Manuel

[2] *Padre Jesuíno do Monte Carmelo* é o título de um livro de Mário de Andrade publicado em 1945, no qual o escritor se debruça sobre a atividade de Jesuíno como pintor e escultor. Embora soubesse da atividade de Jesuíno como músico, ainda não havia sido localizada qualquer documentação musical, pois o acervo de Manuel José Gomes ainda se encontrava disperso.

apressava-se em copiar. Alguns desses visitantes tiveram grande influência sobre o jovem Carlos Gomes, até mesmo alguns estrangeiros, como os franceses Paul Julien, violinista premiado pelo Conservatório de Paris, e Henrique Luiz Levy, que além de clarinetista e comerciante de partituras, incentivou Carlos Gomes a abandonar sua cidade natal e tentar a sorte no Rio de Janeiro. Posteriormente teria dois filhos que se tornariam compositores, Luiz e Alexandre Levy, e fundaria a lendária Casa Levy, uma das primeiras editoras de música no Brasil.

Outro fator que pode ter sido fundamental para a constituição deste acervo é o fato de que Campinas era um ponto de pouso para quem se dirigia para Minas Gerais e Goiás. Possivelmente alguns tropeiros transportassem partes musicais que, por haver apenas um único exemplar, deveriam ser copiadas no momento em que as caravanas paravam para descansar na cidade. Talvez isso explique o fato de haver neste acervo tantas obras de compositores mineiros.

Após o falecimento de Manuel em 1868 seu arquivo de música ficou por herança para seu filho, José Pedro de Sant'Anna Gomes, regente e compositor de longa atividade, que por sua vez o ampliou com manuscritos seus e de vários outros copistas, incorporando alguns de Carlos Gomes, seu único irmão germano. No inventário de Manuel, preservado no Arquivo do Poder Judiciário, sob a guarda do Centro de Memória da UNICAMP, existe uma carta de Sant'Anna ao juiz na qual solicita que o arquivo e os instrumentos musicais do pai arrolados no inventário fossem cedidos a ele como parte de seu quinhão na herança. Ao compararmos os valores apresentados no documento, podemos notar que um arquivo de música era bastante valioso no século XIX:

Piano de armário.	30$000
Par de tímpanos	1$000
Violoncelo com archo	50$000
Violleta em bom uso	8$000
Violleta velha	4$000
3 rabecas em bom uso	4$000
1 bombo e caixa de rufo usado	40$000
Pelo archivo de Muzica inclusive o armário em que	
se achão tudo pela quantia em [ileg] vivo que sai	100$00

Sant'Anna seguiu os passos do pai e manteve durante toda a sua vida intensa atividade musical. Além de compositor foi um excelente copista, reconhecido pela caligrafia perfeita. Tivemos a oportunidade de conduzir um projeto de resgate das obras de câmara desse compositor e pudemos constatar que tinha um talento similar ao do irmão mais novo, Carlos Gomes, embora não o mesmo o ímpeto e ousadia. Exerceu inúmeras atividades musicais, foi regente do Teatro São Carlos em Campinas, criou orquestras e bandas, e entre suas composições existem duas óperas, *Alda* e *Semira*, esta última inacabada, cujos manuscritos estão no Museu Carlos Gomes. Manteve sempre uma forte relação com Carlos Gomes e ajudou-o, inclusive financeiramente, em momentos difíceis. Já no final de sua vida, foi diretor da seção de música do então recém-fundado Centro de Ciências, Letras e Artes (que hoje abriga o Museu Carlos Gomes), vindo a falecer em 1908.

Figura II – Retrato de Sant'Anna Gomes

Após sua morte a coleção de manuscritos musicais que estava em poder da família foi doada ao mesmo Centro de Ciências, Letras e Artes de Campinas, que em 1954 criaria oficialmente o Museu Carlos Gomes para guarda deste acervo e outros objetos relativos ao titular do museu. A reunião de material até então disperso gerou um acervo de grande importância histórica e musicológica, uma vez lá existem, além de manuscritos originais de Carlos Gomes, incluindo sua primeira composição conhecida *Uma*

paixão amorosa para piano, obras de compositores representativos dos séculos XVIII e XIX, além de outros cuja importância ainda não foi avaliada, mas que são fundamentais para o estudo da cultura musical brasileira do século XIX e do ambiente musical que possibilitou o surgimento de um músico da estatura de Carlos Gomes. É importante notar que a maior parte dos manuscritos foi realizada por músicos da família Gomes e que foi entre aqueles papéis de música que Carlos Gomes alçou seus primeiros vôos na arte em que se tornaria mestre, seja como copista, intérprete e, certamente, como regente de algumas dessas obras.

Quando se pensa em um arquivo de manuscritos musicais não se pode esquecer dos copistas, que no caso do Museu Carlos Gomes chegam a cinqüenta e dois. Além dos já citados Manuel José, Sant'Anna e Carlos Gomes, realizaram esse tipo de trabalho músicos como Tomás de Aquino Gomes (também filho de Manuel), José Emigdio Ramos Júnior, flautista, amigo de Carlos Gomes, o padre de Itu Miguel Arcanjo Ribeiro de Castro Camargo, o regente de banda Azarias Dias de Mello, entre tantos outros

A pesquisa sobre Manuel José Gomes, que foi quase integralmente baseada em documentação primária compulsada em diversos arquivos em Campinas e São Paulo, resultou em uma variedade de material que permitiu conhecer a sua vida profissional e familiar, suas relações com Carlos Gomes e suas atividades paralelas à música. Desta forma foi possível uma abordagem das condições do exercício profissional do músico no século XIX, permitindo que, através dos eventos de sua vida, fosse possível traçar um quadro mais amplo da vida musical da época.

Figura III – Parte de violino I – Missa de Manuel José Gomes

Passaremos em seguida analisar a trajetória de Manuel José Gomes, cuja iniciação musical é representativa de como se dava o ensino musical na transição entre os séculos XVIII e XIX.

Embora hoje Santana do Parnaíba seja uma cidade de pouco destaque no cenário econômico paulista, durante o século XVIII era um dos povoados mais importantes da região, disputando a primazia com Mogi-das-Cruzes[3], numa época em que São Paulo ainda não se destacara. Conforme descrito por Duprat (1985), Parnaíba, na época em que Manuel Gomes nasceu, já contava com uma vasta linhagem musical e havia um grande número de músicos em atividade.

Como a grande maioria dos músicos da época, Manuel foi dado em seu registro de batismo como pardo e não consta o nome do pai. Portanto a única certeza que temos é que Manuel era filho de uma certa Antonia Maria, agregada em um engenho na vila da Parnaíba.

Em 1799 tornou-se agregado na casa do padre José Pedroso de Morais Lara, mestre-de-capela da vila da Parnaíba e proprietário de vastas extensões de terra. Como dito anteriormente, uma das funções do mestre-de-capela era manter uma escola para meninos e dentro desta tradição se enquadra Manuel, que, ao mudar-se para a casa do padre Lara, vai aprender música, primeiras letras e gramática latina ao lado de outros meninos de origem humilde. Este padre faleceu em 1808 e, num caso pouco usual na história da música brasileira, é nomeado para o seu lugar um homem da raça negra, seu discípulo Floriano da Anunciação. Manuel é nomeado seu assistente e ambos, que haviam sido batizados sem sobrenome, agora que têm uma profissão precisam agregar um: o primeiro passa a se chamar Floriano da Anunciação Freire e o segundo Manuel José Gomes, nome de seu padrinho de batismo.

Estabelecido como mestre-de-capela auxiliar, há registros da presença de Manuel naquela vila até 1812. Entretanto, em 1809 ele se casou com uma jovem da vila de São Carlos (Campinas) de nome Maria

[3] De onde são provenientes as mais antigas folhas de música encontradas até o momento.

Inocência do Céu, união efêmera que durou apenas dois meses, cujo curioso processo de divórcio encontra-se no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo. Após 1812 seu nome desaparece dos registros de Parnaíba e, embora até 1815 não tenha sido encontrado nenhum rastro de sua pessoa, acredita-se que ele tenha passado este tempo em São Paulo, estudando com o mestre-de-capela André da Silva Gomes (Lisboa, 1752-São Paulo, 1844), músico português que havia chegado a esta cidade em 1774 na comitiva do terceiro bispo de São Paulo, Frei Manuel da Ressurreição, e que promoveu uma ampla reforma na atividade musical da Sé paulistana. Manuel também teria também participado da orquestra da Casa da Ópera de São Paulo.

O que nos faz pressupor essa ligação de Manuel com André da Silva Gomes é uma polêmica que foi levantada em 1819, quando, já radicado em Campinas, foi convocado para tocar rabeca na Ópera em São Paulo. Tanto os vereadores como o vigário se uniram para impedir a partida do músico e este último escreve uma carta veemente ao Governador Geral da Província, na qual afirmava que, para referências do trabalho de Manuel, "V. Exa. Pode se informar do Ten^{e}. Cor^{el} André da Silva Gomes"[4]. Outro fato que une Manuel ao mestre-de-capela da Sé de São Paulo é o estilo da assinatura no final das obras, sendo a do jovem Manuel uma cópia da de Silva Gomes, cuja coincidência de nomes, como visto acima, não implica em qualquer parentesco. Outra ligação entre ambos pode ser reconhecida nas partes mais antigas do Museu Carlos Gomes, que são justamente cópias de uma peça de André da Silva Gomes realizadas por Manuel em 1810, anterior, portanto, à sua vinda para Campinas.

Em 1815 Manuel chega à então vila de São Carlos (Campinas)[5] e, como dito anteriormente, a provisão com sua nomeação foi liberada apenas em 1820. Para designar alguém para tal cargo, a cúpula da igreja se reunia a portas fechadas para a indicação e não era costume produzir qualquer documentação a respeito. Assim, é muito difícil reconstituir o caminho de um postulante a mestre-de-capela. Mas, neste caso, é altamente provável a interferência do então vigário da vila de São Carlos, Joaquim José Gomes, irmão do padrinho de batismo de Manuel.

Nesta vila, além da atividade musical, o músico adquire um grande respeito da população pela simples razão de que era uma das poucas pessoas naquele meio acanhado que sabia ler e escrever. Por isso era constantemente chamado para assinar a rogo de pessoas analfabetas, as quais representava em transações comerciais, imobiliárias e matrimoniais. Os livros do 1° Cartório de Notas de Campinas registram muitos documentos assinados por ele, sendo o primeiro de 1816.

Um documento preservado no arquivo da Câmara Municipal de Campinas demonstra que Manuel atingiu uma posição social privilegiada para um músico da época, lembrando que esta profissão era então considerada um trabalho como outro qualquer. Trata-se de um juramento de fidelidade ao novo imperador, produzido durante os festejos pela independência do Brasil em 1822. Naquela ocasião houve uma sessão solene na Câmara de Vereadores à qual compareceu toda a elite local e ao final noventa e duas pessoas "gradas" assinaram o juramento. Entre elas havia fazendeiros, políticos, padres, militares de alta patente e outras personalidades, sendo que a penúltima assinatura, escrita com uma letra perfeita que contrasta com os garranchos dos demais, era a de Manuel José Gomes, que assim figurava entre as pessoas "gradas".

A atividade política também rendia ao compositor encomendas regulares da Câmara de Vereadores, para a qual compunha e regia nas cerimônias mais diversas. O primeiro documento deste teor que assinou é um recibo de "missa cantada e sermão". Este fato foi comum durante toda a sua vida e recebia também encomendas para que cuidasse da música nas missas do *Espírito Santo* e *Te Deum* que eram sempre executados por ocasião das eleições. O primeiro recibo assinado por Manuel nos livros da Câmara de Vereadores da vila de São Carlos é de 1819, quando recebeu 16$240 réis por uma "missa cantada e sermão e The (sic) Deum Laudamus", em homenagem ã coroação de Dom João VI.

Ainda casado legalmente com a primeira esposa (o divórcio só foi oficializado em 1836), por volta de 1820 Manuel passa a viver com Ana Thereza de Jesus, natural de Porto Feliz, SP. Com ela teve quatro filhos, sendo que as duas primeiras filhas, Marciana e Maria do Carmo, foram, entre seus nove filhos que sobreviveram até a idade adulta, as únicas que não se dedicaram profissionalmente à música, provavelmente porque nesta época esta atividade era vedada às mulheres. Nos assentos de batismo de ambas aparece somente o nome da mãe, sem referência ao pai.

---

[4] Citado por Duprat (1985), p. 138.

[5] Conforme informado pelo próprio Manuel José Gomes em Processo de Gen*ere et Moribus* de seu filho Joaquim José Gomes de Santana, que se tornou padre, documento preservado na Cúria Metropolitana de São Paulo.

Figura IV – Parte de baixo – Missa de Manuel José Gomes

No censo de 1825 Maneco aparece vivendo de sua música, cujo rendimento anual era de 100$000 réis. Em relação à família o documento afirma que estava com "mulher ausente" (tratava-se da primeira esposa), mas já vivia há cerca de seis anos com Anna Thereza. Além das duas filhas já citadas, o casal teria ainda mais dois filhos: em 1827 nasceu Manuel José Gomes Júnior e em 1830 Joaquim José Gomes de Santana, que mais tarde se tornaria padre. Como acontecera com as irmãs, ambos também não foram registrados com o nome do pai, sendo que o último, por razões não esclarecidas, também não traz o nome da mãe, contando no seu assento do seu batismo "exposto na caza de Manoel José Gomes, filho de pais incógnitos". Anna Thereza faleceu em 1831, deixando poucos bens, mas mesmo assim foi gerado um inventário, documento precioso sobre a vida de Manuel. A morte da companheira, que "apesar de ser casada não contraio matrimonio com seu marido", (trata-se de ligação anterior a Manuel) gerou a abertura de um processo de legitimação, ao fim do qual o músico passa a ser legalmente o pai das quatro crianças.

Por volta de 1833 Manuel já tinha outra companheira: Fabiana Maria Cardoso, com a qual teria outros dois filhos: em 1834 nascia José Pedro de Sant'Anna Gomes e dois anos depois, Antonio Carlos Gomes, ambos também não registrados com o nome do pai. Mas, segundo as leis da época, a paternidade passou a ser reconhecida perante a lei com o casamento de Manuel com Fabiana em 1840.

Entre os ofícios paralelos à música, sabe-se que Manuel foi proprietário de um armazém, comércio manteve pelo menos até 1848, vendia e consertava instrumentos musicais, além de exercer o cargo de escrivão da Junta de Paz e por volta de 1836 o de Juiz de Paz.

Com toda essa atividade, Manuel começa a se estabilizar financeiramente e adquire alguns bens. Em 1831 já era proprietário de uma casa e pouco tempo depois adquiriu outra e um terreno. Apesar destas propriedades, quando Carlos Gomes nasceu em 1836, a família morava em uma casa alugada na rua da Matriz Nova, atual regente Feijó[6], pela qual pagava um aluguel de 1$600 réis.

No fundo desta casa havia um matagal e ali, no dia 25 de julho de 1844, foi encontrada morta "com um tiro e punhaladas" a esposa de Manuel e mãe de Carlos Gomes, Fabiana Maria. Este crime nunca foi esclarecido e até o momento não foi localizado qualquer processo, nem se tem certeza se foi gerado algum. Manuel defendeu-se da provável acusação de ser autor da morte da esposa dizendo que, no momento do crime, estava jogando cartas com os amigos, como fazia todas as noites. A única certeza deste período até 1846 é que o músico não trabalhou nenhuma vez para a Câmara dos Vereadores, fato bastante incomum durante sua longa vida profissional.

Em 1846 acontece uma visita do Imperador Dom Pedro II a Campinas e Manuel reaparece nos livros da Câmara como responsável pela preparação da música para esta ocasião. As festas foram tão grandiosas que mereceram até a edição de um livro relatando diversos eventos, desde os preparativos para a chegada do cortejo imperial até as conseqüências funestas para as finanças municipais (Octavio, 1905). Certa tradição nos conta ter o Imperador ficado surpreso ao ver os dois filhos de Manuel e Fabiana, ainda muito jovens, como músicos da banda marcial criada especialmente para esta ocasião: José Pedro (Juca) tinha 12 anos e tocava clarineta e Antonio Carlos (Tonico), então com dez anos tocava

[6] Nesta rua, a poucos metros da casa dos Gomes, morou o padre Diogo Antonio Feijó, futuro regente do Império, graças a quem provavelmente Manuel entrou em contato com Jesuíno do Monte Carmelo, que era devoto de Feijó.

"ferrinhos". Esta banda, por volta de 1847, passaria a se chamar Orquestra e Banda Campineira e teve atuação duradoura.

Manuel José Gomes voltou a receber encomendas regulares da Câmara a partir de 1847, 124$000 réis por uma missa do *Espírito Santo e Te Deum*, além de 68$000 réis por duas missas para eleição de deputados. Continuou a trabalhar neste ritmo até 1867, quando foi substituído seu filho Sant' Anna Gomes.

Em 1849 casou-se com Francisca Leite, com a qual teve mais três filhos, todos músicos: Joaquina Amália, Thomas de Aquino e Anna Luiza. Por esta época a família vivia com certo conforto, sendo que as duas filhas mais velhas, Marciana Maria e Maria do Carmo, já eram casadas. Esta última morava em Limeira, onde nasceu a primeira neta de Manuel, Bernardina.

Quanto a Manuel José Gomes Júnior nada se sabe, exceto que tocou na banda do pai e depois desapareceu dos registros de população. Sobre Joaquim José Gomes da Santana não falta documentação, pois em 1852 submeteu-se ao processo de *Genere et moribus* ao qual nos referimos anteriormente, a fim de se habilitar à vida eclesiástica, tornando-se padre no ano seguinte. Para ser admitido no seminário era obrigatório o pagamento de uma fiança de 60$000 réis anuais, pelo prazo de dez anos, despesa que foi assumida pelo pai. Este processo traz muitas informações sobre a real situação financeira do músico. Testemunhas afirmam que possuía "oito moradas de cazas proprias", além de escravos e que "hé homem abonado". Perante tais declarações, Manuel é aceito como fiador de seu filho, sendo que em caso de falecimento, a família ficava obrigada a manter esta pensão durante os dez anos, mesmo à custa de seus bens.

Uma atividade paralela, nem por isso menos importante, era a chamada "Banda do Maneco", nome pelo qual o músico era conhecido na cidade. Este conjunto que sempre viajava pelo interior de São Paulo, tendo chegado até a então longínqua Araraquara, sempre em lombo de burro. Manuel tinha a oportunidade de ter contato com outros músicos e mestres-de-capela, mantendo assim saudável intercâmbio de material musical, fundamental no sentido da divulgação das idéias e estilos musicais, antes do advento da impressão musical no Brasil. Sobre estas viagens são encontrados muitos relatos no epistolário de Carlos Gomes, especialmente nas cartas escritas em seus derradeiros anos de vida, nas quais ele se recorda com melancolia de sua infância despreocupada (não existem referências sobre a morte da mãe), lembrando do pai sempre com carinho e respeito, embora reconhecendo a sua severidade.

A relação de Carlos Gomes com o pai sempre foi muito próxima, já que desde menino o auxiliava nos serviços musicais da igreja onde, segundo se conta, cantava com bonita voz, além de preparar o coro e a orquestra. Bastante independente, já em 1859 lecionava música pelas fazendas da região. Mas a atividade na igreja nunca o contentou e começou a seguir outras trilhas, principalmente após a chegada de Henri que Luiz Levy ao clã dos Gomes. Durante sua estada manteve estreito relacionamento com Carlos, que lhe dedicou sua *Missa de São Sebastião*. Consta que freqüentemente se apresentavam em dueto, Levy tocando clarineta e Carlos piano. Entusiasmado com o talento do amigo, Levy solicitou a Manuel licença para levá-lo ao Rio de Janeiro para que pudesse assistir uma ópera completa, o que ele nunca havia presenciado até então. Manuel não permitiu, alegando que o filho era imprescindível para o trabalho na igreja, mas os deixa ir até São Paulo, na companhia de Sant'Anna Gomes. Ali entraram em contato com estudantes de Direito do Largo São Francisco e Carlos Gomes compõe a famosa modinha *Quem sabe!*. Após algum tempo naquela cidade, Sant'Anna retoma para Campinas sozinho, já que Carlos Gomes foi tentar a sorte no Rio de Janeiro sem a autorização do pai. Depois de enviar uma carta contando as suas intenções de estudar música na Corte e de falar ao Imperador, Carlos, após uma forte reprimenda, passa a receber uma pensão de 30$000 réis do pai.

Após conseguir uma audiência com D. Pedro II, através da interferência da Condessa de Barral e do conselheiro do Império e abastado fazendeiro campineiro Albino José Barbosa de Oliveira, Carlos Gomes ingressa no Conservatório Imperial de Música, então sob a direção de Francisco Manuel da Silva. Em setembro de 1860 Manuel e Sant'Anna seguem para o Rio de Janeiro para assistir à estréia da primeira ópera de Carlos Gomes, *A Noite do Castelo,* encenada no Theatro Lyrico Fluminense. Retornam a esta cidade em 1863 para a estréia de *Joana de Flandres* e na seqüência Carlos Gomes parte para a Itália com bolsa do governo brasileiro. Manuel contava nesta época setenta e um anos e nunca mais reencontraria o filho.

Apesar da idade avançada do patriarca, a família Gomes voltaria a crescer. De sua união com Francisca Leite já haviam nascido Joaquina Amália e Thomas de Aquino Gomes, este em 1857. A última filha do casal, Anna Luiza Gomes, nasceria em 17 de novembro de 1864. No ano seguinte, a "Banda do Maneco" ainda participava do carnaval, seguindo o cortejo pelas ruas da cidade. Embora ainda realizasse mais alguns trabalhos para a Câmara, começa a ser substituído por Sant'Anna Gomes, a esta altura um músico bastante experiente, diretor de bandas e orquestras.

Manuel José Gomes faleceu no dia 11 de fevereiro de 1868 devido à queda de uma viga sobre sua cabeça nas obras de uma casa que construía. Ao seu enterro compareceu um grande número de pessoas, mas lá

não estava Antonio Carlos Gomes que, dois anos depois conseguiria montar a ópera *Il Guarany,* no Teatro alla Scala de Milão.

A análise do inventário de Manuel José Gomes apresenta dados significativos. Em primeiro lugar, com relação à sua família, que alguns dizem ser numerosa, havendo até quem afirme que o músico tivesse vinte e seis filhos[7]. O documento em questão revela que quando faleceu deixou seis filhos, o que nos leva a concluir que Manuel José Gomes Júnior e o padre Joaquim José Gomes de Santana já haviam falecido, pois o nome de ambos não aparece na relação de herdeiros. Segundo a inventariante, Francisca Leite Gomes, Manuel José Gomes se casara três vezes, sendo que da primeira união (com Maria Inocência do Céu) não teve filhos; com a segunda esposa, Fabiana Maria, teve dois: José Pedro e Antonio Carlos; e consigo tivera três: Joaquina, Thomas de Aquino e Anna, então com 15, 11 e 3 anos, respectivamente. Cita também a existência de "filhos naturais" (de Anna Thereza de Jesus): Marciana Maria do Rosário e Maria do Carmo, esta também falecida.

Um dado curioso deste inventário é a relação de bens do falecido. Aí encontramos diversas propriedades, três escravos, jóias, chegando até à minúcia da descrição de uma caixa de pregos, que foi avaliada em 8$000 réis. Bastante curiosa é a relação de instrumentos musicais e de seu arquivo de música (citados no início deste artigo), bens solicitados por Sant'Anna Gomes, que passa a ser então o proprietário dos instrumentos e do arquivo musical, com exceção do piano que foi vendido pela viúva para saldar dívidas prementes. Apesar de estável em termos profissionais, a vida financeira de Manuel era bastante complicada, conforme atestam diversos pedidos de pagamento de dívidas deixadas pelo falecido. Paralelamente, era grande o número de pessoas que lhe deviam dinheiro e como a maioria nunca saldou seus compromissos, a família ficou em situação financeira precária.

Falar sobre a descendência musical de Manuel não é tarefa difícil. O mais antigo é Manuel José Gomes Junior, do qual se sabe apenas que, em sua juventude, teria se dedicado à música; Joaquim José Gomes de Santana, nascido em 1830, além de padre, foi organista e compositor. Quebrando a ordem cronológica, citaremos Carlos Gomes, 1836, mas este não deixou descendentes músicos. A linhagem musical da família Gomes continuou na família de Sant'Anna Gomes, cujos filhos, com exceção do caçula, dedicaram-se profissionalmente à música. O primogênito, Paulino, faleceu muito jovem na Itália, onde tinha ido fazer estudos de aperfeiçoamento. Seu irmão Alfredo Gomes, importante violoncelista que estudou em Bruxelas, foi professor no Conservatório Brasileiro de Música no Rio de Janeiro e desenvolveu sólida carreira como concertista; Alice Gomes Grosso, pianista e professora, foi mãe de três músicos de grande importância em meados do século XX: Iberê Gomes Grosso, violoncelista[8], Ilara Gomes Grosso, pianista, e Alda Gomes Borghert, esposa do também violinista Oscar Borghert, ambos integrantes do lendário Quarteto Borghert, cuja atuação foi de grande importância na divulgação do repertório brasileiro.

Os filhos do último casamento de Manuel com Francisca Leite também se dedicariam à arte do pai: Joaquina e Anna foram pianistas, sendo que esta última, bem mais jovem, teve destacada atuação nas salas de cinema mudo como acompanhadora. Quanto a Thomas de Aquino, teve morte prematura, mas deixou cópias musicais de sua autoria, que estão no arquivo do Museu Carlos Gomes, e integrou a Orquestra do Teatro São Carlos em Campinas.

No que tange ao trabalho de Manuel enquanto compositor, suas obras apresentam em geral violinos, violas, violoncelo, flautas, c1arinetas, trompas, ofic1eide, trombone e baixo, além do coro a quatro vozes, sempre escrito em claves originais. A grande maioria é de peças de caráter religioso, mas são encontrados arranjos e composições para banda. A sua obra começou a ser explorada recentemente e atualmente está sendo realizada na UNICAMP uma tese de doutorado enfocando três missas deste compositor[9].

---

[7] Provavelmente muitos deles seriam alunos de música agregados à família Gomes.
[8] Recentemente foi objeto de uma biografia de Valdinha Barbosa.
[9] De autoria de Vivian Liz Nogueira Ferreira Dias, sob orientação da autora.

Figura V – Parte de violoncelo – Missa de Manuel José Gomes. 1853

Referências Bibliográficas

DUPRAT, Régis. *Garimpo musicaL* São Paulo: Novas Metas, 1985

NOGUEIRA, L.W. M. *Maneco Músico, pai e mestre de Carlos Gomes*. São Paulo: Arte & Ciência, 1997

_____. *Museu Carlos Gomes: Catálogo de Manuscritos Musicais*. São Paulo: Arte & Ciência, 1998.

OCTÁVIO, Benedito. *As festas de 1846*. Campinas: Livro Azul, 1905.

Sua majestade, o violonista e compositor Dilermando Reis (1916-1977)

Alan Rafael de Medeiros (UFPR)

Resumo: O objetivo principal deste artigo é resgatar a importância de Dilermando Reis (1916-1977) tanto para a produção musical de seu tempo, quanto para a divulgação do violão. A autenticidade das suas composições musicais origina-se de uma realidade sócio-cultural específica aliada ao seu contato com o repertório disseminado e conhecido da época, resultando em sua contribuição para a construção e afirmação do caráter brasileiro deste instrumento. Considerando-se a escassez de estudos sobre sua vida e obra, este artigo se justifica por contribuir para o incremento da literatura biográfica e instrumental de Dilermando Reis, possibilitando, através do mapeamento histórico, o aprofundamento do tema para futuras pesquisas científicas.

Palavras-chave: Dilermando Reis; violão brasileiro; música popular.

Abstract: The main objective of this article is to rescue the importance of Dilermando Reis (1916-1977) for the musical production of his time, how much for the spreading of the guitar. The authenticity of its musical compositions originates from an allied specific partner-cultural reality to his contact with the repertoire spread and known of the time, resulting in his contribution for the construction and affirmation of the Brazilian character of this instrument. Considering the scarcity of studies about his life and workmanship, this article if justifies for contributing for the increment of the biographical and instrumental literature of Dilermando Reis, making possible, through the historical mapping, the deepening of the subject for future scientific research.

Keywords: Dilermando Reis; Brazilian guitar; popular music.

O aproveitamento do “abrasileiramento” nos gêneros musicais.

Para se precisar o termo *música popular* no âmbito da cultura brasileira, faz-se necessário entender que esta está "intimamente relacionada à estrutura social que a acolheu nos diversos períodos da nossa história" (TABORDA, 2003). Nesse sentido, a contextualização social é importante para a compreensão das características musicais que passaram a ser adotadas em um determinado momento histórico.

Segundo aponta Mário de Andrade *apud* Taborda (2003) "já nas vésperas da Independência, que um povo nacional vai se delineando musicalmente, e certas formas e constâncias brasileiras principiam se tradicionalizando na comunidade, com o lundu, a modinha, a sincopação"[1].

Tendo como objeto de estudo o período que compreende a incorporação de elementos (gêneros) específicos musicais oriundos da Europa (as polcas, *schottisches*, valsas, mazurcas, que foram as principais formas musicais adotadas pelo violonista analisado) bem como a sua "nacionalização", ou seja, a atribuição de uma roupagem estética de caráter nacional, partindo da prática, é importante verificar a origem tanto social quanto musical da sua incorporação.

No Brasil, é possível acompanhar este processo iniciado a partir da segunda metade do século XIX que implicou no surgimento do gênero Choro, primeiro como denominação da festa onde se tocava o repertório, depois formação instrumental e maneira de tocar e posteriormente como gênero musical em si, perdurando até praticamente os trinta anos do século seguinte. Em conseqüência desta somatória de fatores, foi a maior escola de formação dos instrumentistas nesse período, e culminou na atuação profissional de grande parte deles no Rádio.

A fase embrionária do choro

> É bem verdade que os instrumentos usados pelos barbeiros negros e mestiços, e a maioria das peças escolhidas para o seu repertório, tinham mais a ver com a realidade cultural dos brancos das classes altas da colônia do que com a do próprio público a que tais músicas se dirigiam. (TINHORÃO, 1998, p.193)

---

[1] Taborda, Marcia Ermelindo. No Tempo da Reprodução: Música Popular Brasileira, primeiros passos. Caderno Cultural Polêmica Imagem nº 10, 2003. Disponível em: <http://www2.uerj.br/~labore/pol10/cimagem/musica _p10.html> Acesso em: 11.dez.2006

Com o notável desenvolvimento nacional proporcionado pela valorização do café, na segunda metade do século XIX, fator responsável pelo salto de modernização e melhorias na qualidade de vida da então capital do Império, tem-se a classe média, um novo estrato social que emergiu em meio aos benefícios do desenvolvimento, dentre eles: a iluminação da cidade a gás, sistema de saneamento, instalação de telefones a partir de 1877 até o ano de 1879, quando a capital teve a "primeira experiência com a luz elétrica". (TINHORÃO, 1998, p.194). Tal estrato veio atuar nas diversas profissões surgidas a partir deste processo de emancipação brasileira, que se deu devido à ampliação das fábricas, proliferação dos serviços públicos e instalação de empresas estrangeiras.

Justamente pela expansão profissional recém-oferecida, foi da diversificação trabalhista que surgiram os novos músicos instrumentistas, atuando como "(...) funcionários públicos federais, principalmente da Alfândega, Central do Brasil, Tesouro, Casa da Moeda dos Correios e Telégrafos; servidores municipais, trabalhando em cargos como os de guarda municipal a funcionários da Light" (TABORDA, 2004)[2].

A distinção de classes (antes limitada a senhores e escravos) que passou a existir, impôs às camadas sociais brasileiras a definição de seus gostos e interesses, sendo que a delimitação das mesmas é justificada por diversos fatores, dentre eles o ambiente freqüentado por uma ou outra classe, o corte de vestido mais ou menos adequado, e é claro, pela adoção de certas correntes culturais (invariavelmente importadas), que no campo musical resultou preferencialmente na escolha do repertório de gêneros europeus como valsas, polcas, mazurcas, *schottisches*, então tradição dos salões. Segundo a pesquisadora Ana Paula Peters (2005, p.58), o surgimento do Choro se deu em reflexo da "(...) diversidade cultural, étnica e sócio-econômica das cidades, onde os gêneros musicais europeus da moda estavam presentes".

Há aqui um contraste a ser observado, enquanto os estratos sociais de maior poder aquisitivo consumiam o que vinha de fora, mostrando a inexperiência de um grupo em ascensão, sem identidade própria que se espelhava nos pares estrangeiros, a classe proletária realizava o fenômeno de aculturação[3] daqueles mesmos elementos culturais. Ou seja, trata-se de um "(...) processo de transformação em gêneros locais e nacionais". (*ibid*, p.58)

> Ora, se se considera que, por essa mesma época, as camadas mais baixas se aplicavam vigorosamente pelos terreiros retumbantes umbigadas nacionais, enquanto nas festas de adro a música dos negros barbeiros baianos e cariocas anunciava com seu "ritmo de senzala" o futuro "estilo choro" com que brancos e mulatos da baixa classe média daqueles mesmos anos de Oitocentos nacionalizavam valsas, polcas e mazurcas - pode compreender-se que a cultura popular urbana - assim divididas em classes - reservava para o povo miúdo as criações autênticas, e para as classes média e alta o mero consumo das modas importadas. (TINHORÃO, 1998, p.210)

Foi necessário à mais nova camada proletária brasileira "(...) criar formas próprias de participação" (TINHORÃO, 1998, p.195), e enquanto uns poucos melhor empregados tentavam se espelhar na alta burguesia e em suas atividades culturais, a grande maioria acabou por cultivar gosto pela reunião em casas de família, resumidas a comes e bebes embalados ao som das "(...) valsas, polcas, *schottisches* e mazurcas à base de flauta, violão e cavaquinho". (*ibid*, p.195). Não demoraria muito para a elite nacional criticar tal evento, denominando de maneira depreciativa as reuniões, utilizando muitas vezes os termos forrobodó, maxixe ou chinfrim.

> Em um tempo que ainda não aparecera, nem o disco nem o rádio, os conjuntos de tocadores de flauta, violão e cavaquinho constituíam, pois, as orquestras dos pobres que podiam contar com um mínimo de disponibilidade financeira para encarar as despesas das festas. (ibid, p.200)

Foi nesse mosaico montado a partir das interações sócio-culturais resultantes do florescimento tardio da estrutura econômica brasileira, e na desigualdade proporcionada pela ascensão da classe média que passou a buscar formas novas de lazer urbano (que ela mesma criou), em relação à tradicional elite, que a sociedade presenciou o nascimento do gênero conhecido como Choro, nome que "(...) serviu

---

[2] Taborda, Márcia Ermelindo. No tempo dos Regionais, Caderno Cultural Polêmica Imagem nº 12, 2004. Disponível em: <http://www2.urj.br/~labore/pimagem_taborda_musica_p12.html> Acesso em: 11.dez.2006

[3] Para melhor exemplificar este fenômeno, podemos por analogia citar Roberto DaMatta (2001) em seu artigo intitulado Globalização e Identidade Nacional: Considerações a partir da Experiência Brasileira. In: Pluralismo cultural, identidade e globalização/ Cândido Mendes (coordenador); Luiz Eduardo Soares (editor). Rio de Janeiro: Record, 2001. A aculturação se refere ao modo pelo qual um certo dado ou entidade cultural vindo de fora é reinterpretado por um sistema. E, no processo, como seu significado pode mudar porque ele pode ser redefinido em termos da cultura local. Uma leitura ingênua da globalização dirá: "x" é bom porque vem de fora; é bom porque funciona na sociedade A ou B; é bom porque é mais racional, civilizado, adiantado, desenvolvido, moderno etc. Já uma visão menos inocente (ou interessada) sabe que entidades culturais são reinterpretadas em sociedades diferentes, nas quais ganham novas funções, adquirem novos papéis e assumem novos significados.

inicialmente para designar o jeito choroso de se tocar o repertório de músicas estrangeiras que desembarcavam no Brasil durante o final do Século XIX"[4] (PETERS, 2004).

A música dos chorões vai perdurar até o início da década de 1920, quando o efeito Pós-Guerra apresentou possibilidades de um novo mundo, trazendo ao país as tendências musicais estrangeiras (os *foxs*, as rumbas, ao som das *jazz bands*) que voltam a se tornar referência, fazendo lembrar o processo de apropriação musical realizada cinqüenta anos antes.

> A música popular carioca, produzida nas três primeiras metades do século XX, trazia a marca de uma autenticidade cultural, verdadeira reserva da nacionalidade e da identidade popular urbana, que, na visão deles, era ameaçada pelo artificialismo comercial e pelos gêneros híbridos que dominavam o rádio (boleros, sambas *jazzificados*, rumbas e marchas carnavalescas de fácil aceitação popular) (NAPOLITANO *apud* PETERS, 2006, p.147)[5]

A parir deste processo, o Choro passou a ser encarado como ultrapassado, mas a música brasileira já havia sido incrustada dos caracteres chorosos. Os elementos deste gênero continuaram a ser utilizados pelos músicos que surgiram, constituindo esta a maior herança deixada pelo Choro, a apropriação de uma roupagem de característica extremamente brasileira no tratamento das melodias, dos ritmos, e das harmonias em relação aos gêneros que vinham de fora do país.

A aquisição do gosto musical.

Foi no contexto de desenvolvimento sócio-cultural da cidade de Guaratinguetá, estado de São Paulo, conhecida na década de 1930 como "'(...) Atenas brasileira" (NOGUEIRA, 2000, p.23), que nasceu, em 22 de setembro de 1916, Dilermando dos Santos Reis, o terceiro entre dez irmãos. Sua origem é fator relevante para a compreensão do desenvolvimento e assimilação musical por parte do violonista. Em um período em que o rádio ainda se desenvolvia, o contato musical do pequeno Dilermando esteve intimamente ligado à sua família.

> Sempre que o pai pegava no instrumento para dedilhar alguns acordes, o menino abandonava o que estivesse fazendo e vinha ouvi-lo. Sua mãe gostava de cantar as canções de Catullo da Paixão Cearense, que eram sucesso naquele tempo, e Dilermando adorava ouvi-la cantar ao violão. E aí nasceu seu amor pelo instrumento (NOGUEIRA, 2000, p.20).

A reprodução musical em um tempo em que os meios de transmissão em massa ainda se aprimoravam, dava-se basicamente através do processo da *performance* ao vivo. Dilermando Reis, em entrevista concedida ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro em 22 de novembro de 1972, contou que seu pai lhe apresentava LP's do violonista Américo Jacomino, o *Canhoto* (1889-1928)[6], e pedia para que este tirasse "de ouvido" as músicas para apurar seu domínio sobre o instrumento.

Ao iniciar seus estudos no violão, Dilermando Reis construiu um repertório que lhe foi colocado à disposição: o conjunto de peças violonísticas que era transmitido pelos músicos da época, através da fama do executante (normalmente o próprio compositor), ou pela dificuldade técnica da obra. Assim, é natural no conjunto de peças interpretadas por Dilermando, encontrar obras de João Pernambuco (1883-1947)[7] (*Sons de carrilhões*, *Interrogando*), o já citado Américo Jacomino (*Abismo de Rosas*, *Marcha dos Marinheiros*), Mozart Bicalho (1901-1986)[8] (*Gotas de Lágrimas*), as obras violonísticas mais interpretadas e conhecidas da época. "Dadas as dificuldades técnicas inerentes à sua execução, *Gotas de Lágrimas* era considerada como música de desafio. Quem tocasse essa valsa era considerado um bom violonista" (SAMPAIO, 2002, p.32).

Desse modo, no que se refere à assimilação do estilo violonístico de Dilermando Reis, é natural qualificá-lo no grupo de compositores pioneiros do violão caracteristicamente brasileiro, pois os gêneros explorados pelo violonista eram executados no Brasil desde meados do século XIX (choros, valsas, polcas, guarânias, boleros, serenatas), através de seu contato enquanto garoto com o repertório vigente, incorporando desta maneira os estereótipos da corrente popular violonística. Suas obras posteriores receberam acolhida positiva ao gosto dos ouvintes da emergente Era do Rádio.

---

[4] Revista eletrônica de Musicologia volume VIII, dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br /REMv8/regional.html> Acesso em 14.mar.2007.

[5] Do choro aos meios eletrônicos e uma visão interartes. Algumas reflexões para uma História Cultural do Choro. Anais do IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte - EMBAP, Curitiba, 2006. Disponível em: <http://www.anais. embap.br/forum2005-2006> Acesso em: 13.mai.2007.

[6] Violonista e compositor paulista, foi um dos primeiros violonistas a se apresentar no Brasil com êxito, em 1916. "(...) ele é um dos artistas formativos de um estilo brasileiro de compor e de interpretar. A sua maneira absolutamente delirante de interpretar valsas, com uma liberdade alucinada de fraseado e vibratos chorosos, teriam uma grande influência na geração seguinte de instrumentistas" (ZANON, 2006).

[7] Violonista e compositor pernambucano, um dos pioneiros na elaboração do caráter popular do violão brasileiro. "Villa-Lobos dizia a respeito de suas obras: - Bach não teria vergonha de assiná-las como suas" (DUDEQUE, 1994, p.102).

[8] Violonista e compositor mineiro, antecessor de Dilermando, que com sua valsa Gotas de Lágrimas o influenciou de tal modo que se tem uma grande semelhança entre esta e a primeira música do gênero gravada de Dilermando Reis (Noite de Lua).

O desenvolvimento violonístico de Dilermando Reis.

Chico (Francisco dos Santos Reis, 1877-1954)[9], pai de Dilermando, era violonista amador e foi o incentivador do filho em seu interesse pelo instrumento e primeiro professor. Logo após a iniciação no aprendizado violonístico, Dilermando foi encaminhado ao professor Lauro Santos (?)[10] que dirigia um grupo carnavalesco local do qual Dilermando fez parte. Quando criança, Dilermando teve como professor de teoria o músico e maestro Benedito Cipolli (1896–1959), que após um período de contato com o jovem violonista, declarou: "(...) você está pronto para seguir uma brilhante carreira"[11].

O jovem Dilermando abandonou a escola aos 15 anos de idade, pois a dedicação do adolescente à sua evolução musical passou a afetar seu desempenho nos estudos. Nesse período, a interpretação musical de Dilermando destacou-se por sua clareza e particularidades interpretativas, tanto que "com quinze anos de idade, já era considerado o melhor violonista de Guará" (NOGUEIRA, 2000, p.23). Este reconhecimento está ligado também à divulgação feita por seu pai que mostrava o filho violonista à vizinhança e levava-o às serenatas nas noites de Guaratinguetá.

Devido à precariedade de meios para a divulgação dos acontecimentos importantes que ocorriam, característica das localidades periféricas em relação aos grandes centros urbanos da época, a fama pessoal era alcançada através da atuação em grandes eventos realizados nas cidades.

> Os chorões mais bem dotados firmavam desde o século XIX a sua fama nessas festas particulares de maior nomeada correndo a notícia do seu virtuosismo de boca em boca, até firmar-se no consenso da população o seu conceito de grandes tocadores (TINHORÃO, 1998, p.198).

Nesse ambiente de disseminação das qualidades musicais do jovem Dilermando Reis como violonista em Guaratinguetá é que ele foi apresentado ao concertista cego Levino Albano da Conceição[12], que realizava recitais na cidade. Dilermando iniciou sua vida profissional como músico, e também o caminho para seu êxito como violonista no Brasil a partir desta interação.

Tanto a carreira musical de Dilermando Reis quanto a seu amadurecimento musical estão intimamente ligados à pessoa de Levino Albano da Conceição. Dilermando encontrou em Levino além de um professor conceituado, que era freqüentemente "(...) comparado pela imprensa paulista com o virtuose Agustín Barrios e à concertista Josefina Robledo" (NOGUEIRA, 2000, p.23), também um facilitador do acesso à então capital da República, e conseqüentemente à sua ascensão como violonista.

Levino Albano da Conceição foi aluno do violonista e professor Quincas Laranjeira[13], e nesta interação com transcrições eruditas codificadas para o campo da música popular nas rodas de choro, incorporou elementos particulares de interpretação da música feita para o violão. Esta mescla entre a interpretação erudita e as melodias e harmonias populares acabou sendo posteriormente transmitida a Dilermando Reis, tornando-se a marca pessoal que o acompanhou durante toda sua vida como intérprete e compositor (vide fig.1).

---

[9] Pai de Dilermando Reis, violonista amador, funcionário público (coveiro) que tocava violão nas noites de serestas na cidade de Guaratinguetá.

[10] Violonista e professor do instrumento na cidade de Guaratinguetá. "(...) era considerado o melhor professor de violão de Guará" (NOGUEIRA, 2000, p.21).

[11] Benedito de França Cipolli, vida e obra. Disponível em: <http://www.saibamusica.com.br/modules.php> Acesso em: 18.mai.2007.

[12] Violonista e compositor mato-grossense, professor de Dilermando Reis. Era cego.e estudou na única entidade especializada na educação dos portadores de necessidades especiais visuais de seu tempo, o Instituto Benjamin Constant, no Rio de Janeiro. Aos 22 anos passou a excursionar pelo Brasil realizando recitais, cuja renda destinava-se à fundação de escolas especiais para os deficientes visuais. "Como intérprete, Levino podia não ter a malícia de um João Pernambuco nem a ousadia de Canhoto, mas ele tinha um arsenal técnico poderoso e amplos recursos expressivos" (ZANON, 2006).

[13] Joaquim Antônio dos Santos (1873-1935), fundador na revista O Violão, pode ser considerado pioneiro e principal divulgador da Moderna Escola do Violão, pois os exemplares da revista continham transcrições de obras clássicas, estudos e métodos. "Quincas Laranjeiras tomou emprestado da escola espanhola de Tárrega o estilo romântico e sentimental, numa profusão de arrastes e vibratos; e ele os transferiu para o estilo de seresta, que seria mais tarde adotado por Dilermando Reis. Ou seja, seu papel foi mais de formador que de criador" (ZANON, 2006).

Fig.1

Organograma demonstrativo da mescla popular e erudita disseminada por Quincas Laranjeira. Tanto os violonistas da esquerda (que assumiram o caráter popular do violão), quanto os da direita (que disseminaram o caráter erudito na interpretação do instrumento), foram influenciados por ambas as linguagens para o instrumento.

Foi no período de realização de recitais em prol da divulgação do *Instituto Benjamin Constant*, que se deu a primeira interação entre Levino Albano da Conceição e Dilermando Reis. Em 1931, ao chegar em Guaratinguetá para a realização de concertos na cidade, Levino conheceu e ouviu diversos violonistas guaratinguetaenses. Dilermando foi apresentado por amigos ao concertista como sendo um dos melhores violonistas da cidade. Levino aceitou Dilermando como seu estudante, após constatar que era realmente um violonista com potencial: o jovem passou a acompanhá-lo em suas excursões pelo Brasil.

"Com menos de seis meses de aula e convívio com o cego, o rapaz melhorou sensivelmente a maneira de tocar" (NOGUEIRA, 2000, p.25). Dilermando foi aluno e guia de seu professor, e, após sua evolução musical, Levino da Conceição o introduziu em seus recitais formando um duo violonístico que perdurou por quase dois anos. Segundo afirmou Dilermando, (Entrevista ao Museu da Imagem e do Som do Rio de Janeiro, 22.nov.1972): "*No começo eu estudava com o Levino e ele nos primeiros recitais não me apresentou como aluno. Mas logo depois de três meses ele fazia a primeira parte e deixava a segunda parte para eu fazer*". O jovem violonista foi deixado por Levino no Rio em 1933, data a partir da qual não teriam mais contato.

Dilermando Reis denominou Levino Albano da Conceição como responsável pela sua evolução musical e pelas características violonísticas que herdou e aprimorou. "– De qualquer maneira nós ficamos devendo ao Levino o fato de você existir como violonista no Brasil. – *Não tenha dúvidas.* (...) – *Eu devo a Levino da Conceição".* (Entrevista ao *Museu da Imagem e do Som* do Rio de Janeiro, 22.nov.1972).

As características da linguagem do violão solo dos pioneiros foram ainda mais acentuadas no jovem violonista através de seu convívio e aprendizado com Levino Albano da Conceição. Dilermando Reis afirmou e disseminou até o final de sua carreira os elementos violonísticos que muito contribuíram para a aceitação sua música, sendo um dos responsáveis pela afirmação da Escola do Violão Solo Popular Brasileiro.

A vida do violonista na capital da república

Após alguns dias no Rio de Janeiro em 1933, Levino deixou Dilermando hospedado em um hotel e pagou quinze dias de estadia, afirmando que voltaria para buscá-lo, o que não ocorreu. O jovem violonista viu-se sozinho na cidade, e procurando a ajuda de João Pernambuco, a única pessoa que conhecia nos menos de vinte dias de permanência na capital, Dilermando passou a dividir as despesas de um quarto. Sobre este episódio disse Dilermando: " – *Eu vendo que Levino não voltava, resolvi lutar sozinho com meu violão*" (Entrevista à Rádio Jornal do Brasil *apud* NOGUEIRA, 2000, p.29). A principal fonte de renda do músico no início da carreira no Rio de Janeiro foi como professor de instrumento. Dilermando procurou se manter, mas as dificuldades continuaram. As condições de vida do violonista somente melhoraram a partir da interação com Renato Murce (1900-1987)[14], iniciando então seu trabalho na *Rádio Transmissora*.

[14] Apresentador e pioneiro do rádio brasileiro, criou vários programas como "Papel carbono", "Ontem, hoje e sempre", trabalhando mais de trinta anos na Rádio Nacional."Foi o primeiro grande protetor de Dilermando Reis", e este em sua homenagem escreveu a valsa Sinházinha. (NOGUEIRA, 2000, p.180).

Dilermando Reis professor

Dentre todas as atividades desempenhadas pelo violonista, três foram cruciais para o seu reconhecimento como instrumentista: suas gravações em discos, seu sucesso no meio radiofônico e seu trabalho como professor, pois lecionou durante vinte e seis anos no período compreendido entre 1934 e 1960.

As lojas de instrumento contratavam professores para aumentar a procura e o interesse dos clientes, visando a ampliação das vendas. Dilermando, em um período de dois anos atuou em uma loja na Rua Buenos Aires, integrando, em seguida, o quadro de professores da loja "Ao Bandolim de Ouro". Pela qualidade do ensino de Dilermando Reis, o dono da loja destinava a ele a maior parte dos clientes que procuravam por um professor de violão. E, por último, o violonista lecionou na loja freqüentada por grande parte dos músicos da época, a "A Guitarra de Prata" (NOGUEIRA, 2000, p.29). "Dilermando tentou fazer sua vida ensinando violão, mas isto era irrealizável"[15]. Assim Jerome se refere à dificuldade enfrentada pelo professor com base em sua clientela: "Muitos de seus alunos eram marinheiros que vinham e iam com os navios, deixando o 'Professor Dilermando' esperando"[16]. Tais condições resultaram em um período instável na vida do violonista nos dois primeiros anos no Rio de Janeiro. Dilermando não conseguiria continuar se mantendo somente com o dinheiro das aulas de violão, "(...) pensava em retornar à sua cidade de Guaratinguetá" (NOGUEIRA, 2000, p.37), quando em 1936 passou a atuar no meio radiofônico, o que ampliou seus rendimentos. Após o início Com dificuldades, sua musicalidade e versatilidade começaram a lhe render outros trabalhos nas emissoras e mais alunos, melhorando sua condição financeira.

O violonista ao longo da década de 1940 passou a ganhar prestígio e novos alunos, devido à ascensão de sua carreira. Segundo afirmou Nogueira (2000, p.58) "ser aluno do professor Dilermando era orgulho para qualquer pessoa, independente da condição social, econômica ou cultural". Tal frase enfatiza a realidade que passou a acompanhar o músico: teve como alunos desde os mais diversos indivíduos da população pobre do Rio de Janeiro que freqüentavam as lojas em que trabalhou, até a considerada "elite carioca".

Maristela Kubitschek (1942), filha do então Presidente da República Juscelino Kubitschek (1902-1976)[17], ao estudar com Dilermando, viria a marcar um período positivo na carreira do violonista. A partir desta interação, Dilermando e Juscelino iniciariam um longo período de amizade que acabaria por beneficiar a trajetória do violonista até o fim de sua vida, acompanhando o presidente freqüentemente à nova capital federal em construção – Brasília[18].

"[Dilermando Reis] editou um método simples de acordes, dedicado aos alunos interessados em aprender acompanhamento" (NOGUEIRA, 2000, p.160). Dentre seus alunos que se destacaram no meio violonístico cita-se Darcy Villa Verde (1933)[19] que afirmou: "Tive pouco tempo de aula com ele, porém o curto período me foi de grande valia: aprimorei meus conhecimentos sobre o violão e aprendi muitos 'macetes' empregados no violão popular" (NOGUEIRA, 2000, p.161). *Bola Sete* (Djalma de Andrade, 1923-1987), outro aluno de Dilermando Reis, foi violonista de renome internacional, tendo residido nos Estados Unidos Da América Do Norte e incorporado características do jazz americano ao longo de sua carreira. Nicanor Teixeira (1928)[20], que a partir de 1948 teve quatro anos de aulas com Dilermando Reis. Suas composições de caráter brasileiro expressam a colaboração no aprimoramento de sua carreira violonística. Luis Molina Júnior (1924-?)[21] , aluno exaltado em sua admiração por Dilermando afirmava que "Andrés Segovia foi o melhor violonista do mundo. Do Brasil o maior foi (...) Dilermando Reis" (NOGUEIRA, 2000, p.199).

Dilermando só deixou de exercer esta atividade em 1960, quando a ampliação de seus compromissos como intérprete e compositor na gravadora *Continental*, sua atuação no quadro de músicos da *Rádio Nacional*, bem como o novo cargo de *Delegado Fiscal da Receita* (oferecido pelo então presidente Juscelino Kubitschek), acabaram por deixá-lo sem tempo para lecionar violão. Durante os 26 anos de dedicação ao ensino do violão, Dilermando Reis disseminou a linguagem dos pioneiros do instrumento: as

---

[15] JEROME, 2005, p.6: "Dilermando tried to make a living teaching guitar, but this is unreliable" (Tradução do autor).

[16] JEROME, 2005, p.6: Many of his students were saylors who came and went with the ships, leaving 'professor Dilermando' waiting" (Tradução do autor).

[17] Médico, militar e político brasileiro, tendo sido presidente da república de 1956 a 1961. Cantor amador de serestas, gostava de cantar ao som do violão, tendo convidado Dilermando Reis a viajar várias vezes com ele à Brasília, no momento de construção daquela que seria capital federal do Brasil. Nomeou mais tarde o violonista para o cargo de delegado Fiscal da Receita, para que Dilermando pudesse se dedicar exclusivamente à carreira de solista, com rendimentos assegurados pela nova profissão ofertada.

[18] Sabe-se que a carreira violonística de Dilermando Reis foi beneficiada pelo contato com o então presidente da República Juscelino Kubitschek. Como esta interação benéfica não é o objeto de estudo em questão, o levantamento poderá ser abordado por futuras pesquisas.

[19] Violonista brasileiro que realizou recitais na América do Norte e Europa. Durante toda sua carreira de intérprete lançou apenas um disco interpretando obras populares.

[20] Violonista e compositor brasileiro, foi professor do Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro.

[21] Violonista e professor do instrumento tendo substituído Dilermando Reis em 1960 como professor de violão na loja A Guitarra de Prata.Fez parte da Orquestra de Violões de Dilermando Reis.

técnicas da interpretação contidas na música violonística de características brasileiras. Contribuiu significativamente para a difusão e continuidade do repertório dos violonistas-compositores do início do século XX, pois além das gravações que realizou, sua metodologia de ensino reafirmou as nuances técnico-interpretativas desta corrente violonística.

Dilermando Reis e o rádio

Dilermando Reis encontrou no rádio o espaço que para ele foi fundamental na divulgação de sua obra. Trabalhou em algumas emissoras, e foi nesse contato com o meio radiofônico que passou a ser mais conhecido, tendo em vista que se tratava do período de desenvolvimento e ampliação das rádios e da profissionalização musical através das novas possibilidades oriundas deste poderoso meio de comunicação. As atenções da população brasileira estavam voltadas para o rádio, e tal fator contribuiu para a aceitação do violonista como intérprete em caráter nacional junto ao público ouvinte.

Após o segundo ano de sua chegada ao Rio de Janeiro (1935), Dilermando Reis trabalhou na *Rádio Guanabara*, período pouco fecundo para a vida do músico. Nestes dois anos enfrentou problemas financeiros, fator que pode ser verificado pelas características da emissora na qual passou a trabalhar. O corredor da rádio era local de ensaio devido ao pequeno espaço, e os programas costumavam ir ao ar somente quando havia patrocínio.

Em conseqüência da evolução do rádio como meio difusor, frente ao desenvolvimento dos processos de gravação que se aperfeiçoavam, gerou-se vasto campo de trabalho nesse importante e cobiçado meio de atuação, e segundo Peters, 2004, tendo como principais beneficiados "(...) compositores, cantores, instrumentistas e arranjadores, gerando uma demanda na formação de artistas talentosos, colocando o rádio como principal veículo de divulgação e profissionalização dos músicos populares"[22]. Em 1936, portanto, um período de efervescência das rádios na busca por bons músicos, Dilermando Reis foi apresentado a Renato Murce, então diretor de programação musical na *Rádio Transmissora* na loja "A Guitarra de Prata". Segundo Nogueira (2000, p.38), quando Renato ouviu o violonista executar a valsa *Gotas de Lágrimas* de Mozart Bicalho, convidou-o para integrar dois de seus novos programas, "Alma do Sertão" e "Antigamente". Foi a partir desta interação com Renato Murce que Dilermando Reis iniciou seu caminho de êxitos radiofônicos e conseqüentemente o reconhecimento no meio musical.

Atuou posteriormente em programas como "*Variedades Esso* que era (...) um programa de violão-solo, a título de experiência, (...) e também no *Programa Casé*", que ia ao ar aos domingos, e assim Dilermando passou "(...) a ser o violonista mais bem pago do meio musical do Rio de Janeiro" (NOGUEIRA, 2000, p.38). O músico conquistou seu espaço como violonista na *Rádio Transmissora* e lá permaneceu até 1940. Ao citar a importância das personalidades que conhecera na emissora, Renato Murce (1976, p.53) afirmou: "Não posso encerrar o capítulo da minha passagem pela *Transmissora*, sem dizer que ali conheci diversos grandes artistas: o grande violonista Dilermando Reis (...)".

Além de sua atuação como violonista-solista, Dilermando participou de conjuntos regionais no início de sua carreira, e foi nesse mesmo período de grandes oportunidades que integrou o *Regional do Pixinguinha*[23], formado por instrumentistas respeitados na época.

Sobre a técnica dos regionais e sua utilização pelas emissoras:

> cada uma [emissora de rádio] mantinha uma orquestra que acompanhava as estrelas, e um grupo mais ágil chamado *Conjunto Regional*. O grupo *Regional* nada mais é que uma evolução do formato de choro mais básica: flauta, violão, cavaquinho e pandeiro. O nome regional é fruto do hábito de muitos desses grupos se apresentarem trajando roupas típicas. Os regionais tinham uma habilidade essencial para os ritmos frenéticos dos programas de calouros; conheciam e tocavam tudo de ouvido e não precisavam de arranjos escritos, só precisavam saber o tom da música e acertar a introdução. Alguns destes grupos atingiam nível artístico excepcional, e ainda são fundamento camerístico, por assim dizer,da tradição de arranjos de música popular (ZANON, 2006).[24]

O fato de comandar um regional era sinal de habilidade e respeito no meio musical da época, assim "(...) cada bom instrumentista organizava seu próprio regional: Pixinguinha, Luís Americano, Valdir Azevedo, Dilermando Reis, dirigiam regionais. A maioria desses conjuntos, entretanto, tinha curta duração" (TABORDA, 2004).[25]

Na *Rádio Clube do Brasil*, emissora na qual integrou o elenco de músicos a partir de 1940, Dilermando atuou em um programa de violão solo que lhe foi destinado e continuou a acompanhar os cantores que

---

[22] Revista eletrônica de Musicologia volume VIII, dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv8/regional.html> Acesso em 14.mar.2007.

[23] Tute – violão de sete cordas, João da Baiana – pandeiro, Luis Americano – saxofone, Dilermando Reis – violão de seis cordas, Luperce Miranda – bandolim, Pixinguinha – flauta.

[24] ZANON, Fábio. Violão com Fábio Zanon, Cultura Fm, programa Mozart Bicalho. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006/08/33rogrio-guimares-mozart-bicalho.html> Acesso em: 23.abr.2007

[25] TABORDA, Márcia Ermelindo. No tempo dos Regionais, Caderno Cultural Polêmica Imagem nº 12, 2004. Disponível em: <http://www2.urj.br/~labore/pimagem_taborda_musica_p12.html> Acesso em: 11.dez.2006

passavam pela rádio. A partir de 1941, o violonista iniciou a gravação suas composições nos estúdios da *Continental* (até 1943 chamada *Colúmbia*), atividade que assumiu papel central na sua carreira, embora tenha concomitantemente mantido seu trabalho no rádio.

O nome do violonista estava se tornando conhecido através dos programas radiofônicos, e ganhou ainda mais notoriedade após o lançamento de seus discos. Dilermando continuou trabalhando na *Rádio Clube do Brasil* até 1953, quando esta faliu. Em 1956 o músico assinou contrato com a *Rádio Nacional*. Um fato interessante a ser revisitado, ocorrido no ano de 1953, foi da viagem de Dilermando até os Estados Unidos da América Do Norte para cumprir uma curta temporada de apresentações. Lá se inscreveu em um teste para violonista solo na emissora de televisão *CBS*, tendo sido selecionado para o cargo.

"(...) – *Eu cheguei lá, tinha uns 15 moços com aqueles violões bonitos, tocando bem, e eu pensei que estava perdido. Mas eu pensei, já que eu vim aqui, tenho que gravar meu número* (...)". [26] (*apud* Ronoel Simões, 2000). Em entrevista concedida à *Rádio Jovem Pan* de São Paulo, em 1975 (*apud* NOGUEIRA, 2000, p.55), o violonista afirmou: " – *O fato que atribuo ter sido selecionado como melhor, entre tantos candidatos, talvez tenha sido por não tocar de palheta. O que pesou foi minha sonoridade. Sorte minha, né?*". O contrato não foi renovado pois o *Sindicato dos Músicos Norte-americanos* não permitia a permanência de estrangeiros como contratados por mais de 90 dias.

Dilermando Reis ingressou na *Rádio Nacional* em junho de 1956 (ano de comemoração dos 20 anos da emissora) ao que tudo indica a pedido do então presidente da República Juscelino Kubitschek. O novo trabalho contribuiu definitivamente para a valorização pessoal do músico, colocando-o no grupo de artistas consagrados que atingiram grande prestígio. Nesta emissora ele ganhou um programa de violão só dele intitulado "Sua Majestade, o Violão", apelido pelo qual era conhecido. "A exposição que um programa solo no rádio dava nessa época, era comparável a um programa na tv aberta hoje em dia" (ZANON, 2006).[27]

Dilermando Reis atuou mais de trinta anos no meio radiofônico (1936-1969), e atravessou praticamente todas as fases desse meio de comunicação. Ele vivenciou o desenvolvimento inicial do rádio, acompanhando calouros nos programas de auditórios, que seriam a grande marca das emissoras na década de 1930 até a metade da década de 1940. Sua atuação em conjuntos regionais, bem como suas composições caracteristicamente brasileiras, vieram de encontro ao ideal de nacionalização ambicionado pelo governo de Getúlio Vargas (1883-1954), no processo de valorização e afirmação da identidade brasileira.

Dilermando Reis, intérprete e compositor

Dilermando Reis integrou a geração de violonistas pioneiros do instrumento, que fundiam as funções de compositor e intérprete. Foi através de suas obras violonísticas que Dilermando Reis pode ser associado à Escola do Violão Popular Brasileiro, pois além das peças apresentarem características musicais que foram utilizadas em larga escala pelos pioneiros do instrumento, ou seja, a maneira "abrasileirada" de interpretar o repertório europeu do século XIX (polcas, *scottisches*, valsas), a seleção dos gêneros por ele adotados (valsas, choros, polcas, guarânias), tenderam a distanciá-lo do repertório de concerto então vigente.

O violonista iniciou sua carreira como compositor por necessidade, tendo em vista que o repertório violonístico popular da época era reduzido. As peças mais interpretadas (*Abismo de Rosas, Sons de Carrilhões, Gotas de Lágrimas*, etc) estavam incluídas no repertório de Dilermando Reis, e a partir do momento em que o músico passou a integrar diversos programas de rádio, houve a necessidade de ampliar seu escasso número de obras violonísticas.

Suas duas primeiras composições foram as valsas *Iracema* e *Noite de Lua*, esta última lançada em seu primeiro disco de 78 rpm, datado de agosto de 1941, e apresenta características muito semelhantes à valsa *Gotas de Lágrimas* de Mozart Bicalho. Acredita-se que Dilermando tenha usado a música do compositor mineiro como base composicional, além do fato de esta ser conhecida pela sua dificuldade interpretativa, como uma espécie de estudo de estilo. A apropriação desta outra obra pode demonstrar o início do compositor no desenvolvimento de seu estilo pessoal

A principal característica das valsas de Dilermando Reis é a presença de interpretação em *rubato*, expresso na parte A, *fluente*, e ao mesmo tempo livre de um andamento marcado, o que é comumente contestado na parte B. Segundo afirmou Fábio Zanon (2006)[28] "(...) sua inspiração para compor valsas é inigualável, elas estão entre as mais belas valsas brasileiras e só se comparam às de Ernesto Nazareth". Suas valsas e choros são constituídos de duas partes em sua grande maioria, e as mudanças de

[26] Violão Clássico Weblog. Entrevista com Ronoel Simões, julho de 2005. Disponível em: <http://www.polemicos.com.br/entrevistas/ronoel_simoes.php> Acesso em 11.jul.2007

[27] ZANON, Fábio. Violão com Fábio Zanon, Cultura Fm, programa Dilermando Reis. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006_04_01_archive.html> Acesso em: 11.set.2006

[28] ZANON, Fábio. Violão com Fábio Zanon, Cultura Fm, programa Dilermando Reis. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006_04_01_archive.html> Acesso em: 11.set.2006

tonalidades para contraste entre estas, normalmente seguem o procedimento formal de modulações (quarto grau, dominante, relativa maior, etc).

Além de compor obras para o violão, ao longo da carreira Dilermando Reis passou a fazer arranjos e adaptações de músicas vocais conhecidas da época, como *Na baixa do Sapateiro*, *Carinhoso*, *Índia*, músicas que vinham de encontro ao gosto popular emergente da Era do Rádio. Através de suas gravações de peças de compositores eruditos, como Frederic Chopin, Claude Debussy, Robert Schumann, Agustín Barrios, Francisco Tárrega, César Guerra-Peixe, Heitor Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez, entre outros, apresentou aos ouvintes do rádio obras de concepção erudita. Foi o violonista responsável pela única gravação do Concertino n°1 para violão e orquestra de Radamés Gnattali (1906-1988)[29], em 1970.

Dilermando Reis compôs e gravou 129 obras para violão, em 34 anos de trabalho como compositor, até o final da década de 1970, deixando ainda manuscritos de obras não gravadas. Suas peças violonísticas o colocam na posição de melhor violonista popular brasileiro de meados do século XX, devido à aceitação do público de sua época. "Para a maioria dos brasileiros que tem uma idade suficiente para ter acompanhado a Era do Rádio, Dilermando é a encarnação do estilo e da sonoridade do nosso violão solo." (ZANON, 2006)[30].

Dilermando gravava grande parte de suas obras com acompanhamento de outro violonista, prática comum realizada pelos pioneiros do violão, (como também o fizera anos antes João Pernambuco). Durante alguns trechos que exigem mais do intérprete, com escalas ou arpejos rápidos que percorrem o braço do violão e que impossibilitam a execução simultânea das outras notas do acorde, o violonista acompanhante assegura a base harmônica, executando células rítmicas repetitivas. O músico que acompanhou Dilermando Reis por quase toda a sua carreira foi Jayme Florence, mais conhecido como Meira[31]. "Era o único violonista a ter o privilégio de gravar com Dilermando Reis – 'Sua Majestade, o Violão', como o chamavam" (DREYFUS, 1999, p.21). Através de seus estudos com o professor cego Levino Albano da Conceição, somado ao contato com o repertório popular disseminado da época, Dilermando incorporou uma técnica interpretativa associada aos trejeitos de execução do choro, contendo ao mesmo tempo traços de erudição técnico-interpretativos herdados da escola do espanhol Francisco Tárrega, resultando em uma assinatura pessoal inconfundível.

> O estilo de Dilermando como intérprete é tão individual, que tudo que ele tocava se tornava, de alguma forma, Dilermando Reis. Ainda há gente que acredite que *Abismo de Rosas* ou *Sons de Carrilhões* sejam de Dilermando, de tal forma estas músicas ficaram associadas à sua interpretação. O mesmo vale para obras clássicas de Barrios ou Tárrega, ou para peças latino-americanas (ZANON, 2006).

Dilermando aproveitava a sustentação sonora proporcionada pelas cordas de aço que utilizou durante toda a carreira, para extrair um "(...) *cantabile* de verdade". Auxiliado por *pizzicatos* freqüentes e por *vibratos* particulares "(...) nas notas boas do violão" (ZANON, 2006)[32], Dilermando Reis construiu uma interpretação pessoal que o acompanhou durante mais de 50 anos. "(...) sem ter a execução polida de alguém com treinamento clássico, Dilermando constitui um modelo de fraseado intuitivo totalmente apropriado" (ZANON, 2006)[33].

> O violão seresteiro tem o hábito de tocar as notas dos baixos sempre antecipadas em relação à melodia. Dilermando segue esta prática, mas vai muito além: enquanto as notas de acompanhamento mantém o ritmo firme, a melodia passeia, flutua, num éter de exaltação emocional, freqüentemente se antecipando aos baixos, de uma maneira totalmente espontânea e imprevisível (ZANON, 2006)[34]

A escolha do encordoamento feita por Dilermando Reis (mesmo quando a superioridade das cordas de *nylon* já havia sido atestada), gerou críticas dos músicos da época. O resultado foi o do afastamento de Dilermando do meio violonístico de seu tempo. Era (e muitas vezes ainda é) considerado "(...) quadrado, um simples violeiro ou tocador de violão" (NOGUEIRA, 2000, p.357), apesar de comprovadas e reafirmadas suas qualidades musicais.

---

[29] Compositor e maestro brasileiro que escreveu importantes obras para o violão, dentre eles quatro concertos para violão e orquestra. Trabalhou trinta anos na Rádio Nacional e escreveu arranjos orquestrais para diversos programas da emissora, dentre eles o programa de violão de Dilermando Reis.

[30] ZANON, Fábio. Violão com Fábio Zanon, Cultura Fm, programa Dilermando Reis. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006_04_01_archive.html> Acesso em: 11.set.2006

[31] Violonista compositor pernambucano (1909-1982), considerado "o violão de seis cordas mais respeitado da formação de regional" (CAZES, 1998, p.67). Dentre seus alunos destacam-se Baden Powell e Rafael Rabello.

[32] ZANON, Fábio. Violão com Fábio Zanon, Cultura Fm, programa Dilermando Reis. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006_04_01_archive.html> Acesso em: 11.set.2006

[33] ZANON, Fábio. Violão com Fábio Zanon, Cultura Fm, programa Dilermando Reis. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006_04_01_archive.html> Acesso em: 11.set.2006

[34] ZANON, Fábio. Violão com Fábio Zanon, Cultura Fm, programa Dilermando Reis. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/2006_04_01_archive.html> Acesso em: 11.set.2006

Dilermando Reis e sua importância para o violão

Dilermando Reis re-significou o violão em um tempo em que este, associado à vida boêmia, era bastante estigmatizado no Brasil. Quando a utilização deste instrumento se fazia presente principalmente nos grupos de chorões nos regionais ou no acompanhamento dos cantores na Era do Rádio, Dilermando mesclou seu conhecimento herdado da tradição dos pioneiros do violão com o crescente mercado do rádio então em ascensão, fazendo a fusão da brasilidade de sua melodia brejeira, com nítidos traços de erudição próprios de uma técnica particular, que fizeram a sonoridade de seu violão tornar-se inconfundível.

Sua importância é inegável, tanto como divulgador do violão no Brasil quanto pela sua vasta obra, muitas vezes vista como ultrapassada pelas novas gerações. Sua influência para os violonistas posteriores é nitidamente exemplificada nesta citação:

> [Renato Murce] – Gostaria que vocês aplaudissem agora Baden Powell! Ele é novinho assim, mas vocês vão ver como ele toca! - O público maravilhou-se ao ouvi-lo tocar 'Magoado' do grande Dilermando Reis, considerado então o maior violonista da América Latina (DREYFUS, 1999, p.11)[35].

Após a expansão da nova corrente moderna brasileira do violão popular, chamada de *Bossa Nova*, oriunda da incorporação de elementos da linguagem do *jazz* Norte-americano com a estilização rítmica do samba, tem-se um novo panorama na divulgação do instrumento:

> A popularidade de Dilermando Reis e a bossa nova foram um fator crucial na divulgação do violão no Brasil. Nos anos de 1960 o violão era uma verdadeira febre, e o violonista que define o papel do violão nos novos movimentos musicais, absorvendo a harmonia da bossa nova e uma vigorosa pegada derivada dos ritmos africanos, e que, para muitos, define o som do violão brasileiro é Baden Powell. (ZANON, 2006)[36]

Dilermando foi referência violonística de um período de mais de trinta anos (1940-1975), influenciando uma geração subseqüente de instrumentistas que, assim como Baden Powell[37], assumiram também o papel de divulgar o violão brasileiro reivindicando uma identidade genuinamente nacional.

Referências Bibliográficas

Livros

BARBOSA; DEVOS, Valdinha e Anne Marie. *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1984.

CAZES, Henrique. *Choro, do quintal ao Municipal*. 1 Ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

CAMPOS, Wagner. *A História do Violão. Mostra de Instrumentos Musicais*. 1 Ed. Acessoria Nacional: Caderno Sonora Brasil, 2005.

DaMATTA, Roberto. *Globalização e Identidade Nacional: Considerações a partir da experiência brasileira*. In: MENDES, Cândido (Coord.). Pluralismo cultural, identidade e globalização. Rio de Janeiro: Record, 2001. p.168-199.

DREYFUS, Dominique. *O violão vadio de Baden Powel*l. 1 Ed. São Paulo: Editora 34, 1999.

DUDEQUE, Norton. *História do violão*. 1 Ed. Curitiba: Editora UFPR, 1994.

JEROME, David. *The brazilian guitar of Dilermando Reis*. California: Ed. Do autor, 2005.

LEAL; BARBOSA, José Souza e Artur Luiz. J*oão Pernambuco, Arte de um povo*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1982.

MURCE, Renato. *Bastidores do Rádio; fragmentos do rádio de ontem e hoje*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Imago, 1976.

NOGUEIRA, Genésio. *Dilermando Reis, Sua Majestade, o Violão*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Ed. do autor, 2000.

SAMPAIO, Renato. *O violão brasileiro de Mozart Bicalho*. 1 Ed. Belo Horizonte: Ed. Hematitas, 2002.

SANTOS, Turíbio. *Heitor Villa-Lobos e o violão*. 1 Ed. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos/MEC - Departamento de Assuntos Culturais, 1975.

TINHORÃO, J. R. *Música popular - do gramofone ao Rádio e TV*. 1 Ed. São Paulo: Ática, 1981.

_____ . *História Social da Música popular brasileira*. 1 Ed. São Paulo: Editora 34, 1998.

Teses

[35] ZANON, Fábio. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html> Acesso em: 05.dez.2006

[36] ZANON, Fábio. A arte do violão. Disponível em: <http://aadv.home.comcast.net/zanon_aadv-25.html> Acesso em: 22.04.2007

[37] Violonista e compositor (1937-2000) de extensa obra para o instrumento. Conhecido mundialmente, trabalhou com técnica erudita nas harmonias e ritmos populares, criando uma característica única que o consagrou como violonista.

PETERS, Ana Paula. De ouvido no Rádio: os programas de auditório e o choro em Curitiba. 2005. 118 p.Dissertação de Mestrado em Sociologia - UFPR, Curitiba, 2005.

TABORDA, Márcia Ermelindo. Dino Sete cordas e o acompanhamento de violão na música popular brasileira. 1995. 174 p.Dissertação de Mestrado em Música – UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

Artigos de publicações periódicas (Revistas)

JEROME, David. Towards a biography of Dilermando Reis. *Soundboard Magazine*, Idyllwild - Califórinia, v. 31, n. 1, Winter 2005.

TABORDA, Márcia Ermelindo. Introdução do Violão no Rio de Janeiro. *Revista Brasiliana*, Rio de Janeiro, n. 15, s.p, set. 2003.

Artigos de publicações periódicas

PETERS, Ana Paula, Revista eletrônica de Musicologia volume VIII, dezembro de 2004. Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br/REMv8/regional.html> Acesso em: 14.mar.2007.

_____ . Do choro aos meios eletrônicos e uma visão interartes. Algumas reflexões para uma História Cultural do Choro. Anais do IV Fórum de Pesquisa Científica em Arte - EMBAP, Curitiba, 2006. Disponível em: <http://www.anais.embap.br/forum2005-2006> Acesso em: 13.mai.2007.

TABORDA, Márcia Ermelindo. No Tempo da Reprodução: Música Popular Brasileira, primeiros passos. Caderno Cultural Polêmica Imagem nº 10, 2003. Disponível em: <http://www2.uerj.br/~labore/pol10/cimagem/musica _p10.html> Acesso em: 11.dez.2006.

_____. No tempo dos Regionais, Caderno Cultural Polêmica Imagem nº 12, 2004. Disponível em: <http://www2.urj.br/~labore/pimagem_taborda_musica_p12.html> Acesso em: 11.dez.2006.

Sítios internéticos

ZANON, Fábio, Violão com Fábio Zanon, programa Dilermando Reis. Disponível em: <http://vcfz. blogspot.com/2006_04_01_archive.html> Acesso em: 11.set.2006.

_____. Violão com Fábio Zanon, programa Mozart Bicalho. Disponível em: <http://vcfz. blogspot.com/2006/08/33rogrio-guimares-mozart-bicalho.html> Data de acesso: 23.abr.2007.

_____. Violão com Fábio Zanon, programa Américo Jacomino, o Canhoto. Disponível em: <http://vcfz. blogspot.com/2006_05_01_archive.html> Acesso em: 08.mai.2007

_____. Violão com Fábio Zanon, programa João Pernambuco. Disponível em: <http://vcfz. blogspot.com/2006_04_01_archive.html> Acesso em 11.set.06

_____. Violão com Fábio Zanon, programa Radamés Gnattali I. Disponível em: <http://vcfz. blogspot.com/2006_04_01_archive.html> Acesso em 11.set.06

_____. Violão com Fábio Zanon, programa Os pioneiros. Disponível em <http://vcfz.blogspot.com/2006_06_01_archive.html> Acesso em: 08.mai.2007

_____. O violão no Brasil depois de Villa-Lobos. Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com/o-violo-no-brasil-depois-de-villa.html> Acesso em: 05.dez.2006.

_____.A arte do violão. Disponível em <http://aadv.home.comcast.net/zanon25.html> Acesso em: 22.abr.2007.

Benedito de França Cipolli, vida e obra. Disponível em: <http://www.saibamusica.com.br/modules.php> Acesso em: 18.mai.2007.

Discoteca do Centro Cultural. Discografia Dilermando Reis. Disponível em: <Http://www9.prefeitura.sp.gov.br>. Acesso em: 31.jul.2007

_____. Discografia Odete Amaral. Disponível em:

<http://www9.prefeitura.sp.gov.br>. Acesso em: 31.jul.2007

Fórum Violão Erudito. Entrevista com Ronoel Simões, 23.out.2000. Disponível em: <http://64.233.167.104/www.geocities.com/Vienna/Waltz/3039/ronoel5.html> Acesso em: 03.jul.2007

Violão Clássico Weblog. Entrevista com Ronoel Simões, julho de 2005. Disponível em: <http://www.polemicos.com.br/entrevistas/ronoel_simoes.php> Acesso em 11.jul.2007

Entrevistas

REIS, Dilermando. Entrevista concedida pelo violonista brasileiro ao Museu da Imagem e do Som em 22 de novembro de 1972. Entrevistadores: Fraga Filho, Paulo Roberto, Nelson Karan, Neuza Fernandes. Rio de Janeiro, 22.nov.1972.

Alan Rafael de Medeiros.Graduando do Curso de Licenciatura em Música pela Universidade Federal do Paraná. Publicou o artigo *Dilermando Reis (1916-1977): Sua Majestade, o Violão* no II Seminário de Pesquisa em Artes da FAP-2007. Publicou o artigo *Abordagem Genealógica de Sua Majestade, o*

Violonista e Compositor Dilermando Reis (1916-1977), no I Simpósio Acadêmico de Violão da Embap-2007. Finaliza neste ano de 2007 sua monografia de conclusão de curso na área de Musicologia histórica, sob o título *Sua Majestade, o Violonista e compositor Dilermando Reis (1916-1977)*. Áreas de interesse: Musicologia Histórica, violão popular brasileiro no início do século XX. E-mail para contato: alanmaestro@yahoo.com.br

Análise da retórica musical na MPB

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

Resumo: Este artigo tem a retórica musical como objeto de estudo principal. Inicialmente, comentaremos o sistema retórico-musical do período barroco, e em seguida apresentaremos uma análise musical de duas canções da MPB procurando aplicar esta teoria. Estas canções apresentam aspectos opostos, e procuraremos interpretar esta dualidade conforme o sistema retórico-musical.

Palavras-chave: retórica musical; análise; canção.

Abstract: This article has the musical rhetorics as its main object of study. Initially, we will comment the musical-rhetoric system of the Baroque era. We will then present a musical analysis of two MPB songs trying to apply this theory. These songs have opposite aspects, and we will try to interpret this duality in accordance of the musical-rhetorical system.

Keywords: musical rhetoric; analysis; song.

Introdução

Este artigo propõe uma análise comparativa de duas canções de MPB com base em princípios da Retórica Musical. Após comentar brevemente o Sistema Retórico-Musical do século XVII e primeira metade do XVIII, apresentaremos a análise, procurando aplicar alguns conceitos desta teoria. Estas canções apresentam aspectos opostos porém apresentam uma mesma figura de retórica musical, e procuraremos interpretar esta dualidade conforme o Sistema Retórico-Musical.

A retórica como disciplina surgiu na Grécia antiga, por volta do século V a.C., e teve como principais autores Aristóteles, Cícero e Quintiliano. Teve uma forte projeção histórica no ocidente, e ainda no século XV fazia parte da educação básica, e "todo homem estudado era um ótimo retórico" (BÜLOW, 1980, p.793). A retórica pode ser definida como o estudo da produção e análise do discurso sob a perspectiva da eloqüência e persuasão (CANO, 2000, p.7).

A música, como todas as outras artes, foi muito influenciada pela retórica desde o século XVI até a primeira metade do XVIII, período que vai do renascimento até o final do barroco, durante o qual esta disciplina alcançou seu auge. Diversos tratados foram escritos entre 1535 e 1792 relacionando música e retórica, tendo recebido o nome genérico de *musica poetica* (CANO, 2000, p.7). A partir do século XVIII, a retórica começou a entrar em decadência, inclusive na música, e somente foi retomada no século XX, principalmente devido aos avanços nos estudos da linguagem. Somente em meados deste século pesquisadores começaram a se interessar mais intensamente pela retórica musical do período do barroco, e daí surgiu o interesse na busca de elementos da retórica musical de outros períodos, como o século XVIII (AGAWU, 1991).

O sistema retórico-musical

O termo *musica poetica* foi utilizado pela primeira vez por Listenius, em seu tratado *Musica*, de 1537 (CANO, 2000, p.39). Os estudos musicais da época eram divididos em 3 áreas: *musica pratica*, *musica teorica* e *musica poetica*. *Musica pratica* se referia ao estudo dos manuais de execução, *musica teorica* tratava das questões teóricas sobre o som e da importância da música para os homens. Já *musica poetica* (o termo *poetica* na língua grega se relaciona à idéia de "criar") tratava da composição musical, sendo a retórica da música uma das áreas estudadas. Os principais teóricos da época foram Listenius, Burmeister, Calvisius, Lippius, Kaldenbach, Nucius, Mattheson, Spiess, Heinichen, Bernhard, Mersenne, Kircher (CANO, 2000). Todos estes teóricos, baseados nas convenções em prática na época, constituíram tratados que visavam o aprendizado da composição musical de forma causar emoções no público, ou melhor, mover seus afetos.

> Um dos objetivos fundamentais da aplicação de princípios retóricos na música foi o de proporcionar ao discurso musical a possibilidade de despertar, mover e controlar os afetos do público, tal como os oradores faziam com o discurso falado (CANO, 2000, p.43).

Tais afetos são estados emocionais idealizados, tais como amor, tristeza, ódio, felicidade, dúvida, esperança, entre outros. Cristalizadas em certas figurações musicais, tais afetos habitavam as peças da época, tal como eram ouvidas, embora uma verdadeira teoria dos afetos não tenha sido constituída.

> Desde o século XIX, livros sobre a música barroca têm se referido constantemente a uma

> então chamada Doutrina dos Afetos, mas, em fato, nenhuma compreensiva e organizada teoria de como os afetos tinham que ser utilizados na música nunca foi estabelecida na teoria Barroca (BUELLOW, 1980, p.800).

Citado por Cano (2000, p.47) e Buelow (1980, p.801) como uma das principais influências filosóficas sobre os afetos no campo da música, a obra *Les passions de l'âme*, de René Descartes, publicada em 1649, revelava que os afetos eram as paixões da alma causadas pelos movimentos dos *espiritus animales* através do sangue, gerando assim os sentimentos (CANO, 2000, p.47). Os afetos, enquanto realidade biológica, influenciavam tanto na composição como na execução musical.

Conforme os tratadistas da época, para se alcançar e mover os afetos dos ouvintes é necessário o uso das figuras retóricas análogas às figuras de linguagem, no caso da literatura (aliás, uma versão musical das mesmas), servindo para enfatizar o discurso musical. Outra forma de se mover os afetos dos ouvintes seria pela escolha da tonalidade e do modo da música. Não havia, entretanto, convergência absoluta nas opiniões. Por exemplo, ao se escrever uma música em Fá menor, esta transmitiria aos ouvintes um caráter de depressão, choro, isto conforme Charpentier; já para Mattheson, esta tonalidade causaria ansiedade, tristeza, desespero e relaxamento, segundo; para Rameau, ternura, lamento e depressão (CANO, 2000, p.66). Estes três teóricos realizaram uma análise dos afetos em cada uma das tonalidades e modos, havendo freqüentes discrepâncias. Porém, pode-se dizer que, na maior parte, as opiniões são convergentes. Deve-se notar, entretanto, que "nenhuma tonalidade pode ser tão triste ou alegre por si mesma que não possa representar também um sentimento oposto" (MATTHESON *apud* CANO, 2000, p.66). Portanto, tonalidade e modo são fatores que podem apenas significar um afeto potencial geral, não que já se possa saber como será uma música inteira somente pela tonalidade.

Para a retórica clássica de Aristóteles, Cícero e Quintiliano, o discurso está dividido em cinco fases preparatórias: *inventio*, *dispositio*, *elocutio*, *memoria* e *pronunciatio*. Segundo CANO (2000, p.73), a *memoria* foi a única parte que não foi transmitida para as outras artes que não a literatura, caindo em desuso: "a *memoria* é a única parte do sistema retórico que não foi sequer mencionada pelos tratadistas musicais do Barroco" (CANO, 2000, p.94). O *inventio* é onde se criam os argumentos que virão a fazer parte do discurso. No *dispositio*, tais argumentos são ordenados e distribuídos em momentos do discurso. Conforme Cano (2000, p.82), há diversas formas de organização do *dispositio*, sendo que ele adota uma divisão em seis partes: *exordium*, *narratio*, *propositio*, *confutatio*, *confirmatio* e *peroratio*. Na Idade Média, era comum se dividir esta parte em *initium*, *medium* e *finis* (CANO, 2000, p.82). O *exordium* é a introdução do discurso, "é a passagem do silêncio ao som" (CANO, 2000, p.82). O *narratio* é a apresentação dos fatos. O *propositio* é a enunciação da tese fundamental que sustenta o discurso. O *confutatio* é a defesa desta tese, onde se apresentam os argumentos que a confirmem. O *confirmatio* é o retorno à tese fundamental. Por fim, o *peroratio* é o epílogo, alguma conclusão ou ênfase da tese. Pode existir uma espécie transição (*transitus*) entre os momentos, e, entretanto, tais momentos podem ser omitidos, trocados, modificados. Segundo Mattheson, nem todas as composições musicais seguiam rigidamente estas regras (MATTHESON *apud* BUELOW, 1980, p.794).

O *elocutio* é a parte onde se coloca em palavras o material inventado e organizado anteriormente, no caso da música, é o processo final da composição. Conta com certos artifícios para a melhora do discurso, como clareza e beleza. No caso da música, o artifício principal é o *decoratio*, que, segundo Cano (2000, p.93), é a parte mais conhecida do sistema retórico. É no *decoratio* que estão presentes as figuras retóricas que, para Bülow (1980, p.794), são técnicas usadas para embelezar o discurso de uma forma mais passional e para ilustrar ou enfatizar palavras. Através da escolha de determinadas figuras, o discurso musical dota-se de uma personalidade própria. Como afirma Cano (*op.cit.*), a figura torna o discurso belo, agradável, atrativo para quem o escuta: as figuras determinam o estilo (*op.cit.*p.102). As figuras são responsáveis por mover os afetos e assim cumprir o papel que a música possuía no período Barroco: *movere*, *delectare* e *docere*. O *pronuntiatio* é a parte da execução do discurso. O *pronuntiatio* aparece nos tratados de música do Barroco na forma de conselhos práticos sobre criação e interpretação musical.

As peças musicais da época barroca, portanto, estão repletas de referências a figurações bem conhecidas na época. Atualmente, através da leitura dos tratados de época e de outros textos especializados (p. ex. BARTEL, 1997; CANO, 2000; CIVRA, 1991), pode-se realizar análises retóricas deste repertório, recompondo as figuras musicais ali presentes. A análise retórica é, na verdade, uma recomposição das fases do discurso, principalmente das três primeiras, *inventio*, *dispositio* e *elocutio*, bem como uma descoberta das figuras empregadas (ver p. ex. CAVAZOTTI, 2005). Com o intuito de se descobrir os argumentos, como foram organizados e de que forma foram empregados no momento da composição, procura-se descobrir o caráter geral da peça, seu discurso.

A música ocidental pode ser pensada como constituindo uma espécie de discurso, sendo assim que em uma peça musical pode haver uma concatenação de unidades que podem ser "atribuídas de qualidade, ou *éthos*, isto por meio de convenção cultural (diga-se, histórica e tácita)" (PIEDADE, 2006, p. 64). A relação entre retórica e música vai neste sentido, sendo que no período barroco, através das convenções expressas nos tratados mencionados, a música passou a ser estruturada, criada e

embelezada como se fosse um bom discurso.

Cremos que estas questões podem ser levantadas não apenas em relação à música barroca pois, independentemente de tratados teóricos, há muitas vezes uma retórica musical permeando os repertórios e sua recepção em diferentes épocas ou locais. Por exemplo, a já mencionada retórica na música européia do século XVIII, o período clássico, apreensível nos seus gestos expressivos, voltados para a audiência. No caso da música brasileira, particularmente na música popular instrumental (choro, jazz brasileiro) e no repertório nacionalista (Francisco Mignone, Camargo Guarnieri, etc.), a dimensão retórica tem sido estudada por PIEDADE (2006), que procura as chamadas "tópicas retóricas" constituintes das facetas da musicalidade brasileira. Este artigo se alinha neste esforço, procurando contribuir com uma análise preliminar de aspectos retóricos em duas canções de MPB.

As canções

A canção, composição em verso (ANDRADE, 1989, p.87), pequena composição vocal, com ou sem acompanhamento (JACOBS, 1978, p.95), é um objeto de estudo de grande interesse musicológico. Para alguns autores, na canção a música está sobreposta por uma letra, servindo essencialmente como base significativa para a declamação desta (TATIT, 1994). O uso de estratégias musicais para enfatizar o conteúdo proposto pela letra acaba por ser algo muitas vezes empregado. Já Calvisius, tratadista barroco, afirmou em 1592 que a música vocal é superior à música instrumental porque, com duas classes de figuras retóricas atuando simultaneamente, "oferece prazer em dobro" (CALVISIUS *apud* CANO, 2000, p.41)[1]. É interessante pensar a canção como produto de um encontro entre musicalidade e linguagem que, dialogando, produzem uma narratividade que é guiada pela letra, mas não se orienta unicamente por ela. Ou seja, na canção, a música tem letra tanto quanto a letra tem música (BASTOS, 1996; FRITH, 1988). O que pretendemos aqui é buscar um sentido retórico em partes destas peças, utilizando alguns conceitos diretamente dos tratadistas barrocos.

Na MPB, é comum a composição em parceira em que um é responsável pela música e outro pela letra. Canções resultantes de duas grandes parcerias da história da MPB serão analisadas neste artigo: Tom Jobim e Vinícius de Moraes, com a música *Eu sei que vou te amar*, de 1959, e João Bosco e Aldir Blanc, com a música *Incompatibilidade de gênios*, de 1976[2]. A gravação usada para a análise da primeira é do disco *Vinicius de Moraes en "La Fusa" con Maria Creuza y Toquinho*, gravado ao vivo, em julho de 1970, na boate "La Fusa", em Buenos Aires (MORAES, Vinicius de. LP. *En "La Fusa" com Maria Creuza e Toquinho*. 1970. Odeon). Para *Incompatibilidade de Gênios*, utilizaremos a gravação original, presente no disco *Galos de Briga*, gravado por João Bosco em estúdio durante o outono de 1976 (BOSCO, João. L.P. Galos de Briga. 1976. RCA Victor 103.0171). Nesta análise, estudaremos a relação letra/música empregando conceitos do sistema retórico-musical desenvolvido pelos tratadistas dos séculos XVII e XVIII.

A escolha destas duas canções se deu a partir de uma análise prévia, na qual várias oposições e figuras foram encontradas, tanto na letra quanto na música. Apesar da dualidade, as duas canções apresentam claramente uma mesma figura retórica musical: aquela que os teóricos do barroco chamariam de *gradatio*, que é a repetição em seqüência de um mesmo fragmento melódico em movimento ascendente ou descendente por grau conjunto (CANO, 2000, p.136). Estas figuras retóricas eram consideradas extremamente efetivas pelos tratadistas, contendo ainda um aspecto místico, pois o movimento ascendente se referia ao amor divino ou ao reino celeste (KIRCHER *apud* CIVRA 1991, p.128). Para além das significações que esta figura tinha no período do barroco, como pensar este *gradatio* nestas duas canções? É claro que ele está presente durante todo o decorrer das duas obras, mas em *Eu sei que vou te amar* é um movimento ascendente, enquanto na *Incompatibilidade de gênios* é descendente, acompanhando a oposição expressa nas letras das duas músicas. Curiosamente, para os tratadistas do barroco, a figura musical de movimento descendente, chamada *catabasis*, expressava sentimento de inferioridade e situações deprimentes, e mesmo um *descendit ad inferos* (CANO, 2000, p.152). Assim, as canções nos propõem uma associação entre a ascensão melódica gradual e a expressão de um grande amor, de um saber da imensidão deste amor, enquanto o caráter descendente se põe ao lado de um desamor tal que se tornou quase uma doença.

Eu sei que vou te amar

O arranjo da gravação analisada inicia com um solo de Toquinho ao violão, que manterá esta característica de acompanhador-solista pelo resto da música, com bastante uso de arpejos e contracantos harmonizados. A bateria se mantém extremamente leve com o uso da "vassourinha" por toda a música, o baixo executando um padrão típico de bossa com toque de bolero. A interpretação de

---

[1] No caso, quando Calvisius fala sobre a ação de duas classes de figuras retóricas, ele se refere às figuras já presentes no texto da composição e as presentes na música.

[2] As partituras e letras das canções se encontram em anexo, com anotações analíticas As partituras foram feitas a partir das transcrições de Chediak (1990, 2003).

Maria Creuza é muito suave, sempre muito legato, conduzindo levemente a melodia da canção. A música tem forma ABAC, sendo que na repetição, a música se transforma em pano de fundo para a declamação de Vinicius de seu *Soneto de Fidelidade*, (publicado em 1946 no livro *Poemas, sonetos e baladas*; ver MORAES, 1946). Enquanto o poema é declamado, a melodia é cantada em vocalize, durando 24 compassos. Concluindo a música, Vinicius e Maria Creuza cantam juntos a parte C, terminando com um rubato na última frase.

A letra da música trata da exaltação de um amor eterno, constituindo um discurso sem marca social, tratando de um fato único: a ausência da pessoa amada. A canção parece uma confissão de amor, denotando cultivo de sensibilidade, com arranjo e batidas suaves, dando um ar abolerado à música. O *Soneto de Fidelidade* contribui para a sensibilidade da música, aumentando a nostalgia presente na canção.

Musicalmente, o argumento principal é o intervalo de terça, introduzido no *exordium*, ou seja, na introdução do discurso, pelo intervalo de terça maior entre a quinta e a sétima maior do acorde de Dó. Em seguida, o intervalo é trabalhado na forma de um motivo, onde apojaturas são colocadas entre as notas do intervalo para só depois, no final do motivo, o salto subseqüente ser executado sobre o acorde de Ré menor. O motivo é então seguido por outro motivo que é caracterizado por conter cinco notas seguidas. Este motivo está relacionado com a frase "eu vou te amar", criando então, no texto da canção, uma figura retórica conhecida como *epistrophe*, que é a repetição do final em diversas unidades. Para Kircher (*apud* CIVRA, 1991), esta figura pode ser usada para enfatizar algo ou para suplicar.

Ilustração 1

Esse motivo é repetido mais duas vezes, formando assim o *gradatio* ascendente, concluindo a primeira seção da canção. Um novo argumento surge na parte seguinte, segundo o sistema retórico, o *confutatio*. Este novo elemento é em forma de saltos de longa duração, que juntos também formam um *gradatio*, mas desta vez descendente, terminando com notas repetidas, formando um terceiro *gradatio*. Para Piedade, nesta seção, apesar da fórmula de compasso ser quatro por quatro, revela-se uma intenção de evocar o espírito da valsa brasileira, remetendo a uma tópica chamada época-de-ouro (PIEDADE, 2006, pp. 65-66).

Ilustração 2

A música é repetida do início ao fim, para então ir à parte C da música, que constitui um *confirmatio*, onde o motivo da terça é retomado e trabalhado na forma de um "falso *gradatio*" descendente, pois desce rapidamente por saltos de terça, para se chegar à conclusão da canção, o *peroratio*.

Incompatibilidade de gênios

Ao contrário de *Eu sei que vou te amar*, *Incompatibilidade de gênios* é a afirmação de um desamor, de um amor acabado, isto através de um discurso com marcadores de classe média e cultura brasileira, tratando de diversos fatos que comprovam a um advogado o término do amor do narrador e a necessidade de separação. A canção possui uma rítmica marcadamente afro-brasileira, repleta de síncopas, denotando o samba e seu mundo social. Durante toda a letra, o narrador conta um advogado, "dotô", todos os problemas que vem tendo com sua mulher. Sua forma de falar e alguns elementos denotam classe média ou baixa. O indivíduo somente pôde estar falando a um advogado porque ganhou no bilhar com o palpite da mulher desamada.

O arranjo, por sua vez, demonstra uma acumulação, isto adicionando os instrumentos gradativamente, adensando a textura da música. Ela se inicia também com violão, mas com papel mais rítmico do que de solista, fazendo a rítmica do agogô. A percussão entra no segundo compasso, com formação de samba. Quando a música volta para o início pela primeira vez, entra o pandeiro. Na terceira vez que a música é executada, entra o baixo, cuíca, cavaquinho, surdo e coro. Juntamente, respostas às frases da melodia

são cantadas por João Bosco[3]. Na ultima repetição da música, a cuíca fica mais presente e entra um trombone de gafieira fazendo improvisos. Pode-se pensar que tal efeito no arranjo fora utilizado para enfatizar o aumento do desamor e do descontentamento do homem com o seu casamento, chegando ao ponto de saturação, a separação.

Estruturalmente, as duas primeiras notas da anacruse compõem o *exordium*. No terceiro compasso, surge o motivo principal da música, caracterizando o que o sistema retórico-musical nomeia como *narratio*. O *propositio* é a repetição deste motivo. O *confutatio* ocorre quando a parte central, o motivo, do *gradatio* é quebrado, que inicia em Dó em vez de Mi. No compasso 24, logo após esta quebra do padrão, o *gradatio* volta ao normal, temos, portanto, o *confirmatio*. A música então é repetida três vezes, com o adensamento da textura para, então, da última vez, ir para o *peroratio*, que antes surgira como resposta à melodia durante a segunda vez que a música é repetida.

I PARTITURAS:

Ilustração 3

[3] As respostas estão escritas na partitura em notas menores.

Ilustração 4

II LETRAS:

Música: Eu sei que vou te amar

Autores: Tom Jobim e Vinicius de Moraes

LP: En "La Fusa" con Maria Creuza e Toquinho - 1970

Eu sei que vou te amar

Por toda a minha vida, eu vou te amar

Em cada despedida, eu vou te amar desesperadamente Eu sei que vou te amar E cada verso meu será Pra te dizer que eu sei que vou te amar Por toda a minha vida Eu sei que vou chorar A cada ausência tua eu vou chorar Mas cada volta tua há de apagar O que esta ausência tua me causou Eu sei que vou sofrer

A eterna desventura de viver

À espera de viver ao lado teu

Por toda a minha vida

Música: Incompatibilidade de Gênios

Autores: João Bosco e Aldir Blanc

LP: Galos de Briga - 1976

Dotô, jogava o Flamengo, eu queria escutar.Chegou, mudou de estação, começou a cantar.Tem mais, um cisco no olho, ela em vez de assoprar,sem dó, falou que por ela eu podia cegar.Se eu dou um pulo, um pulinho, um instantinho no bar,bastou, durante dez noites me faz jejuar.Levou as minhas cuecas prum bruxo rezar.Coou meu café na café na calça pra mês segurar. Se eu tô devendo dinheiro e vêm me cobrar, Dotô, a peste abre a porta e ainda manda sentar.Depois, se eu mudo de emprego que é pra

melhorar, vê só, convida a mãe dela pra ir morar lá. Dotô, se eu peço feijão, ela deixa salgar. Calor, mas veste casaco pra me atazanar. E ontem, sonhando comigo, mandou eu jogarno burro e deu na cabeça a centena e o milhar.

Ai, quero me separar.

Conclusão

Nesta comunicação, exploramos a aplicação do sistema retórico para o caso de duas canções da MPB, procurando tecer comentários comparativos. Evidentemente, um sistema semiótico do século XVII, tal como descrevemos na primeira parte deste texto, não pode ser diretamente adequado para compreender canções populares do século XXI, e, por isso, os termos aqui empregados resultam de um exercício preliminar em busca de um sistema retórico próprio, que cremos haver na MPB. Acreditamos que uma retórica se faz presente na música brasileira, articulando figuras musicais que "colocam em jogo identidades e referências culturais que constroem um universo musical entendido como brasileiro" (PIEDADE, 2007).

Referências bibliográficas

AGAWU, V. Kofi. *Playing with signs: a Semiotic Interpretation of Classic Music*. Princeton: Princeton University Press, 1991.

___How we got out of analysis, and how to get back in again. *Music Analysis*, v.23, n. 2-3, 2004, p.267-268.

ANDRADE, Mário de; ALVARENGA, Oneyda; TONI, Flavia Camargo. *Dicionário musical brasileiro*. Brasilia: Ministério da Cultura; Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

BARTEL, Dietrich. *Musica Poetica: musical-rethorical figures in German Baroque*. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.

BASTOS, Rafael Menezes. A origem do samba como invenção do Brasil: Sobre "feitio de oração" de Vadico e Noel Rosa (Porquê as canções tem letra). *Revista Brasileira de Ciências Sociais* n.31 ano XXI, p. 156-177, São Paulo, SP, 1996.

BUELOW, George. "Rhetoric and Music". In Stanley Sadie (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. MacMillan, 1980.

CANO, Rubén López. *Musica y Retórica en el Barroco*. México: Universidad Nacional Autonoma de México, 2000.

CAVAZOTTI, André (org.) *A semântica das paixões: estudos sobre a retórica na música barroca*. Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, 2005.

CHEDIAK, Almir (prod.) *Songbook Bossa Nova*. 4 vols. Rio de Janeiro: Lumiar, 1990, pp. 82-83.

CHEDIAK, Almir (prod.) *Songbook João Bosco*. 3 Vols. Rio de Janeiro: Lumiar, 2003, pp. 108-111.

CIVRA, Ferrucio. *Musica Poetica*. Torino: Utet, 1991.

FALQUEIRO, Allan & PIEDADE, Acácio T. C. "A retórica musical da MPB: uma análise de duas canções brasileiras". *Anais do XVIII Congresso da ANPPOM*. 2007;

FRITH, S. Why do songs have words? In: *"Music for Pleasure"*, do autor, New York, Routledge, 1988, pp. 105-128.

JACOBS, Arthur. *Dicionário de Música*. Lisboa: Dom Quixote, 1978.

MORAES, Vinicius de. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Gaveta, 1946.

PIEDADE, Acácio Tadeu de Camargo. Expressão e sentido na música brasileira: retórica e análise musical. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Vol XI. UFPR, setembro, 2007.

TATIT, Luiz. *Semiótica da canção: melodia e letra*. São Paulo: Escuta, 1994.

___ *O Cancionista: Composição de canções no Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1996.

Referências Discográficas

BOSCO, João. L.P. *Galos de Briga*. 1976. RCA Victor 103.0171.

MORAES, Vinicius de. LP. *En "La Fusa" com Maria Creuza e Toquinho*. 1970. Odeon.

Allan Medeiros Falqueiro é graduando do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Bolsista do Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC) da mesma instituição. E-mail: allanfalqueiro@gmail.com. Acácio Tadeu de Camargo Piedade possui graduação em Música (Composição) pela Universidade Estadual de Campinas (1985), mestrado e doutorado em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina (1997 e 2004). Professor do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da UDESC.

Simbolismo e música na primeira metade do século XX: os poemas simbolistas musicados por compositores paranaenses.

Charlene Neotti Gouveia Machado (UFPR); Orientador: Prof. Dr. Rogério Budasz

Resumo: Esta comunicação apresenta um panorama da influência do Simbolismo na cultura paranaense, demonstrando os diálogos da poesia simbolista com a música paranaense em obras para canto e piano do início do século XX.

Palavras-chave: musicologia; Paraná; simbolismo.

Abstract: The present work presents a view about the Symbolism influence into the culture of Parana, demonstrating the dialogue between symbolism poetry and the music of Parana in works for voice and piano in the early twenth century

Keywords: musicology; Paraná; symbolism.

Movimento antipositivista e antimaterialista, o Simbolismo repercutiu de forma notável no Estado do Paraná. Este trabalho apresenta um panorama de tal influência, demonstrando os diálogos da poesia simbolista com a música paranaense em obras, principalmente do início do século XX. Serão abordadas as maneiras pelas quais tal influência é manifestada, quer seja quanto à temática, ao uso de textos de poetas simbolistas por compositores; ao contato ou ligação efetiva de certos compositores à organizações ou movimentos filosóficos e literários; ou ainda à utilização de tais músicas ou outras durante as reuniões ou cultos de organizações ou movimentos. A delimitação temporal foi imposta pela pesquisa que motivou essa investigação – a Catalogação dos Acervos Paraenses (1853-1953) – e pelo próprio acervo, que indicava uma maior produção dessas obras durante a primeira metade do século XX. Essa delimitação também se torna válida quando observada a produção simbolista no Brasil, tendo em vista que as "experiências da nova estética foram realizadas por Medeiros e Albuquerque, a partir de 1890, sendo que "(...) as manifestações basicamente simbolistas competiriam a Cruz e Sousa que, em 1893, lançava dois livros (...)".[1]

Alguns autores atribuem a Jean Itiberê o gosto por essa estética literária no Paraná do final do século XIX. Jean Itiberê foi colega de Maeterlinck e participou em Bruxelas do Movimento *La Jeune Belgique*. Outros fatores também colaboraram e vale enumerar os diversos episódios que movimentaram Curitiba e criaram um ambiente perfeito para a difusão de idéias simbolistas e anticlericais, assim como a propagação de outras correntes literárias e filosóficas. Segundo Roselys Velloso Roderjan,

> "(...) Não devemos esquecer que as gerações do Paraná das duas últimas décadas de 1.800, assistiram a grandes transformações políticas e administrativas, sendo exaltado naquele tempo, o sentimento cívico, os ideais românticos de liberdade e igualdade, alimentados por sociedades secretas, literárias, políticas, depositárias de todo o ardor romântico do século do liberalismo.
>
> Os movimentos de Abolição da Escravatura, da Proclamação da República e a Revolução Federalista, de 1894, que doeu na carne dos curitibanos, levaram, constantemente, um público inflamado ao Teatro São Theodoro e ao Passeio Público, para concorridos espetáculo cívicos e literários, reunindo-os, também, nos recém-criados Clubes literários, teatrais e políticos, a maioria de efêmera duração, porém de influência marcante.(...) "[2]

Também não podemos subjugar a corroboração, para tal idealização cultural e social, do próprio fato de Curitiba ter recebido o grau de Capital.

> "(...) O curitibano, ainda, de feição roceira, procurou ilustrar-se, lustrar-se e aprumar-se à moda, usos e costumes civilizados. (...) Liam-se jornais e livros, luxuava-se e faziam-se figurações de bom tom. Pianos subiam, em lombadas de burros, o Itupava e mestres músicos, os mais notáveis, como Bento Menezes e Jacinto Manuel deixavam sua velha e querida Paranaguá pela nova terra do futuro. (...)" [3]

---

[1] GONZAGA, Sergius. *Manual de Literatura Brasileira*. p.128
[2] RODERJAN, Roselys Velloso. *Meio Século de Música em Curitiba*. Curitiba.
[3] SANTOS, Benedito Nicolau dos. *Coisas do São Teodoro*. Diário da Tarde. 15 março 1940.

Periódicos e a vida musical do Paraná na primeira metade do século XX

A primeira ação em direção a uma relação intelectual do Paraná com o resto do país foi a criação de periódicos literários, geralmente de curta duração, porém alguns de impacto nacional. A situação de passividade e atraso na promoção cultural do Paraná criava um sentimento de revolta nos literários. Essa indignação fica explicitada logo na primeira edição do *Cenáculo*, quando em sua seção "Ao Público" afirma que "(...) Procurará corajosamente, aproveitando os minereos, - heterogêneos embora, - que constituirão quiçá o período primordial da litteratura paranaense, - concorrer também ao certame scientífico-literário que já se vae accentuando em alguns dos demais as Estados da República."[4] Periódico mensal publicado a partir de abril de 1895, sob o cunho de Dario Vellozo, Silveira Neto, Júlio Pernetta e Antônio Braga torna-se ainda mais relevante se atentarmos para o fato de que esses redatores somados a João Itiberê da Cunha e a Emiliano Pernetta são a primeira geração de poetas simbolistas paranaenses – entende-se paranaenses não somente os nascidos no Paraná, mas também aqueles naturais de outros estados e que aqui se fixaram. No *Cenáculo* publicavam poemas, estudos sobre Ocultismo, prestavam homenagens e revelavam biografias – como do escritor Machado de Assis ou de integrantes da vida política da época. Raramente anunciava concertos ou relatavam encontros políticos e sociais. Mesmo assim, apresenta-se como indicador dos costumes curitibanos deste período, principalmente no que concerne suas seção Galeria Paranaense.

Esse periódico durou apenas até setembro de 1897 e seu fim foi anunciado com tristeza pelo inicialmente quinzenal *Clube Curitibano,* este inaugurado em 16 de janeiro de 1890. A partir de 1891, ou seja, no segundo ano de publicações também participa dessa publicação, junto do Padre Alberto José Gonçalves e de João Ferreira Leite, o simbolista Dario Vellozo. O pai de Dario, Cyro Vellozo era então presidente do Clube Curitibano. Em 1896, além de Dario Vellozo como diretor literário, são redatores outros simbolistas: Leôncio Correia, Júlio Pernetta e o Dr. Azevedo Macedo. Revista que funcionava mais como um boletim informativo aos sócios do clube, exibia prestação de contas (Expediente), relatava encontros sociais, textos literários (Secção Literária e Secção Filosófica) e publicava algumas poesias, em sua maioria simbolistas e algumas em francês, numa seção chamada Parnaso, que ganhou mais destaque depois da entrada de Dario Vellozo na edição do periódico. Suas maiores contribuições são as descrições de festividades que ocorreram, no próprio clube ou no Teatro Hauer, seus anúncios em tom empolgante sobre tertúlias literárias, saraus e concertos promovidos pelo clube ou por integrantes do mesmo. Isso nos permite ter um panorama da vida artística em Curitiba, acompanhar os grupos musicais e o repertório por eles apresentados. Porém, a maioria desses saraus e concertos eram promovidos por senhoras (pianistas e cantoras amadoras), que interpretavam obras pianísticas de Verdi, Palloni, Carlos Gomes, entre outros. Um exemplo, reincidente em diversas edições, é um concerto anunciado na seção Noticiário.

> "Tivemos dia 16 do mez findo um magnífico concerto do nosso club, graças a iniciativa e louvável presteza de madame Zelie Costa, conjunctamente com suas inteligentes discípulas, que de dia a dia, apresentam rápido progresso na sciencia musical (...)" [5]

O *Grêmio Muzical Carlos Gomes*, criado pelos sócios do Clube Curitibano, aparece sempre em destaque nessa revista e era presença garantida em muitas apresentações dramáticas e lítero-musicais. Faziam parte dele, em 1897, Jacinto Manuel, Augusto Stresser, Gabriel Ribeiro, Carlos Frank, João Haupt, Lourenço Ferreira , Benedito Santos, Manuel Bello, João J. Cayot, Benedito Nicolau dos Santos, Júlio Hoffmann, José Stresser, Álvaro Pereira, Fridolpho Pereira e José Vicente Barbosa. É válido ressaltar desta orquestra os maestros Augusto Stresser e Benedito Nicolau dos Santos, que musicaram repetidamente poemas simbolistas. Bento Mossurunga participou do *Grêmio Muzical Carlos Gomes*, e aparecem por várias vezes, referencias quanto a execução do Hino do Paraná, composição dele mesmo e Domingos Nascimento.

Outro período importante para o entendimento da vida musical curitibana e sua relação com o simbolismo é *Luz de Krotona.* Impresso na tipografia do Instituto Neo-Pitagórico, relata um pouco mais detalhadamente as músicas tocadas pelas jovens pianistas ou pelos músicos convidados para executarem obras no Instituto. Uma edição do periódico, de 1927, apresenta referências sobre o repertório executado nos encontros. Logo depois de um comentário elogioso a Brasílio Itiberê, cita a execução de uma peça de Mendelssohn por Hilza Spindola, porém, antes descreve:

> "Apoz Cavativa de Raff, executada pelos maestros Mellilo, Sotero Angelo e Augusto Georgio que brilharam também em Souvenir de Drula, Serenata de Pierrot, Minuetto de Mozart (...) Senhoritas Hilza Spindola e Lisette Villar ao piano (...) Lisette interpretou *A Sertaneja* de brasílio Itiberê (...)"[6]

Alguns livros também denunciam a atividade musical na cidade, porém, quase sempre, tratam-se de literatura romântica com descrições superficiais e adjetivas, citando alguns poucos compositores

---

[4] Cenáculo, em Coritiba, abril de 1895 – Tomo I Fascículo 1. Ao público. (Abril de 1895).
[5] CLUB CURITIBANO. Noticiário. 1 de abril de 1890, n.6, pg. 8
[6] *Luz de Krotona,* 1927. Tipografia do Instituto Neo-Pytagórico.

nacionais. Dentro desta esparsa literatura, o livro que mais corrobora é do escritor e também simbolista Jayme Ballão. Nele podemos encontrar citações das transformações sugeridas pelos anti-clericais e a tentativa destes de desenvolver as atividades musicais no Estado.

> "Ficaram memoráveis na história artística do Paraná os concertos para grande orchestra, exclusivamente, de música dous grandes autores predilectos: Wagner e Beethoven e aquelle em que só se ouviram musicas escolhidas de compositores brasileiros; mas, allem desses, unnumros foram os saraus de arte, proporcionadas ao público por professores e allumnos do Conservatório de Musica".[7]

> "A parte sua actividade pedagógica, Kessler organizou concertos symphonicos, com programmas de alta valia, comprehendendo Wagner, Beethoven, Nepomuceno e outros, os primeiros concertos de grande orchestra realizados no Paraná; presidiu á organisação da parte musical das inesquecíveis "Horas da Arte" (séries de 1914-1915), preparando então, com o auxílio de Levi Costa, o admirável baixo cantante paranaense, programmas digno de memória."[8]

Conseqüentes das idéias advindas do período republicano, outras revistas ainda figuravam importantes no cenário paranaense, tais como: o *Fanal, O Azul, Palladium, Esphinge, Electra, O Ramo da Acácia e Myrto e Acácia.*

Dario Vellozo e o Instituto Neo – Pitagórico (INP)

O Instituto Neo-Pitagórico surgiu da convergência de idéias de alguns professores da Escola Normal e do Ginásio Paranaense. Dirigidos por Dario Vellozo, os simpatizantes dessa corrente estética, ficam em evidência, e tão logo se chocam com os cléricos, fato que ganhou destaque e muitas páginas de ambas as posições.

Sobre a importância desse reflexo ao clericalismo discorre Carlos Alberto de Freitas Balhana em seu livro Idéias em confronto quando afirma que "(...) a presença em Curitiba de um grupo de intelectuais com capacidade de ousar e que, re-meditando, chegam não apenas ao Simbolismo literário, como à construção filosófica, ideológica e doutrinária de uma nova Igreja – a dos neo-pitagóricos."[9]

Dario Vellozo dava a lume anualmente, descrevendo sucintamente os encontros e visitas do Instituto Neo-Pitagórico. Impresso no próprio Instituto em uma tipografia de Vellozo, esse anual era chamado de Circular e ainda hoje é publicado. São poucas as informações das peças executadas e somente vivificam a presença de alguns ilustres convidados e outros músicos que comumente se apresentavam no Instituto. Por exemplo, a Circular número 16, de 1924, fala sobre a presença de Leonhard Kessler e de um Hino Theosófico trazido do Rio de Janeiro. Em todas as edições são reveladas vagas referencias, a ocorrência de encontros "Lítero-Musical". Desses encontros "Lítero-Musical", Rhadail Grein Vellozo aponta como grupo muito presente o *Trio Paranaense* do qual Rennè Devrainne Frank participava juntamente com mais duas moças – completando a formação de câmara piano, violoncelo e violino. Sobre as apresentações do Trio Paranaense e principalmente da violinista Bianca Bianchi, discorre Aramis Millarch:

> "A professora e violinista Bianca Bianchi é uma das últimas remanescentes de um período musicalmente dos mais ricos de Curitiba: os anos 20 a 40, quando, inexistindo a televisão e o rádio ainda dando seus primeiros passos, os recitais, nos palcos do Theatro Guayra (até a sua demolição em 1936), Cine-Theatro Avenida, Cine-Theatro Hauer e Cine-Theatro Palace movimentavam uma pequenas mas atuante faixa da população que, dentro das proporções, participava mais dos eventos culturais do que acontece nos dias de hoje.
>
> Paralelamente aos concertos em espaços públicos - incluindo-se também os clubes, como o Thalia (no qual o Trio Paranaense fazia habitualmente suas apresentações) e o clube Concórdia (que nasceu como sociedade de cantores alemães), na qual até a Família Trapp fez um concerto nos áureos tempos da Sociedade de Cultura Artística Brasílio Itiberê, eram marcantes também as tertúlias lítero-musicais, em casas de família. Particularmente no solar dos Frank, pela própria intimidade de René, Charlotte e Jorge Frank - mais Bianca Bianchi, com todos os músicos e cantores que passavam por Curitiba, aconteciam reuniões marcantes." [10]

Além de não fazer muitas observações sobre música em seus periódicos, atas ou na Circular do Instituto Neo-Pitagórico, são inexistentes os eventos puramente musicais no Instituto e raros os concertos que se realizaram por estímulo único do Instituto: a música aparece como uma atividade secundária. Mesmo

---

[7] BALLÃO, Jayme. *Léo Kessler*. Curitiba: 1926. p. 19.
[8] BALLÃO, Jayme. *Léo Kessler*. Curitiba: 1926. p.29. Léo Kessler por Andrade Muricy. Memória enviada à Academia de Letras do Paraná, e lida pelo acadêmico Leônidas de Loyola em sessão pública e extraordinária, especialmente realizada para tal fim, a 7 de janeiro de 1925.
[9] BALHANA, Carlos Alberto de Freitas. Idéias em confronto. p.13
[10] MILLARCH, Aramis. Tempo de tertúlias e do Trio Paranaense. *Estado do Paraná*, Curitiba 18 out. 1988. Almanaque Tablóide, p.3

assim, Rhadail aponta a preocupação de seu avô Dario Vellozo com a formação artística, referenciando-se nas nove musas gregas, portanto, incentivando o estudo da canção – que corresponde a musa Terpsichore. Era tanta a presença das musas que Rhadail recorda que, em 1927, as alunas que estudavam recitação com Dario, vestiram-se das nove musas gregas.

Outra prova disso é que os atuais arquivos da biblioteca do Instituto não reúnem nenhum material especificamente sobre música e a única partitura presente, editada, é a do *Hymno à Primavera*. Segundo Rhadail Grein Vellozo, nem mesmo antes do incêndio ocorrido em 1987, a biblioteca abrigava anotações sobre música ou partituras. A maior perda neste incêndio foi dos livros de presença, os quais continham as assinaturas de todos os que participavam dos eventos e cursos promovidos pelo INP. Estes cadernos denunciariam as personalidades mais assíduas aos acontecimentos e reuniões no Instituto, além de arquivar o nome de músicos convidados.

Ainda hoje o Instituto realiza encontros mensais para a declamação de poemas. Quanto a música, o grupo preserva a audição e para tanto usam gravações fonográficas. O *Hymno a Primavera* é cantado poucas vezes ao ano e se antes os freqüentadores do INP formavam coros para a execução ou a executavam em todos os encontros, hoje se restringe a piano e uma voz solista – geralmente uma soprano.

Sobre os gostos musicais de Dario, depois de descrever o gramofone pertencente ao Instituto, Rhadail afirma que

> "(...) Mas era ele quem mais elevado ficava ao ouvir aquelas canções românticas, bem brasileiras, como Talento e formosura, A casa branca da serra, Meu país, Á beira-mar, Lua branca, O jangadeiro, Canção da felicidade. Algumas vezes eram os clássicos; ele apreciava imensamente Beethoven e Wagner (...)." [11]

No mesmo volume, Rhadail fala sucintamente das festas de aniversário de Dario Vellozo, afirmando que "(...) Nessas alegres festas, ou em outras de todos aniversários, algumas vezes tomava a flauta e tocava melodias que estudara quando jovem (...)" Porém não cita quais eram as melodias executadas por ele. Sobre isso, apenas recorda do avô cantando e identifica muitas das melodias cantaroladas por Dario "(...) como sendo versos musicados de Castro Alves (...)"

Música sobre poemas simbolistas: uma breve análise

Para embasar minha argumentação adotei una análise triádica, ou seja, da música em si, das características da linguagem simbolista e das imagens de algumas apresentações dessas obras dos compositores supracitados.

Sobre *Papilio Innocentia,* uma scena lírica pastoral de Emiliano Pernetta e Léo Kessler, inspirada em Taunay, de 1917, encontramos a seguinte descrição no livro de Jayme Ballão:

> "(...) através Puccini, são manifestas no que se refere ao estilo geral, a movimentação das partes concertantes e principalmente ao colorido harmônico. Os acordes debussinianos – de nona e de décima aumentada vem a cada página realçar a harmonização clássica que serve de base ao conjunto. Por vezes até as séries de quintas consecutivas e as oitavas sem preparação aparecem para dar um sabor picante ás tonalidades essencialmente wagnerianas que eram habituais ao Prof. Kessler (...)".[12]

Neste contexto de grandes obras, destaca-se *Sidéria* (1912), obra musical paranaense considerada complexa e que ganhou destaque nacional. Composta por Augusto Stresser, orquestrada por Leo Kessler e com poema do jornalista paranaense Jayme Ballão, o libreto se passa na época da Revolução Federalista, em 1893. Como possível característica simbolista é a ambientação da peça: no primeiro ato temos a indicação que o diálogo se passa "no campo; de outro lado do jardim, e ao fundo uma paisagem com pinheiro". Essa atmosfera criada na obra resiste no terceiro ato, quando, no túmulo de *Sidéria* está uma grande roseira, servindo como símbolo do amor infortunado. Esses dois cenários sugerem a exaltação de forças sobrenaturais, o caráter pouco lógico e de delírio, além de descrever sítios ao ar livre plenos de elementos naturais. Todos esses temas são abundantes e recorrentes nos textos Simbolistas. Durante a obra aparecem personagens que fazem parte de uma atmosfera celestial, o que também denuncia o estilo da escola em questão.

Mais uma vez no livro de Jayme Ballão, este comenta a rapidez com que Kessler se inseriu no cotidiano artístico paranaense, que mesmo "(...) sem conhecer bem o nosso meio e costumes, elle poude rapidamente assimilal-los, penetrando fundo na alma paranaense (...) e ninguém diria, ao ouvir sua música, que era um suísso, mas sim um brasileiro que as creara (...)". Ainda em *Papilio Innocentia* na cena inicial aparece um ritmo sincopado. Apesar dessa afirmação, sabe-se que o ritmo marcado, típico da música do Brasil, não chega a ser empregado. Isso se confirma quando prosseguimos na leitura do

---

[11] *A Lâmpada*, órgão trimestral do INP. Ano LVII, Julho – Dezembro de 1988 n.1994-195. p.2
[12] BALLÃO, Jayme. Léo Kessler. Curitiba: 1926. p.38-39.

discurso de Andrade Muricy, este destaca que Kessler não conseguiu "assimilar com presteza os rythmos singulares da jovem musica brasileira, a cadencia sensual e frenética do maxixe ou a tonalidade primitiva e plangente do cateterê".[13]

Também figura importante a *Cantata* em homenagem a chegada do corpo de Brasílio Itiberê ao Brasil em 1913, composta por Silveira Neto e Leo Kessler. Nela encontram-se desenvolvidos alguns temas regionalistas do próprio Brasílio Itiberê, evidenciando a tentativa de se aproximar das características da música regional e, ao mesmo tempo, mostrando simpatia ao nacionalismo declarado, quase caricato. Coisa semelhante acontece na opereta de costumes *Marumby*, do compositor Benedito Nicolau dos Santos, que expõe temas do fandango do litoral paranaense.

Analisando a linguagem de algumas obras é comum encontrarmos rimas ricas e raras. Outra característica bastante comum é a presença da cor branca e de objetos luminosos, assim como Cruz e Souza apela tantas vezes nos seus primeiros livros, também acontece em *Oração da Noite*, de Emiliano Pernetta e música de Brasílio Itiberê. As palavras estrelas, ovelha, lã, lua e luz se contrapõem ao ambiente sombrio e doméstico da noite no campo, revelando ainda mais a luminosidade das palavras. No Hymno a Primavera aparecem imagens luminosas e também as figuras mitológicas. Chloris, Apollo, Eros e tantos outros deuses gregos são enaltecidos.

A musicologia histórica tem reconhecido, como campo de análise e pesquisa, fontes não editadas, como: fotografias, história oral, programas de concerto e correspondências. Portanto, o estudo de fotografias contidas em algumas coleções de documentos musicais é imprescindível para entender a movimentação cultural e para ponderar alguns dados bibliográficos. Elas também dão informações mais precisas quanto à montagem : cenário, figurino, condições do teatro em que era apresentada.

Nas décadas de 1910 e 1920 eram comuns três tipos de evento no Guaíra: peças teatrais, operetas e festas cívicas, sendo que já "(...) biênio 1915-16 a casa mostrava-se pequena para a afluência do público(...)"[14]. Muitos são os motivos que levavam o recém criado público de operetas para o teatro. Os concertos gratuitos promovidos por Salvador de Ferrante, a tentativa dos curitibanos em polir seus costumes e os camarotes particulares, colaboravam para a assiduidade nas apresentações. Tais dados são confirmados pela imagem da primeira apresentação de Marumby, quando, com o teatro cheio, as mulheres exibem seus chapéus e os outros homens se amontoam na porta do teatro.

Estréia da opereta de costumes Marumby, em 19 de dezembro de 1928.

A fotografia pode nos revelar a montagem da peça, principalmente o cenário e figurino. As imagens encontradas até agora, revelam um cenário mais realista do que simbolista. Enquanto o teatro simbolista busca eliminar o excesso de objetos ou qualquer material que distraia o público, ou seja, qualquer interferência visual; os paranaenses insistem nos pesados panos pintados sobrepostos, no uso demasiado de artefatos pendurados e distribuídos pelo palco e, assim, geram limitação espacial e gestual para o ator ou cantor.

[13] BALLÃO, Jayme. *Léo Kessler*. Curitiba: 1926. p.40. Léo Kessler por Andrade Muricy. Memória enviada à Academia de Letras do Paraná, e lida pelo acadêmico Leônidas de Loyola em sessão pública e extraordinária, especialmente realizada para tal fim, a 7 de janeiro de 1925.
[14] OLIVEIRA, Luiz Mozart de. op.cit. p.8

Léo Kessler, Augusto Stresser e a Orquestra na estréia da Ópera Sidéria.

Também é através das imagens que podemos comprovar algumas relações. Na imagem que segue, num dos salões do Grande Hotel, na Rua XV de Novembro, um jantar é oferecido a Benedito Nicolau dos Santos pelo término de "Sonometria e Música". Compõem as mesas diversos escritores simbolistas, tais como: Silveira Neto, Heitor S. França e José Guelbeck.

Foto tirada num dos grandes salões do grande Hotel na Rua XV de Novembro, esquina com Barão do Rio Branco. Almoço oferecido ao Maestro Benedito Nicolau dos Santos pelo término de sua obra "Sonometria e Música".

Conclusão

Apesar das evidências de uma música mais rebuscada e plena de características *wagnerianas*, apontadas por alguns livros citados, a música parece servir aos interesses políticos, promovendo idéias do pensamento de Pitágoras, dos gregos e egípcios, e agindo 'visualmente' para a disseminação de idéias anti-clericais. Uma prova dessa intenção do INP é apontada pela forma mais recorrente de composição: os Hinos. Abundantes e sempre com caráter de marcha, eles parecem anunciar uma revolução, instituir uma mudança na forma de pensar, embutindo idéias com seus poemas comoventes e suas formas musicais simplificadas e Clássicas. *Oração da noite* e *A dor meu senhor*; *Saudade Sombria* e *Trova*

Rústica de Bento Mossurunga e Silveira Neto são composições desse caráter. Outra informação que confirma essa intenção política dos Hinos é o alcance social que alguns deles tiveram. O *Hymno à Primavera*, de Dario Vellozo e Luiz da Silva Bastos, datado de 22 de setembro de 1912 que gozou de grande repercussão. Obra para canto e piano foi executada durante anos na Escola Normal durante as aulas de música, algumas ministradas por Bento Mossurunga. Também executada na Festa da Primavera, esta que ocorreu em Curitiba durante três anos (1911, 1912 e 1913), organizada pelo Instituto Neo-Pitagórico e pelos alunos de Dario Vellozo a Emiliano Pernetta. No Panorama do movimento simbolista Brasileiro de Andrade Muricy, encontramos a seguinte descrição

> "Em agosto de 1911, tudo o que havia de intelectual e artístico em Curitiba assistiu à Festa da Primavera numa ilha do Passeio Público a fim de sagrar Emiliano Perneta como Príncipe dos Poetas no momento em que publicava o volume de "Ilusão". No ambiente de fervente helenismo então promovido pelo neopitagórico Dario Vellozo, os oficiantes, envoltos em clâmides largas e solenes, chegaram em luxuosas carruagens e longas procissões, entoando hinos religiosos da antiga Hélade. Foi um espetáculo dificilmente imaginável em outras circunstâncias."[15]

O *Hymno à Primavera* não apresenta estruturas musicais modernas e sua forma apresenta-se bem simplória, usando de progressões já comuns a Mozart. Porém diferencia-se das demais analisadas por apresentar quadraturas. Embora essas composições não alcancem a complexidade sugerida pela poesia, ou seja, comparável as escolas composicionais européias na época, não é imprudente afirmar que a canção de câmara e a música coral paranaense do início do século XX foram fortemente influenciadas pelo Simbolismo. Confirmamos essa influência no estilo poético dos textos escolhidos, na participação de muitos escritores e compositores citados como idealizadores ou colaboradores das diversas revistas de divulgação do movimento literário francês, ou ainda que raramente, pela presença de elementos musicais típicos desse período na Europa.

Referências Bibliográficas

BALLÃO, Jayme. *Léo Kessler*. Curitiba: J. Haupt, 1926. 65 p.

BALHANA, Carlos Alberto de Freitas. *Estudos Paranaenses: Idéias em confronto*. Curitiba: GRAFIPAR, 1981. 96p.

CENÁCULO. *Curitiba*, fascículos 1 ao 27, Tomo I ao V, 1895-1897 - Mensal.

COELHO DE SOUZA, Rodolfo. Um estudo das canções de Alberto Nepomuceno sobre poemas de Maurice Maeterlink. *Revista Brasil Musical*. São Paulo, Pág. 67-77

GONZAGA, Sergius. *Manual de literatura brasileira*. Editora Pallotti: Porto Alegre. Mercado Aberto. 1989. 5. edição. 264p.

MURICY, Andrade. *Panorama do movimento simbolista brasileiro*. Volume 2. São Paulo: Editora Perspectiva. 1987. 1.355p.

PARANÀ. Secretaria Estadual de Cultura. Coordenadoria de pesquisa e documentação. Cadernos de Documentação Musical: Biblioteca Renné Devrainne Frank. Curitiba: Departamento de Imprensa Oficial do Estado, 1992. 75p.

RODERJAN, Roselys Velloso. *Meio Século de Música em Curitiba*. Curitiba, Editora Lítero- Técnic, XVI Edição do Centro Paranaense de Cultura. 1967

Charlene Neotti Gouveia Machado. Graduanda do curso de Bacharelado em Música – Produção Sonora, na Universidade Federal do Paraná. A partir de 2004 passou a dedicar-se à pesquisa e prática de conservação e catalogação de acervos musicais. Investiga igualmente, sob orientação do Professor Doutor Rogério Budasz, a cultura e sociedade paranaense, com ênfase nas atividades musicais desenvolvidas no Estado. Como estagiária faz parte da equipe do Setor de Preservação e Memória do Teatro Guaíra.

[15] Em Artigo do O Globo, O culto delirante em torno de Leminski, por Wilson Martins, publicado em 30 de novembro de 1996. Sessão Prova & Verso.

Do folclore à *World Music*: trajetória de dois grupos femininos em Florianópolis

Maria Ignez Cruz Mello (UDESC); Letícia Grala Dias (UDESC)

Resumo: Este trabalho apresenta um estudo de caso realizado na cidade de Florianópolis sobre dois grupos musicais femininos: o Grupo de Convivência do Ribeirão da Ilha, composto por mulheres da terceira idade que praticam a Ratoeira, manifestação musical tradicional da cultura açoriana do litoral catarinense, e o octeto Andara, composto por mulheres que utilizam voz e percussão em um repertório musical variado marcado pela fusão de estilos e sonoridades. A partir da perspectiva etnomusicológica, busca-se entender de que forma as relações de gênero influenciam o fazer musical desses grupos.

Palavras-chave: relações de gênero e música; ratoeira; *World Music*.

Abstract: This work presents a case study that was accomplished in the city of Florianópolis, focusing on two musical groups constituted by women: the "Grupo de Convivência do Ribeirão da Ilha", composed by elder women who practice the "Ratoeira", traditional music of the Azorian culture natives of the coast of the State of Santa Catarina, and the octet "Andara", in which women's voices and percussion are used in a varied musical repertoire marked by the fusion of styles and sounds. We try to understand, under the ethnomusicological perspective, how gender relations influence the music making of these groups.

Keywords: music and gender relations; ratoeira; *World Music*.

Pesquisas que abordam a temática das relações de gênero no campo musical, de autores como Susan McClary (1991), Kramer (1990), Citron (1993) apontam para discussões acerca da reprodução do modelo da masculinidade no código musical. Mello, ao fazer uma reflexão sobre o caso brasileiro, corrobora com essas discussões:

> na música ocidental desenvolveu-se todo um conjunto de pressupostos teóricos, explicitados através de convenções e construções retóricas repletas de metáforas sexuais, ligadas às questões de gênero, que estão na base de um paradigma narrativo poderoso no desenvolvimento da música tonal (MELLO, 2006 p.70)

As representações de gênero no código musical também são objetos de análise de pesquisas assim como as representações da subjetividade feminina na música frente a essa reprodução majoritariamente masculina. Trabalhos sobre essas temáticas são encontrados em autores como McClary (1991), Walterman (1993), Citron (1993) e Cusick (1994). Estes estudos analisam composições, arranjos e interpretações femininas a fim de perceber de que forma a subjetividade das mulheres que se envolvem com a produção musical consegue expressão. Alguns estudos, como Diniz (1984), Kater (2001) e Holanda (2006), trazem à luz trabalhos de compositoras que, devido à forte dominação masculina, não apareceram no cenário musical/social de sua época.

Com o intuito de investigar o impacto que as questões de gênero exercem na produção musical, buscou-se investigar como algumas mulheres atuam no cenário musical da região de Florianópolis, conhecer sua música e apresentar algumas estratégias das quais elas se valem para ocuparem um espaço onde ainda representam uma minoria. Assim sendo, foram realizadas observações tanto de ensaios como de apresentações dos grupos, bem como entrevistas, além de leituras relacionadas ao tema.

Este trabalho segue a orientação da metodologia qualitativa de pesquisa, no sentido de enfatizar as especificidades de um fenômeno ao levar em consideração fatores como as origens e razão de ser do objeto em estudo, além de valorizar o ponto de vista dos sujeitos participantes (HAGUETTE, 1992). Essa orientação tem como uma de suas bases principais a preocupação com o processo, que é muito mais importante do que o produto final, perspectiva em que os sujeitos têm atenção especial do pesquisador.

Neste sentido, busca-se com esta comunicação, apresentar dados levantados durante pesquisa de campo, bem como refletir sobre questões relativas às relações gênero e suas interfaces com a produção musical de universos distintos como o Grupo de Convivência do Ribeirão da Ilha e o Grupo vocal Andara, ambos formados exclusivamente por mulheres.

O grupo de convivência da terceira idade do Ribeirão da Ilha

Este grupo é formado por cerca de trinta senhoras que se reúnem sistematicamente todas as quartas-feiras. Atualmente os encontros são realizados no Centro Comunitário do Ribeirão da Ilha. Esse grupo existe há mais de 30 anos e, de sua formação inicial, apenas uma senhora acompanhou toda a trajetória do grupo. Contudo, a conformação atual se mantém há bastante tempo.

Dona Rosa Maria[1], hoje com oitenta e quatro anos, conta em sua entrevista que iniciou o grupo em 1972 com oito mulheres. Começaram com palestras, conversas e, mais tarde, também outras atividades como a costura. Diz que teve a iniciativa de formar um grupo porque ficava em casa só com os filhos enquanto o marido saía pra o trabalho.

Segundo elas, alguns homens também participaram do grupo, mesmo assim, em número reduzido: apenas três, que já faleceram. Depois destes, não houve mais participantes homens no grupo e, hoje em dia, muitas delas não desejam a participação masculina, pois alegam que não há atividades no grupo para eles e elas sentem-se mais à vontade só entre mulheres.

Um aspecto interessante observado durante nossos encontros foi a autonomia do grupo: mesmo que algumas delas exerçam maior liderança, a opinião de todas sempre foi solicitada nas decisões a serem tomadas. Elas próprias decidem se querem/podem aceitar convites, promover atividades, etc..

Percebe-se que os encontros das senhoras do Ribeirão da Ilha têm como sua principal função promover atividades nas quais as participantes possam se inserir no meio social de forma mais ativa. Ou seja, nesses encontros são planejados passeios, ensaios para participação em eventos[2] e para cantar na "missa" [3], festas nas quais às vezes executam a Ratoeira, entre outras atividades.

Tomamos como objeto de reflexão a Ratoeira contada a partir da experiência dessas senhoras, tanto na forma como era praticada em sua juventude como hoje, na velhice, e também a partir de breve revisão bibliográfica. A Ratoeira é uma manifestação cultural ligada à cultura açoriana que se configurou de forma específica em Florianópolis. Daniela Bunn, citando o historiador catarinense e professor da UFSC, Vilson Francisco de Farias, diz que esse autor:

> designa essa como uma cultura de base açoriana catarinense devido às modificações provocadas na cultura local, em meados do século XVIII, pelos imigrantes vindo dos Açores. Ao mesmo tempo em que adquiriam novos hábitos, os açorianos influenciavam os habitantes locais com sua vivência, [...] desde que dois grupos culturais entrem em contato surgem desde logo modificações e visões/olhares sobre a cultura do grupo oposto. (2006, p. 2)

Da mesma forma, Silva (2005) diz que a cultura açoriana do litoral catarinense deve ser entendida como "um caldeamento de culturas, uma história crioula" (p. 21). O referido autor faz um estudo sobre a cultura açoriana local a fim de contextualizar o cenário onde se configurou a Ratoeira. Ressalta que na organização social dos ilhéus descendentes dos açorianos, "prevalece o sistema de trocas e serviços baseados nas relações de parentesco, afinidades e redes de ajuda mútua" (CECCA, 1996 apud SILVA, 2005, p. 22), entre outros fatores, como por exemplo, a religiosidade bastante presente. Outro aspecto da cultura açoriana local, ressaltado por Silva e apurado neste trabalho, é o universo "bruxólico" que, conforme esse autor é um aspecto importante na Ratoeira, por ser esta uma "prática musical eminentemente feminina". Diz que o "'bruxólico' caracteriza, com seu lado sobrenatural, um poder feminino informal dentro da sociedade" (*op.cit.* p. 26).

Sobre o mundo "bruxólico" em Florianópolis, Maluf (1993) salienta que a bruxa aparece como uma figura transgressora. Quando os espaços masculinos são também ocupados ou invadidos por mulheres, as mulheres que o fazem, são consideradas bruxas. Dito de outro modo: quando as mulheres abandonam ocupações designadas socialmente a elas para adentrar em espaços considerados masculinos, é chamada de bruxa. Essa atitude transgressora das regras sociais pelas mulheres, representa um perigo à autoridade masculina.

> A bruxa representa uma inversão dos papéis masculinos e femininos construídos pela sociedade, o que confere um poder às mulheres e ameaça a autoridade masculina (MALUF, 1993 apud Silva, 2005 p. 27).

A ratoeira

Sendo cantada e dançada, a Ratoeira é uma brincadeira na qual, em roda, os participantes entoam versos improvisados[4], intercalados por uma espécie de refrão onde todos cantam. O improvisador, por sua vez, vai ao centro da roda e improvisa o verso dando o seu "recado", e novamente todos cantam o refrão. Deste modo, a forma musical é caracterizada pela forma binária ABA[5]. Segue abaixo um exemplo de Ratoeira cantada no Ribeirão da Ilha[6].

---

[1] As integrantes do Grupo concordaram que seus nomes fossem citados neste artigo.
[2] O grupo já foi premiado com 2° e 3° lugares no Show de Talentos da Terceira Idade, festival promovido pela prefeitura de Florianópolis.
[3] Cantam na igreja católica algumas vezes.
[4] Os versos são chamados de improvisos, contudo, os participantes os sabem de cor. Existe um repertório de versos conhecidos pelos praticantes.
[5] A Ratoeira aparece também sob outra configuração na Barra da Lagoa, Florianópolis: a solista improvisa e todos repetem o improviso da solista, novamente um solo, e todos repetem esse novo solo.
[6] Transcrição realizada por Silva (2005).

Figura 1 - Ratoeira

Solo	Refrão	Solo
Hei, você que está tão longe	Meu cravo de rosa	Meu amor ficou de vir
Venha aqui mais para perto	Meu manjericão	É tarde não aparece
A minha vista está cansada	Dá três pancadinhas	Coitadinho mora longe
De te ver neste deserto	No meu coração	No caminho ele anoitece

Segundo relato das participantes do grupo, a Ratoeira era realizada em sua grande maioria por jovens, e as crianças não participavam. Os versos eram entoados, para “dar recado para o(a) namorado(a)”.

Meu amor se tu soubesse

Quanto eu te quero bem

Tu não ria nem brincava

Perto de mim com ninguém

Esses recados eram destinados a conquistar um(a) namorado(a), chamar a atenção de uma paixão não correspondida, responder a uma moça que arranjou outro namorado, etc..

Da minha casa pra tua

É um passinho de cobra

Inda hei de chamar

A tua mãe de minha sogra

Cantava-se nas domingueiras, nas festas de São João, Santo Antônio, São Pedro, na rua, nos bailes "para namorar, para mandar versinho para o namorado. Na roda, entrava homem, fazia o versinho, depois vinha a mulher e fazia o verso"[7].

Silva (*op.cit*), a partir de suas impressões advindas de trabalho realizado com este mesmo grupo, descreve o cenário da Ratoeira da seguinte maneira:

> acredito que este clima de brincadeira um tanto "inocente", misturado com o "bruxólico", com a jocosidade e a malícia, bem como a poética musical, é o cenário básico da Ratoeira (*op.cit* p. 38).

Elas contam que hoje não se faz mais a Ratoeira com o intuito do namoro. "Se tiver um baile o grupo faz uma apresentação, mas não fica animado como antes", e explica que antes era mais animado "por causa do namoro" (Dona Rosa Maria). Quando cantam, ou é para alguma apresentação ou para se divertirem apenas. Nesse sentido, percebe-se que hoje a Ratoeira passou a ser uma manifestação artística, apresentando propósitos diferenciados da sua função original.

Dona Bela ressalta que a música que cantam hoje na Ratoeira é a mesma de antigamente, assim como os versos.

Atualmente, algumas escolas da Ilha praticam a Ratoeira traduzida numa nova rede de significados, ou seja, a execução da Ratoeira tem outra função: faz parte dos estudos do folclore local e é executada como diversão, e não mais com o intuito da paquera e do namoro.

Outro ponto pertinente a ser abordado é que atualmente somente mulheres praticam a Ratoeira, configurando-se assim numa prática basicamente feminina. D. Bela conta que na roda podiam participar homens e mulheres, "mas era só mulher mocinha [que participava] aqui no sul da Ilha naquele tempo". Dificilmente entram homens na roda, contudo, conforme aponta Bunn (2006), "permanece nos versos, a forte presença de um eu-masculino" (p. 1).

Acendei aquela vela

Apagai aquela outra

Eu sou filho da fortuna

Largo duma e pego outra.

Silva (*op.cit.*) relata uma entrevista realizada com um morador da Barra da Lagoa, conhecedor da Ratoeira, no intuito de averiguar também o discurso de uma figura masculina sobre a Ratoeira, pois segundo o autor, as relações de gênero na Ratoeira, são bastante marcantes. O entrevistado conta que os homens só participavam da roda quando tinham um motivo maior, ou seja, quando uma pretendente de namoro estivesse na roda, e assim pudessem trocar versos com ela.

Pôde-se perceber através do discurso das senhoras do grupo do Ribeirão, que durante suas trajetórias de vida, a Ratoeira perpassou esse caminho com significações diferentes ao longo do tempo: na juventude, como forma de diversão atrelada ao namoro e à paquera; já na velhice, como manifestação artística, como forma de divertimento e como forma de manterem-se inseridas e ativas na sociedade.

O grupo vocal Andara

Este é um grupo vocal formado por oito mulheres, originado em Florianópolis. Além das vozes, o grupo conta também com instrumentos de percussão como balafon, reco-reco, charango, tambor marroquino, ovinho, caxixi, pau-de-chuva, chocalho andino, pandeiro, tambor, castanholas, bumbo-leguero, xequerê, clavas, moringa, djambé, triângulo, repinique e também alternativos como "caixa sonora, peneira, chulé-fone". As integrantes vêm de diferentes lugares: Argentina, Uruguai e Brasil (RS e SC).

A iniciativa de formar o grupo surgiu por parte de uma das integrantes que resolveu se articular e convidar pessoas que gostassem de cantar para fazerem um trabalho com canto. A partir daí surgiu o grupo Andara. Também relataram que já antes desse encontro algumas delas haviam formado um grupo coral na Costa de Dentro (bairro de Florianópolis). É interessante ressaltar que essa primeira formação do grupo vocal deu-se devido aos encontros que aconteceram em função de uma condição basicamente feminina que tinham em comum: todas eram mães e se reuniam em por causa dos filhos pequenos.

[7] Segundo Dona Rosa Maria, uma das fundadoras do grupo.

Descobriram a partir desses encontros uma outra condição em comum: todas gostavam de cantar.

Segundo Silvia, uma das integrantes do grupo, há grande afinidade musical do Andara com grupos como Anima (de Campinas –SP) e Mawaca (São Paulo - capital) que já possuem um espaço bem conquistado na mídia, tendo sido estes dois grupos as maiores influências estéticas do grupo. O grupo Mawaca é formado por sete cantoras e conta também com um grupo de instrumentistas. Utilizam instrumentos como: acordeom, violoncelo, fagote, flauta, violino e sax soprano, koto (cítara japonesa), além de instrumentos de percussão como clavas, djembés, berimbau, entre muitos outros. Este grupo pesquisa e recria músicas das mais diversas culturas, buscando fazer inter-relações de músicas étnicas do mundo todo com a música brasileira. O trabalho do grupo Anima é embasado em reflexões sobre as estreitas afinidades existentes entre a cultura das comunidades brasileiras (afastadas do processo de industrialização) e as culturas da Idade Média e Renascença européias[8].

No repertório do grupo Andara encontram-se músicas da tradição oral brasileira e também gêneros variados, numa fusão de estilos e sonoridades, assim como canções de culturas diversas. Essa fusão, miscigenação de elementos de músicas de culturas diversas, caracteriza o que atualmente vem sendo chamado de *World Music*. Segundo as integrantes do grupo, suas canções "evocam tradições musicais de antepassados, além de serem baseadas em origens indígenas, folclóricas e étnicas provenientes da África, Espanha, Portugal e Andes", reforçando assim em seu discurso o caráter *fusion* do repertório por elas adotado. No repertório aparecem músicas como: *Malaika* (canção de ninar africana), *Ojos Azules* e *Dona Ubenza* (carnavalito argentino e baguala argentina), *Fiandeiras* (tradição oral brasileira), *Mais de Oito* (Comadre Fulozinha) - essas com arranjos realizados pela regente Vitória Aftalión, além de *Manan Ciroua* (canção haitiana) com arranjo de Geraldo Dirié. Durante a observação de um ensaio, pôde-se observar a interpretação de um repertório bastante variado: um "coral de Bach" a quatro vozes, a música *Terra*, de Caetano Veloso (na qual inseriram menção ao Hino Nacional Brasileiro em seu arranjo) e *Bebê*, de Hermeto Pascoal. Todas as peças possuem arranjo vocal e utilizam instrumentos de percussão.

Segue um exemplo de arranjo vocal de "Fiandeiras".

Figura 2 arranjo vocal para Fiandeiras

Em alguns arranjos do grupo pode-se perceber uma estética que remete à música profana renascentista. Também, como elas mesmas definem, a sonoridade do grupo traz algo de primitivo. Isso pode ser apurado nos intervalos usados em alguns arranjos das vozes que utilizam intervalos de quartas e quintas paralelas e tambores. Outra característica musical peculiar ao grupo é o "espectro de timbres" das vozes. Ou seja, algumas integrantes possuem um timbre de voz "escuro" e tessitura vocal bastante grave, enquanto que outras apresentam timbres bem mais "claros" e tessitura aguda. Esse contraste de timbres é explorado na condução harmônica das vozes nos arranjos de seu repertório.

Vitória fala de suas influências musicais, dizendo que cresceu ouvindo muita música brasileira, mesmo morando nessa época, na Argentina. Cita Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Creuza, Maria Bethânia como suas influências, e diz também ter ouvido música Argentina, folclore argentino, um pouco de jazz, sendo que hoje em dia escuta "de tudo". Ainda acrescenta que vive agora num país (Brasil) onde a "riqueza musical é infinita". E é ela quem faz a maioria dos arranjos do repertório do grupo. Contudo, todas participam de alguma forma na elaboração dos arranjos e o resultado final é uma mistura que contempla as opiniões do grupo como um todo. Os arranjos conferem ao seu repertório características

[8] Informações advindas dos sites dos grupos.

marcantes do grupo, como diversidade de timbres, por exemplo. A música deste grupo está fortemente relacionada à reprodução, resgate e ressignificação de músicas étnicas, numa conformação que mescla, funde e une vários elementos de gêneros musicais e culturas diversas.

A performance do grupo é também marcada pela dança e uso de figurinos a fim de configurar uma cena sonora e plástica integrada. Durante as entrevistas, elas ressaltaram que se preocupam com o visual nas apresentações, pois, segundo a opinião de uma delas, isto seria "coisa de mulher".

O interesse pela música étnica mundial surgiu no final dos anos 60 e início dos 70. Esse interesse veio culminar numa tendência hoje denominada multiculturalismo, que busca uma aproximação com as culturas tribais e manifestações étnicas do Terceiro Mundo. Desta forma, vemos que a música contemporânea, erudita e popular acabou se transformando por meio do contato com a música dessas tradições.

A *World Music*, que segundo Feld (2005) surgiu nos anos 60 com o objetivo de promover o estudo da diversidade musical, nos anos 70/80 é "apropriada" pela indústria cultural, e as "diversidades culturais" passam a ser incorporadas por alguns produtores e músicos como produtos de consumo. Algumas discussões acerca da *World Music* giram em torno da ambigüidade que esta pode conter: ora atuando como promotora e valorizadora de culturas locais, ora como homogeneizadora de centros urbanos, favorecendo o surgimento de uma cultura de massa.

Em "Uma doce cantiga de ninar para a '*world music*'", Steven Feld (2005) mostra o lado danoso advindo da "apropriação de culturas" nesse processo de globalização. Ele apresenta um relato do que ocorreu com uma gravação feita pelo etnomusicólogo Hugo Zemp, e lançada em uma coleção da UNESCO com o título *Solomon Islands: Fateleka and Baegu Music from Malaita*. O autor denuncia primeiramente o grupo "Deep Forest" (grupo de música pop) e depois o saxofonista Jan Garbarek, por terem se apropriado da voz de uma cantora que executa uma canção de ninar nesta gravação. Essa canção foi sampleada por "Deep Forest" e vendida em cd lançado pelo mesmo grupo, que depois foi ouvido por Garbarek, que também fez uso da gravação em novas mixagens. Quaisquer que fossem as vantagens decorrentes dos relançamentos dessa canção, não foram devolvidas a seus criadores originais, os Baegu, que tampouco foram consultados sobre a utilização de seu material musical.

A dominação da indústria cultural sobre culturas subalternizadas deve ser questionada, pois enquanto a indústria sorve o que pode dessas culturas, os criadores encontram-se alienados dos ganhos econômicos e simbólicos advindos de sua comercialização (FELD, *op. cit*). O autor aponta também que "ao final do século [sec. XX], a 'World Music' chegara a significar 'um pequeno mundo com um enorme número de possibilidades: excursões sonoras tão próximas quanto um toca-CDs', no fraseado memorável do colunista de 'Pop View' no The New York Times". (*op. cit*: p. 16).

Contudo, em trabalho realizado sobre a representação da música brasileira na mídia americana, estudando as interfaces da produção musical brasileira com o global, Lucas (1996), diz que "a globalização da cultura sugere forças sociais em estado permanente de tensão e negociação, em que fatores sobredeterminantes não podem mais ser adscritos isoladamente (a primazia do econômico, ou do político, ou do cultural)". A autora coloca também que:

> Conceitos como os de globalização, transnacionalismo, diáspora, desterritorialização, alteridades, diferença, entraram por vias diversas no discurso acadêmico como diacríticos do realinhamento de forças sociais em uma nova ordem mundial (capitalismo tardio, novo capitalismo global, condição pós-moderna), em que a fixidez de noções como nação-estado, território, tradição, fronteiras nacionais, passaram a ser questionadas em suas bases ideológicas, LUCAS (1996).

Nesse sentido, a autora também ressalta o papel da Etnomusicologia na sua interface com a multidisciplinaridade, que não deve deixar de dialogar com as experiências de pesquisa e de "problematizar o social no musical e vice-versa". E sendo assim, muitos são os estudos de relevante importância da etnomusicologia nas mais diversas culturas, tais como: Gilbert Rouget na África ocidental; Vincent Dehoux na África Central; Anthony Seeger em seus estudos sobre os Suya, no Brasil Central; Steven Feld sobre os Kaluli na Nova Guné, entre outros[9].

Não obstante, nenhuma sociedade é estática. O que existe na história da humanidade não é uma sucessão de sistemas culturais, mas a coexistência simultânea de diferentes sistemas. Também o contato entre culturas diferentes estimula o surgimento de tensões e, por conseguinte, de mudanças nos padrões culturais. Entender que cada sistema cultural é dinâmico e está em transformação permite relativizar certezas e evitar julgamentos apressados (DA MATTA, 1987).

Neste sentido, toma-se aqui como um exemplo micro de algo surgido por meio do contato entre culturas diversas e de ressignificação ao longo do tempo: a Ratoeira. Como já exposto anteriormente, essa

[9] Alguns estudos na Etnomusicologia brasileira tratam da questão de gênero no campo da etnologia amazônica, tais como: Mello (2005), Piedade (2004) e Bastos (1999).

manifestação cultural configurou-se a partir do contato da cultura açoriana e a cultura local do litoral catarinense. Essa mesma manifestação, embora permanecendo praticamente inalterada no que se refere a seu texto e melodia, apresenta significados diferentes ao longo do tempo para quem a praticava e ainda pratica (senhoras do Ribeirão), como também é ainda outro o significado para quem começou a praticá-la contemporaneamente (nas escolas).

Um outro tema recorrente neste estudo, foi a relação de poder entre homens e mulheres. Falando sobre a "dominação masculina", Vitória (do grupo Andara) diz que os homens têm ocupado lugar em tudo, seja na política, na música, na arte. "A energia masculina tomou conta da humanidade nesses últimos tempos", mas afirma que não foi sempre assim, "não foi sempre que os homens dominaram [...]. A energia feminina está voltando" e conclui ressaltando que "deve haver um equilíbrio entre a energia masculina e a feminina". Em sua opinião, entre as mulheres não há hierarquias, não há tanta disputa de poder, diferentemente dos homens. Grossi (1998) aponta que a predominância de valores masculinos sobrepõe e torna invisíveis os valores femininos desde muito tempo. Contudo ressalta que houve na história momentos em que a mulher se destacou e obteve reconhecimento social mesmo em situações de grande opressão. A autora expõe que desde o final da Idade Média a ciência reproduz valores masculinos e que esta imagem masculina ainda predomina sobre a subjetividade feminina sendo esta pouco representativa nos espaços intelectuais, sociais e políticos:

> a ciência, tal como conhecemos, parece dar explicações "neutras" e "objetivas" para as relações sociais. No entanto, a ciência que aprendemos desde a escola reflete os valores construídos no Ocidente desde o final da Idade Média, valores que refletem apenas uma parte do social: a dos homens, brancos e heterossexuais. Sempre aprendemos que Homem com H maiúsculo se refere a humanidade como um todo, incluindo nela homens e mulheres. Mas o que os estudos de gênero têm mostrado é que, em geral, a ciência está falando apenas de uma parte desta humanidade, vista sob o ângulo masculino e que não foi por acaso que durante alguns séculos havia muito poucas cientistas mulheres. Grande parte das mulheres queimadas como "bruxas" pela Inquisição eram mulheres que faziam ciência e lidavam com plantas e processo de cura (GROSSI, 1998, p.05).

Outra questão que se faz pertinente é que, se por um lado, muitos grupos "femininos" tentam também ocupar o espaço dominado por homens no cenário musical (como por exemplo, ao praticarem determinados estilos e gêneros mais comumente exercidos por homens e aí podemos citar o pagode, o rock, o jazz, a música erudita; ou ao executarem determinados instrumentos ditos masculinos: contrabaixo, bateria, etc.), vê-se também a tentativa de afirmação de uma estética "feminina" na performance do grupo Andara. Segundo elas, o fato de o grupo ser formado só por mulheres, é um fator positivo para sua inserção e aceitação no cenário musical e que o trabalho e performance do grupo, com tambores e vozes femininas, sensibiliza o público. Nota-se que o objetivo desse grupo não é um trabalho comercial, mesmo que busquem estratégias para seu reconhecimento. Segundo Silvia (integrante do grupo), alguns grupos que serviram de base para a elaboração dos arranjos que fazem parte do Andara não são mais bem vistos por elas, justamente por terem entrado demasiadamente no circuito comercial. Seu trabalho, segundo elas, celebra a vida e tem um compromisso com valores éticos e ideológicos de cada uma.

A partir do estudo destes grupos, pode-se inferir que as mulheres que os integram não seguem as regras de um mercado competitivo. Ambos os grupos fazem parte de um circuito não comercial de música, ligados a um imaginário de comunhão e fraternidade, entre membros de uma comunidade real (como as mulheres do Ribeirão) ou entre musicalidades do mundo todo (como as músicas do grupo Andara). Neste universo musical *unpluggde*, acústico, que parece ir na contra-mão do mercado fonográfico, a força condutora vem da união de "energias femininas". A World Music e a Ratoeira representam nesse caso, formas de expressão musical sustentadas tanto pela subjetividade feminina como pela força da cultura popular.

Referências Bibliográficas

BASTOS, Rafael de Menezes. *A musicológica Kamayurá:* para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. 2ª Ed. da UFSC, 1999.

BUNN, D. Ratoeira bem cantada, manifestação popular. In: SEMINÁRIO INTERNACIONAL FAZENDO GÊNERO 7, 2006, Florianópolis/UFSC. CD-Rom dos A*nais do Seminário Internacional Fazendo Gênero 7*, 2006.

CITRON, M. J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press, 1993.

CUSICK, S. G. "Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem". *Perspectives of New Music,* Vol 32, Number 1 (Winter 1994).

DA MATTA, Roberto. *Relativizando: Uma Introdução à Antropologia Social*, Rio de Janeiro: Ed. Rocco. 1987.

DINIZ, E. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1984.

FELD, Steven. Uma doce cantiga de ninar para a World Music. In: *DEBATES, n.8* – Cadernos do Programa de Pós-graduação em Música do Centro de Letras e Artes da UNIRIO. 2005.

GROSSI, M. P. Identidade de Gênero e Sexualidade. *Revista Antropologia em Primeira Mão*. PPGAS-UFSC. 1998.

HAGUETTE, T. M. F. O objeto das metodologias qualitativas. In: *Metodologias qualitativas na sociologia*, Petrópolis, RJ: Vozes. 1992. p. 63-65.

HOLANDA, J.C. *Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): Trajetórias individuais e análise de sonata para piano 'Sonata de Louvação' (1960) e 'Sonata para Piano' (1961)*. Tese de Doutorado em Música do PPGM/UFRGS, 2006.

KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

KRAMER, L.. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. California: University of California Press: 1990.

LUCAS, Maria Elizabeth. Wonderland Musical: Notas sobre as representações da Música Brasileira na Mídia Americana. Disponível em: <http://www.sibetrans.com/trans/trans2/lucas.htm>. Acesso em: 26/09/2007

McCLARY, S. *Feminine Endings. Minnesota*: University of Minnesota Press, 1991.

MELLO, M. I. C. Relações de Gênero e Musicologia: Reflexões para uma Análise do Contexto Brasileiro. In: *Simpósio de pesquisa em música 3*, 2006, Curitiba. Anais do Simpósio de pesquisa em música *3*. Curitiba : DeArtes UFPR, 2006. p. 69-74.

MALUF, S. Sobre o mundo das Bruxas: A Bruxaria como Cosmologia in *Encontros Noturnos: bruxas e bruxarias na Lagoa da Conceição*. Rio de Jnaneiro: Rosa dos Tempos, 1993.

MELLO, Maria Ignez C. *Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu*. 2005. 335p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. 2005.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. *O canto do Kawoká:* música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. 254p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade do Federal de Santa Catarina, 2004.

SILVA, R M. da. *O Universo Poético-Musical da Ratoeira* - trabalho de conclusão do curso de Licenciatura em Música da Universidade Estadual de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

Sites da internet:

http://www.animamusica.art.br/index_br.html. Acesso em: 10/06/07.

http://www.mawaca.com.br/mawaca/index.html. Acesso em: 10/06/07.

Letícia Grala Dias é graduanda do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Bolsista do Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC) da mesma instituição. e-mail: legrala1@yahoo.com.br

Maria Ignez Cruz Mello é bacharel em Composição pela Universidade Estadual de Campinas, mestre e doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, leciona nas áreas de Percepção Musical e Musicologia-Etnomusicologia. Suas publicações tratam especialmente de música indígena, música popular e música e relações de gênero. migmello@gmail.com

Os concertos do *Quarteto de Cordas UFPR* como subsídio para a educação musical.

Liciê Martin (UFPR)

Resumo: *Quarteto de Cordas UFPR: uma experiência educativa*. Este é um dos projetos de extensão da Universidade Federal do Paraná, que está em atividade desde maio de 2004, tendo como principal característica a promoção de concertos didáticos em escolas municipais da cidade de Curitiba. A presente pesquisa visa a investigar de que maneiras estes concertos didáticos puderam contribuir para a educação musical do público-alvo, relacionando bibliografias ligadas ao tema, com os dados coletados junto ao público nos anos de 2005 e 2006.

Palavras-chave: concerto didático; quarteto de cordas; educação musical.

Abstract: *UFPR String Quartet: an educational experience*. This is an extension project of Universidade Federal do Paraná, which is in activity since May 2004 and has as its main characteristic promoting didactic concerts in Curitiba´s public schools. The objective of the present research is investigating how these didactic concerts helped to support a musical education of good quality, relating a bibliography research with the stuff collected during the concerts realized in 2005 and 2006.

Keywords: didactic concerts; string quartet; musical education.

Introdução

Quarteto de Cordas UFPR: uma experiência educativa. Este é um dos projetos de extensão da Universidade Federal do Paraná, o qual está em atividade desde maio de 2004. A principal característica de tal projeto é a de promover concertos de caráter didático em escolas da rede municipal de ensino da cidade de Curitiba. Sendo assim, este trabalho pretende discutir de que maneiras estes concertos podem contribuir para a educação musical do público alvo.

É importante destacar que existem muitos projetos semelhantes ao *Quarteto de Cordas UFPR* em atividade no Brasil hoje, mas praticamente não existe literatura específica sobre o tema. Portanto, este trabalho terá grande valia para educadores, pois realça a importância de atividades de apreciação musical. Já os instrumentistas que realizam concertos didáticos, poderão repensar suas apresentações para que estas tenham, além de qualidade musical, também qualidade pedagógica. E para as Universidades e suas reitorias, fica a reflexão acerca da validade e da importância dos projetos de extensão, pois estes levam aquilo que é produzido no meio acadêmico para as mais diversas comunidades.

Educação Musical no Brasil

A atual situação do ensino da música no país não é das melhores. Apesar do ensino de Artes ter se tornado obrigatório com a aprovação da Lei de Diretrizes e Bases para a Educação Nacional (LDB - Lei n. 9.394/960), esta lei não estabelece claramente o papel que a música deverá ter na grade curricular e, na grande maioria das escolas, ela aparece apenas em atividades extracurriculares.

É importante destacar que, independentemente de estar dentro do currículo escolar, ensinar música, apenas pela música, não basta: é preciso que a educação musical se transforme num "instrumento de progresso, de soerguimento da personalidade e do estímulo da criatividade"[1]. Isso se justifica porque a música é parte integrante da cultura e da identidade de qualquer indivíduo, e todos têm direito de acesso às mais variadas formas de conhecimento musical.

É nesse sentido que devem trabalhar também os projetos sociais que envolvem o ensino da música. Pois se, além de educar, buscam também socializar crianças e jovens, a educação musical deve ter por tarefa tanto o "desenvolvimento da musicalidade e da formação musical quanto o aprimoramento humano dos cidadãos pela música"[2].

---

[1] KOELLREUTER, 1990. p.7.
[2] KATER, 2004. p.46.

Apreciação Musical

As atividades de apreciação musical são de fundamental importância para a educação musical. Segundo Swanwick (2003), após atividades desse tipo "as crianças foram capazes de ouvir a si mesmas e a cada colega mais cuidadosamente"[3]

Teca Alencar de Brito afirma que os momentos de "escuta musical devem ser especiais, e a música não deve ser tratada como simples 'pano de fundo' para a realização de outras atividades"[4], pois escutar é diferente de ouvir e este processo de escuta envolve percepção e entendimento. Para que este processo aconteça de forma eficaz é preferível que o educador escolha, para a apreciação, obras que apresentem pontos em comum com o universo musical dos alunos. Assim, segundo Brito (2003) e Macruz (2003), será propiciada uma melhor integração entre recepção e ação, ampliando o universo musical e cultural dos educandos.

Concertos Didáticos

Dentre as atividades de apreciação a serem propostas, destacam-se os concertos didáticos, pois estes são experiências musicais únicas, que acontecem ao vivo e demonstram, na prática, diversos conceitos teóricos. Conforme afirma o pianista e maestro Daniel Barenboim:

> "a música 'em concerto' é única. Pode ser gravada e reproduzida, mas a gravação não possibilita as emoções ímpares sentidas pelo público que acompanha o espetáculo. Nada na vida se compara à empolgação de conseguir realmente viver uma determinada peça do começo ao fim sem interrupção, sem sair dela"[5].

No Brasil hoje, existem diversos grupos artísticos que desenvolvem projetos com este caráter e, na maioria das vezes, estes projetos têm pouco embasamento teórico e não apresentam grandes preocupações educacionais. Em 2006, a Funarte contou com um patrocínio da Petrobrás e selecionou 15 projetos, dentre 51 propostas recebidas, que tinham por objetivo apresentar concertos didáticos em escolas das diversas regiões do país. No total, foram apresentados 129 concertos em sete estados brasileiros e isso serviu como um pequeno passo na formação de uma nova platéia dentro de classes sociais geralmente excluídas do consumo de bens culturais. Apesar dos números serem significativos não foi encontrado material bibliográfico acerca de tal projeto.

Outro exemplo, que possui princípios norteadores diferentes, é o projeto criado pela Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo, a Osesp. Os programas que fazem parte do mesmo foram criados por Susana Ester Krüger e Liane Henstchke (2003) e procuraram, segundo elas, abordar uma grande diversidade de programas educacionais, apoiando-se na recente literatura do campo da educação musical brasileira e estrangeira.

Pensando na cidade de Curitiba, verifica-se que existem poucos projetos musicais com caráter educativo, que estão efetivamente em atividade. Há o programa Alimentando com Música, uma iniciativa da Camerata Antiqua de Curitiba que conta com a participação do SESC e da Secretaria Municipal de Educação e envolve músicos, crianças, professores, instituições carentes e profissionais da área administrativa de todos os segmentos envolvidos. Nos anos de 2005 e 2006, o trabalho contou ainda com um material ilustrativo e pedagógico e com a participação de um marionetista que, durante os concertos, fornecia todas as explicações e comentários, chamando a atenção do público com seus bonecos.

A Orquestra Sinfônica do Paraná já teve um projeto muito interessante em atividade no final dos anos oitenta e início dos anos noventa. Tal projeto didático perdeu forças e, nos últimos anos, foram apresentados concertos didáticos para alunos de escola pública apenas durante uma semana do mês de outubro, em comemoração ao dia da criança.

Quarteto de Cordas UFPR: uma experiência educativa

Verificando-se que havia demanda para apresentações musicais com caráter didático nas escolas da cidade de Curitiba, no início de 2004, foi criado o projeto de extensão universitária *Quarteto de Cordas UFPR: uma experiência educativa.*

Faziam parte deste projeto alunos e ex-alunos dos cursos de Educação Musical e Produção Sonora da Universidade Federal do Paraná, sob coordenação do professor Guilherme Romanelli. Tal formação e coordenação estiveram em atividade até dezembro de 2006 e os dados analisados na presente pesquisa dizem respeito a esse período de atuação do grupo. Atualmente, o projeto está sob a coordenação do professor Aloísio Schmid, o qual selecionou novos integrantes para o *Quarteto,* tentando não perder o foco da proposta original.

---

[3] SWANWICK, 2003. p.71.
[4] BRITO, 2003. p.189.
[5] BARENBOIM. apud HIKIJI, 2006. p.152-153.

Dessa maneira, o *Quarteto de Cordas* caracteriza-se como um projeto de extensão da UFPR e conta com as parcerias do Instituto Arte na Escola, Pólo UFPR e da Prefeitura Municipal de Curitiba, por meio de sua Secretaria de Educação. Em tal projeto objetiva-se promover concertos de caráter didático para levar a música de câmara às escolas da rede pública da cidade de Curitiba, incluindo a linguagem musical na sala de aula e aguçando a curiosidade dos alunos em relação ao quarteto de cordas e as particularidades de seus instrumentos.

O repertório do concerto, até o fim de 2006, abrangia alguns movimentos da *Suíte Aquática* de G. F. Haendel, devidamente arranjados para quarteto de cordas, *a Ária da Suíte em Ré Maior* de J. S. Bach, o início da *Pequena Serenata Noturna* de W. A. Mozart, a canção de domínio popular *Ciranda, Cirandinha*, um recorte de *Carinhoso*, choro de Pixinguinha e um arranjo da canção popular *Amor, I love you* de Marisa Monte.

Cada uma das peças deste repertório servia de "gancho" para uma explicação acerca dos mais variados aspectos: a *Pequena Serenata Noturna*, por exemplo, era usada para falar sobre o período histórico no qual estabeleceu-se solidamente o quarteto de cordas, enquanto formação camerística. Já a *Ciranda, Cirandinha* era tocada por cada instrumento isoladamente, explorando seu registro mais característico, com objetivo de mostrar ao público a tessitura de cada um. E ainda vale a pena citar *o Carinhoso*, pois era tocado a partir do baixo e "construído" aos poucos, para explicar os conceitos de harmonia, ritmo e melodia.

È importante destacar que além da preparação do repertório, houve também a elaboração de um roteiro explicativo, e que todo este processo foi feito direcionado para um público na faixa etária de 8 a 12 anos. Em todos os concertos existiu uma parte reservada às perguntas das crianças, as quais eram incentivadas pelo *Quarteto* a expor suas curiosidades sobre os instrumentos ali apresentados, suas dúvidas sobre música, em geral e seus comentários sobre a apresentação que tinham acabado de assistir.

Metodologia da Pesquisa

O *Quarteto de Cordas UFPR* está atuando junto à comunidade, desde o final de 2004, entretanto, para a presente pesquisa, foram analisados os dados coletados ao longo dos anos de 2005 e 2006. Neste período, foram visitadas 22 escolas da rede municipal de ensino da cidade de Curitiba.

A partir destas visitas, coletou-se 20 relatórios de observação. Tais relatórios eram preenchidos por algum professor que assistiu ao concerto didático e, ao término de mesmo, eram revisados e complementados pelos músicos do *Quarteto* e seu coordenador. Destes relatórios, quatro campos foram alvo de análise: receptividade, concentração, participação e dúvidas do público.

Também foram analisados 33 depoimentos e 35 desenhos, de um total de mais de 200, vindos de cinco escolas diferentes, como resposta a apresentação do *Quarteto de Cordas*. A seleção dos desenhos e depoimentos a serem analisados obedeceu ao seguinte critério: deveria haver pelo menos um exemplo de cada escola, e eles deveriam trazer alguma informação inédita, ou repetida a ponto de dar força numérica aos resultados.

Resultados

A análise dos 20 relatórios de observação coletados (observando-se os campos receptividade, concentração, participação e dúvidas do público) deu origem aos seguintes resultados: no campo referente à receptividade destaca-se a excelente recepção obtida em 11 escolas. Em outras quatro observou-se grande timidez do público. Em três escolas foi possível perceber um respeito exacerbado ao protocolo de um concerto, com silêncio total. Em um caso percebeu-se um sentimento de medo com relação ao que estava acontecendo. Estes sentimentos de timidez ou medo foram desaparecendo no decorrer do concerto, na grande maioria das vezes.

Com relação à concentração, em nove escolas visitadas foi possível perceber que parte do público dispersava nas músicas mais longas, já que as crianças começavam a conversar entre si, olhar para os lados ou bocejar. Em sete escolas os índices de concentração foram superiores ao esperado. Em outras três houve a presença de muitas conversas paralelas, porém pode-se notar que as mesmas estavam relacionadas com o concerto, pois o público conversava apontando os instrumentos ou comentando aquilo que havia sido explicado pelo *Quarteto*. Em apenas um caso os alunos estavam bem dispersos, pois havia cerca de 90 crianças em uma sala relativamente pequena e fazia muito calor.

Foram obtidos altos índices de participação em todos os concertos realizados, mas em algumas, esta participação foi realmente ativa, caracterizando-se como uma verdadeira troca cultural entre o *Quarteto* e a escola. Em quatro destes casos, assistimos à apresentação do coral de alunos da escola em questão. Em outra escola a música era trabalhada por oficinas e os alunos de uma delas nos apresentaram algumas canções, fazendo uso do instrumental Orff e de outros instrumentos de percussão. Num outro caso, houve a presença maciça da comunidade *hip hop*, que nos ofereceu uma

apresentação de seus *breaks* ao som de *rap* e, finalmente, um grupo de alunos nos mostrou o trabalho rítmico feito com palmas sobre a canção *Everybody dance now*.

Na grande maioria das escolas o momento que mais chamou a atenção do concerto, foi aquele destinado às dúvidas do público. Neste momento, as crianças eram convidadas a fazer suas perguntas ou suas colocações acerca do que tinha sido apresentado até então. A lista de perguntas que apareceram é enorme e muitíssimo variada, de modo que a análise destas não foi tarefa fácil. Apenas as perguntas mais freqüentes, ou então as mais curiosas, foram alvo de análise.

As duas perguntas que mais apareceram, totalizando oito vezes cada, foram relativas ao estudo (exemplificadas por "é muito difícil aprender a tocar estes instrumentos?"; "há quanto tempo vocês estudam?" e "tem idade certa para começar a estudar?") e à postura adotada ao tocar ("por que vocês seguram os instrumentos no ombro?" ou "dá pra tocar que nem violão?") sendo que nestes casos foi questionado também se esta postura trazia algum tipo de dor ao instrumentista.

Outra pergunta ou preocupação muito freqüente, que apareceu sete vezes, diz respeito ao arco dos instrumentos, pois explicava-se sempre que o mesmo era feito de crina de cavalo e as crianças, em geral, se mostraram preocupadíssimas com o "coitadinho do cavalo", questionando se o mesmo precisava ser morto para construir o arco, ou nos acusando de "judiar" do animal por cortar seu "cabelo", ou "juba" como um garoto afirmou.

Seis vezes fomos questionados com relação ao nosso repertório, com perguntas como "vocês tocam música de casamento?"; "vocês tocam músicas mais rápidas?" ou com pedidos como "toca o Brasileirinho pra gente!". Este mesmo número representa as vezes que as dúvidas se voltaram para a partitura ou para a leitura musical: "como vocês lêem essas letrinhas?"; "para que serve esse papel aí na frente de vocês?"; ou "o que significam essas bolinhas" são alguns dos exemplos.

Em quatro casos, tivemos a presença daquilo que chamamos de "monólogo", ou seja, casos em que a criança ou uma professora, ou a própria diretora da escola não fazia uma pergunta, mas relatava algum fato como "meu pai tem um violão", "eu tinha uma flauta doce, mas perdi"; "meu tio toca piano" ou um relato muito interessante feito por um menino de uns 10 anos: "Eu adoro Beethoven. Um dia eu fui comprar um cd pra mim, mas eu não sabia que tinha uma música dele. Aí eu coloquei o cd para escutar no meu computador e vi que tinha a minha música preferida do Beethoven. Aí eu falei *yes, yes*. Mas não lembro o nome da música".

Por três vezes fomos questionados com relação ao preço dos instrumentos e, também três vezes, nos perguntaram sobre onde e como aprender, em especial, o violino. Em duas escolas apareceu uma observação curiosa das crianças: em 2005 o *Quarteto* era formado por quatro instrumentistas de óculos e então uma menina, ao final do concerto, perguntou: "para tocar num quarteto precisa usar óculos?" e, em outro caso, já em 2006, quando nem todos tinham óculos, ouviu-se a pergunta: "por que a maioria das pessoas que toca algum instrumento musical usa óculos?".

Houve ainda muitas outras perguntas, relativas à história da música, à construção dos instrumentos e outras curiosidades, mas, como já foi dito anteriormente, não seria possível analisar todo este material no presente artigo.

Os dados coletados a partir das respostas do público aos concertos didáticos também trouxe resultados muito interessantes. Os 33 depoimentos selecionados revelaram uma grande quantidade de elementos e opiniões. Em seis destes depoimentos foi explicitada a preferência pelo violoncelo, ou conforme a grafia de grande parte do público, pelo *violão selo* ou *violão celo*. Tal preferência fica evidente em frases como "eu gostei mais do *violão selo*" ou "legal mesmo é o violoncelo".

Cinco crianças demonstraram a vontade de aprender a tocar violino em colocações como "eu sempre quis tocar violino, agora minha mãe vai me matricular", "eu gostei de saber que tem um curso pra eu fazer" e "eu gostei muito da apresentação, até pensei em fazer aula de violino".

Outras cinco crianças compararam o concerto, os instrumentos ou as peças musicais ouvidas com elementos metafóricos, como pássaros, anjos, nuvem, etc. como se comprova a seguir: "eu adorei ver os instrumentos, eles parecem pássaros, o som é lindo", "eu senti uma coisa muito especial que parecia que eu estava flutuando numa nuvem muito calma", "aqueles instrumentos tocam suavemente até parecem anjos".

Em quatro depoimentos aparecem elogios ao *Quarteto*, tais como "vocês já podem fazer um show", "eu achei a apresentação um máximo" ou "vocês estão de parabéns". Em outros três, o elemento que chamou a atenção foi o arco feito de crina, sobre o qual as crianças diziam "eu aprendi que o instrumento que toca o violino, a viola e o violoncelo são feitos de crina de cavalo".

Em dois casos foi comentado que as músicas tocadas no concerto eram conhecidas, "talvez de filmes" e duas crianças relataram que se emocionaram com a apresentação do *Quarteto*. Existiram outros elementos citados, que apareceram apenas uma vez, sendo que, dentre estes, vale relatar: uma menina de 10 anos afirma que gostou do *Quarteto* e se surpreendeu, pois achava que "quem tocava esse tipo de música era brega"; um garoto comentou que as músicas são muito tranqüilas, "às vezes dão sono, às

vezes não"; uma menina afirmou que gostou do concerto, porque "a música clássica é muito difícil de se escutar"; outra garota achou "o máximo o que eles fazem passando nas escolas e ensinando música clássica"; e, finalmente, num relato ficou evidente o entendimento acerca das diferenças de som de cada instrumento "eu também gostei da viola porque tem som médio e do violino porque tem o som fino".

Outros elementos que apareceram nos depoimentos, uma vez cada, foram: o *Quarteto* ser formado por sete pessoas; a música estar "no coração de todas as pessoas" bastando saber despertá-la; o pedido por mais visitas do grupo e o envio de autógrafos do mesmo; o fato de saber tocar violão e um comentário: "gostei mais da moça do segundo violino".

Também foram analisados 35 desenhos e nestes os elementos apresentados foram: o *Quarteto de Cordas UFPR*, com os músicos e seus instrumentos em catorze casos; elementos de notação musical apareceram juntamente com outros elementos em doze desenhos; o violoncelo, ou o violoncelista do grupo com seu instrumento foi representado em oito situações; e sete vezes foram desenhados apenas os instrumentos que compõem um quarteto de cordas com suas devidas diferenças de tamanho.

Os seguintes elementos estavam presentes em apenas um desenho cada: um regente imaginário; a segunda violinista com seu instrumento; uma moça tocando violino para uma platéia; um violinista e um violoncelista; Monan e Guilherme trocando de instrumento; apenas um instrumento (não foi possível identificar qual) com o arco, sendo que este último está representado com os fios da crina em evidência; e, finalmente, houve uma representação do violoncelo com a indicação das partes do instrumento apresentadas durante o concerto.

Conclusão

A partir do cruzamento dos dados que foram obtidos em campo com a bibliografia pesquisada, pode-se dizer que o *Quarteto* desempenhou um importante papel social, indo de encontro às idéias de Koellreuter (1990) ao democratizar o acesso à música de câmara de um quarteto de cordas. Tal democratização, fez com que este tipo de apresentação musical deixasse de fazer parte apenas de uma "elite falsamente sofisticada e esnobista".[6]

Além disso, na proposta do grupo, o papel educacional também ficou evidente, pois ela pode ser vista como "mobilizadora", já que não propôs apenas "clichês dos mais variados tipos"[7]. O fato de alusões a aspectos musicais, como as diferenças no tamanho dos instrumentos, terem aparecido nos desenhos destaca ainda mais esta função de subsídio a uma educação musical de qualidade que os concertos didáticos podem desempenhar.

Os elementos de notação musical tradicional, presentes em alguns dos desenhos, comprovam a teoria de Beatriz Ilari (2002), a qual afirma que talvez as crianças "pensem que a representação da música prescinda do uso dos símbolos da notação tradicional"[8]. Tal pensamento, segundo a autora, é comum tanto em crianças musicalizadas, como naquelas que nunca tiveram contato com a linguagem musical formal.

Este era justamente o caso de grande parte do público dos concertos do *Quarteto*, que jamais tinha visto qualquer um dos instrumentos que compõem um quarteto de cordas de perto. Muitos agradeceram imensamente tal oportunidade. Comprova-se isso com depoimento de Mateus, aluno de nove anos que assistiu ao concerto do *Quarteto* no dia 12 de setembro de 2006: "*Quando assistia ao Quarteto de Cordas senti uma emoção imensa, nunca na vida tinha visto uma orquestra. Agora que tive o privilégio de assistir, nunca mais vou esquecer. Quarteto de Cordas, obrigado por vim aqui.*"

Tal relato leva a uma reflexão acerca da atual situação do ensino e do acesso à música no Brasil hoje. O principal ideal do *Quarteto de Cordas UFPR* era apresentar um concerto dentro de sala de aula, como parte integrante do cotidiano da escola. No entanto, a ausência de atividades musicais tanto na escola, quanto na sociedade como um todo levou tal concerto a ser um dia especial para muitas crianças, professores, funcionários e diretores, demonstrando a demanda existente por iniciativas deste tipo.

Referências Bibliográficas

ÁLVARES, Sérgio L. A. A educação musical curricular nas escolas regulares do Brasil: a dicotomia entre o direito e o fato. In: *Revista da Abem*, número 12, março de 2005. p.57-63.

BRASIL. Ministério da Educação e da Cultura. Parâmetros Curriculares Nacionais, Arte. 1998.

BRITO, Alencar Teca. *Música na educação infantil, propostas para a formação integral da criança*. 2 ed. São Paulo: Peirópolis, 2003.

[6] KOELLREUTER, 1990. p.2.
[7] KATER, 2004. p.46.
[8] ILARI, 2002. p.30.

HUMMES, Júlia M. Por que é importante o ensino de música? Considerações sobre as funções da música na sociedade e na escola. . In: *Revista da Abem*, número 11, setembro de 2004. p. 17-25.

ILARI, Beatriz. Aspectos da cognição musical implícitos em representações inventadas e desenhos de crianças e adultos. *Revista da APEM: Associação Portuguesa de Educação Musical*, Lisboa, Portugal, v. 118, n. 1, 2004. p. 27-43.

KATER, Carlos. O que podemos esperar da educação musical em projetos de ação social. In: *Revista da Abem*, número 10, março de 2004. p. 43-51.

KOELLREUTER, Hans J. Educação Musical no terceiro mundo: função, problemas e possibilidades. In: *Cadernos de Estudo – Educação Musical*, número 1. São Paulo: Atravez, 1990. p.1-8.

KRÜGER, Suzane E.; HENTSCHKE, Liane. Contribuições das orquestras para o ensino de música na educação básica: relato de uma experiência. In: HENTSCHKE, Liane; BEN, Luciane Del (Org.). *Ensino de música: propostas para pensar e agir em sala de aula*. São Paulo: Moderna, 2003. p. 19-47.

LOUREIRO, Alicia M. A. *O ensino de música na escola fundamental*. Campinas: Papirus, 2003.

MACRUZ, Marili. Apreciação Musical. In: Programa Descubra a Orquestra – 2005. Programas Formação de Público, Formação de Professores & Atividades na Osesp. Curso IV, Educação Musical: música orquestral para crianças. Material do professor para o preparo dos alunos aos eventos didáticos. Módulo 2. p. 33

MARTIN, Liciê, et al. Quarteto de Cordas UFPR: uma experiência educativa. In: Encontro Anual Regional Sul da Associação Brasileira de Educação Musical, 9 / Simpósio Paranaense de Educação Musical, 12. 2006, Londrina. Anais. 12.º SPEM / IX ABEM – SUL.

RAABEN, Leo N. *O quarteto de cordas: teoria e prática*. Tradução de Eugen Ranevsky. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2003.

SWANWICK, Keith. *Ensinando música musicalmente*. Tradução de Alda de Oliveira e Cristina Tourinho. São Paulo Moderna, 2003.

TERESINA. Secretaria da Cultura. Quarteto Nômade: relatório de execução. Projeto FUNARTE/MINC de concertos didáticos nas escolas. Proponente: Associação dos amigos da Orquestra de Câmara de Teresina.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. Pró-Reitoria de Extensão e Cultura. Resolução número 30/01 – CEPE: Fixa normas para execução do Programa Bolsa-Extensão da Universidade Federal do Paraná.

Liciê Martin é formanda do curso de Educação Musical da Universidade Federal do Paraná. Desde outubro de 2004 atua como segundo violino do *Quarteto de Cordas UFPR: uma experiência educativa*. Desde março de 2006 é professora de violino e desde o início de 2007 faz parte do quadro de professores do projeto de Musicalização Infantil da Universidade Federal do Paraná. Tem experiência integrando orquestras desde 2000. Suas áreas de principal interesse são o estudo e o ensino de violino, bem como a realização de concertos didáticos. Teve diversos trabalhos apresentados e publicados em anais de eventos ligados à Educação Musical e à pesquisa em música.

Relações de gênero e *Rock'n'roll*: um estudo sobre bandas femininas de Florianópolis

Rodrigo Cantos Savelli Gomes (UDESC); Maria Ignez Cruz Mello (UDESC)

Resumo: Esta comunicação trata da temática das relações de gênero na música popular brasileira a partir da perspectiva etnomusicológica, investigando a participação das mulheres em grupos de música popular, em especial no rock. Através de relatos, observações e pesquisa em diferentes mídias, procuramos apontar para os diversos espaços que vêm sendo ocupados atualmente por estes grupos femininos, bem como para os diálogos que vêm sendo estabelecidos entre eles, e de que forma a organização dos mesmos tem possibilitado a contestação e a transformação dos papéis de gênero vigentes. Esta investigação aponta que atuação das mulheres na música popular brasileira ao longo do tempo não se deu como meras coadjuvantes, mas sim como agentes transformadoras da estética musical, promovendo o surgimento de novas categorias ou subgêneros específicos para a produção feminina como é o caso do "rock com vocal feminino".

Palavras-chave: relações de gênero e música; bandas femininas; etnomusicologia.

Abstract: This communication deals with the thematic of gender relations in Brazilian popular music through an ethnomusicological perspective, and it investigates the participation of women in groups of popular music, specially rock. Through narratives, comments, and research in different medias, we try to point to the various spaces that are currently being occupied by these feminine groups, as well as for the dialogues that have been established between them, and also how their organization have been making possible the plea and the transformation of the existing gender roles. This inquiry indicates that the women performance in Brazilian popular music is not that of a secondary role, but that of transforming agents of the musical aesthetics, promoting the emergence of new categories or subgenres specifically produced by women, as for example "the feminine vocal rock".

Keywords: music and gender relations; feminine groups; ethnomusicology.

Esta investigação tem como objetivo refletir sobre como as relações de gênero, instituídas de poder, prestígio, hierarquia e discriminações, afetam, modelam e estruturam o discurso e a performance[1] musical das integrantes de bandas femininas da região de Florianópolis, Santa Catarina. Sendo a música uma das manifestações culturais mais próximas do cotidiano das pessoas, esta pesquisa parte do princípio que a mesma pode estar diretamente afetada por essas determinações (BRETT e WOOD, 2002), seja reproduzindo, afirmando ou contestando modelos e costumes vigentes.

Brett e Wood (2002) revelam como e porque discussões relacionadas à diversidade sexual (homossexualismo, bissexualismo, transsexualismo, etc), assim como as temáticas de gênero, foram mantidas à margem dos debates pela musicologia moderna *positivista*. Segundo os autores, estas questões desviam o aspecto da "música centrada em si" – fenômeno da "música absoluta" – representando uma ameaça à hegemonia viril, ao status da ciência marcada pela lógica do raciocínio, pelo culto ao intelecto. Deste modo, a musicologia afastou-se dos elementos básicos da vida comum, do cotidiano das pessoas, centrando-se em aspectos essencialmente técnicos e racionais.

Apesar do grande avanço, nas diferentes áreas do conhecimento, em estudos sobre as relações de gênero, alguns setores da sociedade ainda não exploraram o tema em seus mais variados aspectos, como é o caso dos estudos sobre a produção musical feminina. Sabe-se que há muitos séculos o meio musical tem sido um privilégio dos homens. Estudos recentes têm mostrado que desde Platão podemos observar uma musicologia calcada "em metáforas de gênero, diferença sexual, atração e repulsa sexual" que favoreceram uma estruturação musical consolidada em valores que refletem predominantemente o ponto de vista da masculinidade (MELLO, 2006). Nas últimas décadas, estudos em Antropologia, Musicologia, História, Psicologia, Sociologia, etc, têm explorado a temática de gênero em diferentes contextos geográficos, culturais e socioeconômicos, indicando novas perspectivas para o assunto além da total dominação masculina, apontando para um sistema de "complementaridade entre os gêneros" (MELLO, 2005, p.287), como é o caso dos estudos musicológicos em aldeias indígenas brasileiras (PIEDADE, 2004; BASTOS, 1999; MELLO, 2005).

Pesquisas sobre música e gênero tiveram maior abrangência em países como EUA e Inglaterra, sendo estes considerados os precursores na abordagem deste assunto. Segundo Holanda e Gerling (2005) e

[1] Assim como Small (1989), referimo-nos a "performance" não como aquela ligada às habilidades técnicas, físico-motoras, mas sim ao evento social onde uns tocam e outros ouvem, onde a experiência do fazer e da interação entre as pessoas é mais relevante do que o produto final.

Mello (2006), os primeiros vestígios começaram por volta anos 80 nos Estados Unidos, com as primeiras antologias de partituras e biografias de compositoras. Nos anos 90 Susan McClary (1991), Lawrence Krammer (1990) e Marcia Citron (1993), levantaram os primeiros debates sobre as metáforas de gênero no código musical, mostrando como convenções e construções retóricas da teoria e análise musical podem estar repletas de metáforas sexuais construídas a partir de sensações e impressões que refletem majoritariamente o modelo de masculinidade. Ainda na década de 90, outras autoras como Ellen Walterman (1993), Suzanne G. Cusick (1994) e também as já citadas Marcia Citron (1993) e Susan McClary (1991) procuraram perceber pontos diferenciais nas estruturas e elaborações de composições, arranjos e interpretações em atividades femininas, a fim de revelar como as mulheres encontram mecanismos para expressar sua subjetividade em um sistema musical construído sobre o domínio patriarcal.

No Brasil, as grandes temáticas que permeiam as discussões em torno da categoria de gênero têm pouca repercussão nos estudos sobre música, sendo abordado, na maior parte das vezes, as questões que dizem respeito ao trabalho, violência e sexualidade. Em linhas gerais, os estudos que envolvem a questão de gênero na música brasileira apontam predominantemente para a análise do discurso embutido nas letras das canções, onde se coloca em evidência a representação feminina, os estereótipos e a imagem da mulher narrada pelos cancioneiros em seus versos. Estes estudos são, na sua maioria, dirigidos por áreas do conhecimento alheias à musicologia, como é o caso dos estudos em Letras e Literatura (BELTRÃO, 1993; SANTA CRUZ, 1992; BARBOSA, M., 2005), Ciências Sociais e Ciências Políticas (COSTA, 2006; BARBOSA, V., 2006), História e História Social (FARIA, 2002; ERTZOGUE, 2002; VEIGA 2006; MATOS, 2004).

Outra vertente tem se dedicado a identificar onde estão as mulheres no meio musical, que funções exercem e qual a importância delas no contexto social da sua época. Nesta linha também se destacam os estudos biográficos de mulheres que tiveram significativa repercussão nos ambientes artístico-musicais de sua época (STIVAL, 2004; BARONCELLI, 1987; CHAVES, 2006; SARTORI, 2006; MEDIA, 2006; PACHECO e KAYAMA, 2006; WELLER, 2005; DINIZ, 1984; KATER, 2001; LIRA, 1978; SCARINCI, 2006).

A antropologia tem dado certo destaque a esta discussão, ao olhar para a questão de gênero e música a partir de outras culturas, principalmente as indígenas, como é o caso dos estudos em Etnomusicologia que vêm sendo realizados nas aldeias indígenas brasileiras (MELLO, 2005; PIEDADE 2004; BASTOS, 1999). Na Musicologia, Holanda (2006) trás em sua tese[2] uma importante discussão sobre a questão de gênero na linguagem musical, acompanhada no campo da Educação Musical por Helena Lopez da Silva (2000) que conduz proveitosas reflexões em relação à construção da identidade de gênero na adolescência a partir dos usos simbólicos da música no espaço escolar.

Desse modo, este trabalho procura fomentar o debate sobre a temática de gênero a partir da perspectiva (etno)musicológica. Para tanto, desde o início desta investigação vem-se realizando uma sondagem – tanto regional como nacionalmente – a fim de identificar a presença de grupos femininos na música popular brasileira. Num primeiro momento, o trabalho consistiu em um levantamento sobre quais são os grupos femininos, quem e quantas são as integrantes, onde moram, onde e para que tipo de público se apresentam, que instrumentos e estilos de musica tocam ou cantam. Indiscutivelmente, um dado que veio à tona logo nas primeiras buscas é que a quantidade de grupos formados exclusivamente por homens supera exorbitantemente o número de grupos musicais femininos.

O trabalho metodológico constituiu-se no acompanhamento de shows e ensaios, com observação livre, registro em diários de campo, entrevistas semi-estruturadas, aplicação de questionários e consultas regulares a jornais e revistas da cidade. Uma das ferramentas também bastante utilizadas nesta investigação foi a Internet, recurso que tem se destacado como um importante meio de comunicação utilizado pelos grupos de música popular para a divulgação de seus trabalhos. Através de sites como *Orkut, Trama Virtual, MySpace, Youtube* e *Blogs* essas bandas criam suas comunidades, suas redes de relacionamento, hospedam conteúdos como músicas, vídeos, clipes, agenda, fotos, release, fóruns, de modo a tornar estes materiais acessíveis a todos que desejem apreciá-los.

A utilização destas ferramentas midiáticas favoreceram imensamente a localização de diversos grupos musicais femininos no território brasileiro, propiciando um contato prévio com seus integrantes através de e-mails e *scraps*[3], bem como abrindo a possibilidade de ouvir suas músicas, ler suas críticas, conhecer

---

[2] Joana Holanda (2006) conduz uma investigação sobre a música de *Eunice Katunda* e *Esther Scliar*, a partir de suas trajetórias individuais e pela análise musical das obras *Sonata Louvação* e *Sonata para Piano* das respectivas compositoras. Esta pesquisa é um importante referencial sobre os estudos de gênero em música, visto que "esta questão é problematizada tanto no estudo do texto musical [análise], a partir do referencial teórico de estudos de gênero em música, [mais especificamente focalizando código e conceitos musicais], quando na abordagem de suas trajetórias" individuais (p. 19); onde a questão é problematizada a partir do contexto sócio-cultural; do engajamento das compositoras em diversos movimentos como o grupo 'música viva', o nacionalismo, o partido comunista (PCB); e também pela sua intransferível identidade social, como sujeito 'mulheres'.

[3] Mensagens enviadas e recebidas através de sites como *Orkut e Blogs*. Sua característica principal é o caráter público, podendo ser lidas por qualquer outro usuário.

um pouco a história e formação das bandas, sendo possível, deste modo, traçar um paralelo entre estes grupos de acordo com suas ideologias, estilos, gêneros[4] e subgêneros musicais.

Agrupar conjuntos musicais e seus respectivos repertórios em gêneros e, especialmente, em subgêneros musicais específicos, é uma tarefa complexa e arriscada. O resultado dessa classificação acaba sendo influenciado tanto pelo processo de "generalização"[5] (CANO, 2002), como pelo conhecimento pessoal de cada um, a forma como cada pessoa escuta, sente e recebe a música que ouve. Um exemplo clássico disso são as músicas do famoso grupo Led Zeppelin, que são classificadas de diversas maneiras, heavy metal, hard rock, rock clássico, blues, dependendo da interpretação de cada indivíduo. Por essa razão, preferimos neste trabalho agrupar as bandas considerando apenas os 'grandes' gêneros musicais, tendo em conta neste processo a opinião dos próprios integrantes dos conjuntos musicais que, em muitos casos, preferiram não relacionar sua produção a subgênero algum, como no caso do rock, por exemplo, onde muitas bandas preferiram identificar-se apenas como "banda de rock".

Entre as pesquisadas, algumas bandas com ideologias e/ou atitudes feministas se destacaram por expressar em suas letras o desejo pela igualdade entre os sexos, a quebra do preconceito racial e sexual ou, simplesmente, por se autodeclararem feministas em seus depoimentos e entrevistas. Curiosamente, todas as bandas encontradas classificam-se dentro do gênero rock, o que evidencia a preferência das mulheres ativistas por este gênero musical. Entre elas ressaltaram-se as bandas *Bulimia* (Brasília/DF), *Close* (Olinda/PE), *NoDolls* (Goiânia/GO), *Cosmogonia* (São Paulo/SP), *Dominatrix* (São Paulo/SP), *S.A.44* (São Paulo/SP), *The Hats (*São Paulo/SP), *Female* (Belo Horizonte/MG), *Afasia* (Uberlândia/MG), *Insana Z* (Ponta Grossa/PR). Algumas se distinguiram por explorar através do nome do grupo a combinação exótica de seus integrantes, como, por exemplo, a banda de rock *Elas e Eu* (São Paulo/SP) e o grupo de Mpb *Ele por Elas* (Rio de Janeiro/RJ), que identificam a sexualidade de seus membros através do nome escolhido para seu conjunto musical. Já outro grupo, o conjunto de rock *Blush Azul* (Rio Branco/AC), embora não tendo um nome peculiar como os outros, se sub-intitula "a banda das garotas e do garoto". Desse modo, também ressalta a importância de distinguir a sexualidade dos integrantes na identificação do grupo.

Outras bandas formadas por mulheres também fazem questão de identificar esse diferencial na sua identidade, apresentando-se como "banda estritamente feminina", ou "banda só de garotas" como é o caso dos grupos de rock *Lazy Moon (*Cuiabá/MT), *Punkake* (Curitiba/PR), *RNA* (Serra/ES), *Ladies Die* (João Pessoa/PA), *Veno* (Rio de Janeiro/RJ), e a banda *Jaspe* (São Paulo/SP) na linha gospel.

Na região catarinense, mais precisamente em Florianópolis, foram encontrados cinco grupos musicais formados apenas por mulheres. Devido à aproximação territorial, com estas bandas foi possível realizarmos uma pesquisa mais circunstanciada[6], pudemos assistir suas apresentações, registrá-las em diários de campo, áudio, fotografia e filmagens, bem como realizar entrevistas e conversas com algumas de suas integrantes. Por esta razão, foram tomadas como centro principal para a discussão deste trabalho os seguintes grupos:

Entre Elas. Com oito garotas e uma empresária, este conjunto de pagode vem se destacando a cerca de um ano na região, realizando diversos shows em bares e casas noturnas, apresentando-se nos principais eventos da cidade e do estado, participando, eventualmente, em programas de rádio e televisão nas emissoras locais.

Declínio do Sistema. Conjunto de hip-hop formado por três mulheres, atualmente em fase de reformulação (estão selecionando novas integrantes) e, por isso, atualmente tem realizado poucas apresentações. Trabalham com composições próprias, explorando em suas letras questões relacionadas à temática feminina, preconceito sexual e racial.

Dorotéia vai à Praia. Com cinco integrantes, este grupo realizou diversas apresentações musicais pelo Estado de Santa Catarina nos últimos anos, tornando-se um dos principais representantes na cidade no gênero rock'n'roll. Contudo, encerrou suas atividades no decorrer desta pesquisa devido à saída de algumas integrantes da banda.

Cabeça de Alface. Formado em 2003 por três garotas, duas delas estudantes do curso de letras da UFSC. O grupo procura desenvolver um trabalho de composições próprias, no estilo rock alternativo, com

---

[4] Para evitar a possibilidade de confusão com os diversos significados da palavra "gênero", visto que neste trabalho ela aparece em dois contextos diferentes, utilizaremos a expressão *relações de gênero* como aquela ligada às relações entre homens e mulheres e *gênero musical* quando estivermos tratando especificamente da categorização dos estilos musicais.

[5] Segundo Cano (2002), "a capacidade mental de generalização é conhecida nas ciências cognitivas como *categorização*, [...] processo cognitivo através do qual abstraímos a experiência individual para submetê-las a conceitos gerais".

[6] Com os grupos de outras localidades os contatos foram realizados na sua maioria via Internet. Com alguns desses foi possível uma aproximação maior através do envio de um questionário via e-mail, como por exemplo, as bandas *S.A.44, RNA, Give Me a Break, Lazy Moon, Blush Azul* e o grupo *Elas e Eu*.

letras baseadas na literatura "*nonsense*"[7]. Segundo elas, as temáticas giram em torno da "estética do absurdo e jogos de palavras levando a linguagem aos seus extremos". Atualmente, está em fase de gravação de seu primeiro CD.

Carpe Diem Septem. Conjunto de rock constituído por cinco adolescentes que desde o início de sua trajetória tinha como objetivo formar um grupo apenas com mulheres. Apesar da pouca experiência de suas integrantes devido à suas idades, o grupo mantém ensaios regulares e vem, aos poucos, realizando apresentações musicais nos bares e eventos da cidade.

Durante esta sondagem foi possível perceber que, no rock, a presença de mulheres é muito mais significativa que em outros gêneros musicais, como pagode, samba, reggae, hip-hop, etc. Isso fica claro ao perceber que, das 23 bandas citadas até então, 19 se enquadram neste gênero. A mesma constatação se deu em Florianópolis, onde das cinco bandas femininas, três são adeptas do rock'n'roll[8]. Embora não tivéssemos como foco inicial o universo do rock, mas sim um recorte mais amplo envolvendo a música popular brasileira em geral, ao abordar a temática das relações de gênero nos conjuntos de música popular brasileira, este gênero musical despontou com muito mais evidência, o que conduziu esta pesquisa a um olhar diferenciado para o universo do rock'n'roll.

Neste processo, percebemos que a preferência das mulheres pelo rock promoveu o surgimento de uma nova categoria ou subgênero, conhecido como "rock com vocal feminino"[9] e a promoção de encontros e festivais específicos para elas, como por exemplo, o *Festival de Rock Feminino* de Rio Claro (SP); *Felina*, Festival de Rock Feminino de São Paulo (SP); *Festival Nacional de Punk Feminino* de Goiânia (GO); Festival de Música *Mulheres no Volante* de Juiz de Fora (MG); *Festival Kaoscinha* de Joinville (SC); *a* criação da *Rádio Feminina*[10] de Goiânia (GO), especializada no gênero rock'n'roll; bem como a criação o programa *Mundo Rock de Calcinha*[11] filiado à rádio Mundo Rock de São Paulo (SP).

Para o grande público, mulher no rock, ainda hoje, é sinônimo de cantora. Nos demais gêneros – e na música em geral – a cena não difere tanto. Quando se trata da participação de mulheres, algumas funções costumam ser mais relacionadas a elas, como por exemplo, pianistas, harpistas, violinistas, além de cantoras, é claro. No rock, o acolhimento de cantoras passou por um o processo lento e gradual, e não há dúvidas de que os movimentos feministas a partir dos anos 60 tiveram uma influência marcante neste processo, tendo como reflexo a ampla atuação das mulheres ativistas neste gênero musical, como visto anteriormente. Já em se tratando de mulheres bateristas, baixistas, compositoras, arranjadoras, encontramos poucas referências na história do rock, e podemos dizer que, ainda hoje, a atuação delas gera calorosos debates entre os fãs. Por essa razão, e por acreditar que esses grupos deparam como a problemática de gênero a partir de várias frentes, nesta pesquisa procuramos priorizar grupos totalmente femininos e não apenas conjuntos com mulheres no vocal.

Apesar da atuação das mulheres neste gênero musical ter tomado grandes dimensões nos dias atuais, o rock ainda é entendido como um universo masculino, conforme vários autores puderam constatar (JACQUES, 2007; WALSER, 1993; CHAVES, 2006; MEDIA, 2006; SARTORI, 2006). Segundo Jacques (2007) atribuições como potência, força, "pegada forte", resistência física e poder são características presentes no rock que são mais comumente ligadas ao ideal da masculinidade, enquanto que sensibilidade, suavidade, afetividade, são características associadas ao feminino, as quais não são bem assimiladas neste gênero musical. Por esta razão, a atuação das mulheres nem sempre foi bem vista pelos adeptos do rock, considerando a presença delas uma *impureza*[12] (JACQUES, 2007), relacionado-as a um estilo mais comercial, subordinado ao gosto das grandes gravadoras, o que, em certa medida, pode ser usado como justificativa para a alocação em um subgênero específico para a produção feminina.

---

[7] Lewis Carroll, Edward Lear, Samuel Becket e James Joyce são os principais autores apontados pelas integrantes.

[8] Embora este artigo trate especificamente de grupos femininos, durante a pesquisa também foi atribuída uma atenção aos grupos mistos de Florianópolis, focalizando principalmente a presença de mulheres em funções culturalmente pouco atribuídas a elas, como: bateristas, baixistas, compositoras, produtoras, etc. Apesar da ampliação do foco, as circunstâncias pouco se alteraram, pois, ainda assim, a presença de mulheres foi muito mais significativa no rock do que em outros gêneros musicais. Entre os grupos mistos pesquisados podemos citar *Kratera (rock), Oh Sugar! (rock), Maltines (rock), Squadrão da Rima (hip-hop), Mary Black (hip-hop), Missiva (reggae), Black Diversity (funk), Alessandra Sipriano e banda (pop/rock).*

[9] Esta categoria surgiu primeiramente em entrevistas realizadas ao longo da pesquisa, mas verificou-se sua utilização por diferentes bandas em sites da Internet.

[10] A *Rádio Feminina* é uma iniciativa da Organização Punk Feminino que nasceu após o I Festival Nacional de punk feminino de 2006. Embora especializada no gênero rock'n'roll, ao contrário do festival, a rádio não restringe estilos, mas só toca banda com vocal feminino. Pode ser ouvida pela Internet através do endereço: <http://www.radiofeminina.cjb.net/>

[11] O *Mundo Rock de Calcinha* é um programa que toca músicas de bandas de rock e metal formadas somente por meninas ou com mulheres no vocal. Foi criado em março de 2007 por Gisele Santos, criadora também do *MundoRock.net*, no ar há mais de 07 anos. Pode ser ouvido através do endereço: <http://www.mundorockdecalcinha.com/>

[12] Vários autores utilizam a idéia de impureza a partir da observação dos discursos de vários roqueiros que enfatizam a "oposição entre a pureza da autenticidade e a impureza [da] alienação da comercialização" (JACQUES, 2007, p.84).

Walser (1993) também discorre sobre a influência da audiência feminina no *heavy metal*, relacionando a demanda do gosto feminino a um conseqüente "amaciamento" (*op.cit* p.111) neste gênero musical, o que teria contribuído para a popularidade do heavy metal. Hübscher (2005), em sua pesquisa sobre o *heavy metal* em Florianópolis, também trás depoimentos de fãs que relacionam a presença das mulheres à "popularização" (*op.cit*. p. 87) e comercialização do estilo: "agora ta essa onda de banda com mulher cantando para agradar menininha que não entende porra nenhuma" (*op.cit*. p. 87).

Walser (*op.cit.*), em seu seminal trabalho sobre o *heavy metal*, trata da construção da identidade masculina no interior deste gênero musical, identificando-o como "um discurso baseado no patriarcalismo" (*op.cit* p.109), sustentado pelos ideais de potência, "fantasias de virtuosidade masculina e controle", (*op.cit* p.108), configurando-se, assim, como um gênero musical historicamente direcionado ao público viril. Por essa razão, classifica a recepção e a performance feminina neste contexto como uma tarefa complexa, podendo gerar discussões interessantes e provocativas sobre a relação feminina com poder (*op.cit*. p. 132). Embora este não seja o foco principal do seu trabalho, o autor demonstra preocupação com a recepção deste "espetáculo masculino pelas fãs femininas" (*op.cit*. p. 110), já que desde o final dos anos 80 o *heavy metal* inclui em sua audiência uma quantidade significativa e crescente de mulheres, uma diversidade maior de discursos, o que contribuiu para diferentes formas de interpretar as relações de gênero neste meio musical.

Segundo diversos autores, no rock a presença das mulheres é "mais democrática entre os músicos da era punk" (CHAVES, 2006), representado nos EUA pelos movimentos *Rock Against Sexism,* dos anos 80, e *Riot Grrrl*, na década de 90 que tinham como o objetivo "promover imagens mais positivas das mulheres no rock e encorajar mulheres a formarem bandas e tocarem instrumentos" (COHEN apud JACQUES, 2007, p. 98), bem como repudiar "o tratamento meramente de caráter sexual destinado às mulheres na música" (MEDIA, 2006). Contudo, todos os autores concordam que apesar da força desses movimentos "o rock continua sendo uma 'família masculina'" (JACQUES, 2007, p. 98).

Alguns pontos serão levantados nesta discussão, enfatizando o discurso das mulheres entrevistadas ao longo da pesquisa. Nestas falas, percebemos que, embora as mulheres ainda formem a minoria no meio musical, já não há mais tanta dificuldade em se estabelecer neste espaço pelo fato de ser mulher, não só o preconceito parece ser menor, como hoje é um diferencial e um atrativo na hora da contratação pelos bares e casas noturnas.

> "no começo, uma banda feminina é sempre super valorizada, por que não é uma coisa normal você ver uma banda com mulheres, é sempre novidade, algo que sempre atrai o público, independente do estilo ou qualidade. Então, é preciso aproveitar isso para mostrar o seu potencial. O problema é quando a banda se destaca e rola a conversa do tipo: 'é só porque é banda só de mulher...'". [13]

> "poucas mulheres se expõe no meio do rock. As que o fazem, causam surpresa, claro".[14]

A justificativa para formar uma banda feminina aparece, em alguns casos, como uma alternativa para suprir a pouca oferta de grupos com essas características no mercado musical.

> "não tem em Florianópolis um grupo só de mulheres". [15]

> "o grupo começou porque queriam uma banda só de mulheres pra tocar e, como não tinha nenhuma, elas montaram essa. Foi aí que a banda começou". [16]

Jacques (2007) também aponta em sua investigação sobre o rock em Florianópolis para relatos de homens que dizem que as coisas seriam mais 'facilitadas' para as mulheres. "Por serem minoria, elas são tidas como diferenciais para as bandas e, para fazer parte destas, não precisariam tocar tão bem quanto os homens, pois trariam 'glamour'" (*op.cit*. p.99).

Contudo, apesar do diferencial ser um atrativo, o caráter exótico traz uma certa desconfiança embutida de preconceito, tanto do público quando dos contratantes.

> "há receio na hora de fechar os shows. Há uma certa desconfiança de que uma banda formada por mulheres é capaz de dar conta do recado". [17]

> "é preciso provar que você não está em um festival, por exemplo, só por que usa saia. Provar que você toca como outro homem. Provando isso, tudo rola naturalmente". [18]

---

[13] Giselle Xavier Lucena, baixista da banda de rock *Blush Azul*.
[14] Fernanda dos Santos Martins, vocalista da banda de rock *S.A.44*.
[15] Jussara Pereira Lima, vocalista do grupo de hip-hop *Declínio do Sistema* e coordenadora estadual da UNEGRO, entidade de âmbito nacional, fundada em Florianópolis em março de 1994, com a finalidade de contribuir para a erradicação do racismo e pelas condições de exercício dos direitos de cidadania.
[16] Juliano Silveira, baixista da banda de rock *Oh, Sugar!* de Florianópolis. Hoje a banda já não é mais formada exclusivamente por mulheres.
[17] Renata de Oliveira Figueiredo, baterista da banda de rock *RNA*.
[18] Issaaf Santos Karhawi, baixista da banda de rock *Lazy Moon*.

> "esses dias, um cara não quis fechar um contrato com a gente pra tocar em uma festa por que eram 5 mulheres e ele falou na nossa cara que a gente deveria tocar mal, então nem participamos do evento". [19]

Quanto à peculiaridade entre homens e mulheres na execução musical, Brett e Wood (2002) levantam a questão de serem a sexualidade e o gênero audíveis ou não nas próprias notas musicais. Em seu artigo colocam a polêmica trazida pelo Jornal *New York Times* que, ao analisar gravações de compositoras lésbicas, "chega à conclusão que a preferência sexual, como o sexo, é inaudível", chamando atenção de tal "conclusão ser inevitável". Mas, os autores defendem que "as notas não se deixam tão facilmente separar de seu contexto (de execução, palco, gênero e audiência, bem como alusão musical): se despojadas de todas as associações – uma impossibilidade –, não podem gerar sentido" (BRETT e WOOD, 2002).

Esta é umas das questões que nos têm intrigado ao longo desta investigação. Até que ponto o fator gênero – e a orientação sexual, como nos estudos de Brett e Wood (*op.cit.*) – pode se expressar na produção musical de homens e mulheres. Ao tratar o tema a partir da análise de composições (partituras) a restrição torna-se ainda maior, visto que a "tradição musicológica esteve sempre muito mais voltada para análises formais do que para questões sensíveis às humanidades" (MELLO, 2006), como por exemplo, a performance, os espetáculos, as audiências, o contexto sócio-cultural, onde, sem dúvida, a questão de gênero desponta com muito mais evidência. Ao questionar se há diferenças entre homens e mulheres na execução musical os relatos apontaram que é comum ouvir da audiência comparações neste sentido.

> "se erramos é por que somos mulheres. Se tocamos bem falam que para uma mulher está até bom. Se tocamos muito bem falam que não fazemos mais do que a nossa obrigação".[20]

> "a gente já escutou falar assim: – ah, pra mulher elas tocam bem". [21]

Embora a afirmação traga um certo desconforto – afinal, indiretamente propõe uma situação de comparação em escala desigual – a questão das diferenças e/ou semelhanças entre os sexos na performance, interpretação e composição é um tema ainda pouco explorado pela musicologia.

> "questão de técnica, isso aí, homem e mulher pode ter igual, [...] a única diferença que vai ter é a questão de agüentar um show por mais tempo, resistência por mais tempo, a força da batida, de agüentar a música inteira num pique maior".[22]

Evidentemente, a "força" a que se refere é mais cultural do que física. Jacques (2007) atenta que "diversos instrumentistas, não apenas bateristas, observam que para tocar um instrumento é necessário o aproveitamento do movimento do peso do corpo, não 'força' propriamente dita" (*op.cit.* p. 98).

No hip-hop, a técnica não se apresentou com o mesmo grau de importância, sendo que a diferença principal entre mulheres e homens aparece no discurso presente nas letras das canções.

> "A gente luta por nós mulheres, a gente mostra a realidade das mulheres [...] e essa realidade os rapazes não mostram. Nossas músicas giram em torno da causa feminina, sempre da causa feminina. Temos até um CD que fala de saúde, tudo da causa feminina, de aborto, sobre o corpo, tudo isso". [23]

Por outro lado, embora majoritariamente os relatos se encaminhem para uma minimização das diferenças entre os sexos, surge em determinado ponto uma certa desqualificação em relação à audiência feminina.

> "é muito mais fácil encontrar homem que esta na 'night' que sabe diferenciar a qualidade de um som bom do que uma mulher. Nesse meio do pagode é difícil ver uma mulher tocando, então é mais difícil ela entender". [24]

> "as mulheres não tem muito interesse pela música, são poucas ainda. Há mais homens no mercado por que eles se interessam mais". [25]

De acordo com os depoimentos, a vivência é um fator importante e, como estatisticamente as mulheres se envolvem menos na prática musical, conseqüentemente o número de mulheres boas apreciadoras de música também tende a ser menor. Jacques (2007) também debate sobre a questão, referindo-se especificamente ao universo do rock, onde revela que alguns autores tendem a "relacionar as mulheres mais como fãs", sendo que a ligação delas "se dá mais pelo interesse pelos ídolos do que pela música" (*op.cit.* p. 96).

---

[19] Paulete Costa dos Santos, baixista da banda *RNA*.
[20] Idem Nota 17.
[21] Elisa Rebelo, empresária do grupo de pagode *Entre Elas*.
[22] Idem Nota 21.
[23] Idem Nota 15.
[24] Idem Nota 21.
[25] Thanira Rates, vocalista, ex-integrante da banda de rock *Dorotéia vai à Praia*.

Considerações finais

Através dos relatos, observações e pesquisa em diferentes mídias, procuramos apontar para os diversos espaços que vêm sendo ocupados atualmente por grupos femininos na música popular brasileira; os diálogos que vêm sendo estabelecidos entre esses grupos e as organizações feministas; e de que forma a organização desses grupos musicais tem possibilitado a contestação e a transformação dos papéis de gênero vigentes.

Embora considerado um espaço masculino, percebemos ao longo do trabalho que a participação feminina e feminista no rock, abriu espaço para o surgimento de uma nova categoria – *rock com vocal feminino* –, bem como a promoção de eventos musicais específicos para elas, o que tem demonstrado que sua participação ao longo dos anos não as coloca como meras coadjuvantes, mas sim como condutoras de transformações significativas para este universo musical.

No hip-hop – gênero musical que desde sua concepção emergiu como uma "forma de articulação dos jovens afrodescendentes contra o racismo e o preconceito" (WELLER, 2005) – percebemos que as mulheres, em especial mulheres negras, estão encontrando um significativo espaço para fomentar discussões sobre as causas femininas, promovendo através das letras das canções a conscientização das mulheres sobre temas como aborto, cuidado com o corpo, uso de anticoncepcionais. Este também é um *locus* para a divulgação dos seus direitos civis, como por exemplo, licença maternidade, aposentadoria para donas de casa e domésticas, denúncia à violência contra mulheres, etc.

A crescente participação das mulheres no meio musical – seja como produtoras ou consumidoras – faz transparecer a necessidade de novos estudos e reflexões sobre o tema, que continua sendo pouco pesquisado, apesar da conquista de novos espaços e da crescente visibilidade de grupos femininos. No entanto, novos estudos demandam uma base teórica e o domínio de metodologias que ultrapassem o caráter descritivo e auxiliem na compreensão das especificidades que as relações de gênero vêm construindo no âmbito das manifestações artístico-musicais.

Referências Bibliográficas

BARBOSA, Maria José S. A Representação da Mulher nas Cantigas de Capoeira. Les femmes et la littérature. Special issue. Org. Carlos Maciel e Luiza Lobo. *Journal of the Centre de Recherche sur les Identités Nationales et l'Interculturalité* (CRINI) and the Département d'Études Lusophones de l'Université de Nantes, France. Forthcoming, 2005. Disponível em: <http://www.plcs.umassd.edu/plcs12texts/barbosajun162006.doc>. Acessado em: 13/02/2007.

BARBOSA, Viviane de Oliveira. *Quebrando o Coco e Fazendo a Roça: Gênero e Identidade no Cotidiano de Quebradeiras de Coco Babaçu no Maranhão*. 216p. 1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e trabalhos científicos monográficos vencedores de 2005, Brasília: Secretaria Especial de Políticas para as Mulheres – Presidência da República, 2006, p.212-213.

BARONCELLI, N. C. da S. *Mulheres Compositoras: elenco e repertório*. Editora Roswitha Kempf, São Paulo, 1987.

BASTOS, Rafael de Menezes. *A musicológica Kamayurá: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu*. 2ª Ed. da UFSC, 1999.

BELTRÃO, Synval. *A Musa-Mulher na Canção Brasileira*. Ed. Liberdade, SP, 1993.

BRETT, Philip; WOOD, Elizabeth. Música lésbica e guei. *Revista eletrônica de musicologia*, Curitiba, v. 7, Disponível em: <http://www.rem.ufpr.br /REMv7/Brett_Wood/Brett_e_Wood.html>, dezembro, 2002.

CANO, Rubén López. "Favor de no tocar el género": géneros, estilo y competencia en la semiótica musical cognitiva actual. Voces e imágenes en la etnomusicología actual. *Actas del VII Congreso de la SibE*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2004 pp. 325-337. Disponível em <http://www.lopezcano.net>

CHAVES, Adriana. Mulheres no Rock. Disponível em: <http://www.mulheresnorock.pop.com.br/textos/mnr3.htm>. Acessado em: 02/10/2006.

CITRON, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Cambridge: University Press, 1993.

COSTA, Neusa Meirelles. A mulher na música popular brasileira. Disponível em: <http://www.samba-choro.com.br/s-c/tribuna/ samba-choro.0401/0405.html>. Acessado em: 02/10/2006.

CUSICK, Suzanne G. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/Body Problem. *Perspectives of New Music*, Vol 32, Number 1 (Winter 1994).

DINIZ, Edinha. *Chiquinha Gonzaga: uma história de vida*. Ed. Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1984.

ERTZOGUE, Marina Haizenreder. O canto das Quebradeiras: Cantigas de Trabalho das Mulheres Extrativistas de Coco na Região Bico do Papagaio. *Revista Fragmento de Cultura*, v. 12 n.6 p.1103-1110, Goiânia, nov/dez. 2002.

FARIA, Cleide Nogueira de. Puxando a Sanfona e Rasgando o Nordeste: Relações De Gênero Na Música Popular Nordestina (1950-1990). *Revista Eletrônica de Humanidades*, ISSN 1518-3394, v.3 - n.5, abr./maio de 2002.

HOLANDA, Joana C.; GERLING, Cristina Capparelli . Estudos de Gênero em Música a partir da Década de 90: Escopo e Abordagem. *Revista Associação Nacional de Música, Revista ANM* - Rio de Janeiro, v. XV, 2005.

HOLANDA, Joana C. Eunice Katunda (1915-1990) e Esther Scliar (1926-1978): Trajetórias individuais e análise de sonata para piano 'Sonata de Louvação' (1960) e 'Sonata para Piano' (1961). 2006. 172p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul 2006.

HÜBSCHER, Bruno. Entre a tradição e a tradução: apontamentos sobre o Heavy Metal em Florianópolis (1995-2005). 2005. 114p. Trabalho de Conclusão do Curso de Bacharelado em História. Universidade Estadual de Santa Catarina, 2005.

JACQUES, Tatyana de Alencar. Comunidade Rock e bandas independentes de Florianópolis: uma etnografia sobre socialidade e concepções musicais. 2007. 142p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. 2007.

KATER, Carlos. *Eunice Katunda, Musicista Brasileira*. São Paulo: Annablume, 2001.

KRAMER, Lawrence. *Music as Cultural Practice, 1800-1900*. California: University of California Press: 1990.

LIRA, Mariza. *Chiquinha Gonzaga: grande compositora popular brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Funarte, 1978.

MATOS, Maria Izilda S. Sensibilidades feminina: poética e música em Dolores Duran. *Revista Labrys: estudos feministas* n.5, Jan-Jul 2004.

MCCLARY, Susan. *Feminine Endings*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.

MEDIA, Century. O rock de saias, quem diria? Virou coisa de mulher! Disponível em: <http://www.mulheresnorock.pop.com.br/textos/mnr5.htm> Acessado em: 02/10/2006.

MELLO, Maria Ignez C. Música, Mito e Ritual entre os Wauja do Alto Xingu. 2005. 335p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Santa Catarina. 2005.

_____. Relações de Gênero e Musicologia: Reflexões para uma Análise do Contexto Brasileiro. In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA 3. Anais. DeArtes UFPR, Curitiba, 2006. p. 69-74.

PACHECO, Alberto J. V e KAYAMA, Adriana G. A cantora Lapinha e a presença musical feminina no Brasil colonial e imperial. In: *SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA 3*, Anais. DeArtes UFPR, Curitiba, 2006, p.7-12.

PIEDADE, Acácio Tadeu de C. O canto do Kawoká: música, cosmologia e filosofia entre os Wauja do Alto Xingu. 2004. 254p. Tese (Doutorado) Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade do Federal de Santa Catarina, 2004.

SANTA CRUZ, Maria Áurea. *A Musa sem Máscara: a imagem da mulher na música popular brasileira*. Editora Rosa dos Tempos, Rio de Janeiro, 1992.

SARTORI, Rafael. As mulheres e o rock 'n' roll. Disponível em: <http://www.mulheresnorock.pop.com.br/textos/mnr6.htm>Acessado em: 02/10/2006.

SCARINCI, Silvana Ruffier. SAFO NOVELLA: a voz da poeta grega reapropriada por Bárbara Strozzi (Veneza, 1619 – 1677). In: SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA 3, Anais. DeArtes UFPR, Curitiba, 2006, p.13-20.

SILVA, Helena Lopes da. Música no Espaço Escolar e a Construção da Identidade de Gênero: um estudo de caso. 2000. 210p. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Música. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2000.

SMALL, Cristopher. Musica, sociedad, educación. Madrid: Alianza, 1989.

STIVAL, Silvana Beeck. Chiquinha Gonzaga em Forrobodó. 2004. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Letras/Literatura Brasileira do Centro de Comunicação e Expressão. Universidade Federal de Santa Catarina. 2004.

VEIGA, Ana Maria. Mulheres em Rádio e Revista: Imagens Femininas na Época de Ouro da Música (Rio de Janeiro 1930/1945) 216p. 1º Prêmio Construindo a Igualdade de Gênero – Redações e trabalhos científicos monográficos vencedores, 2006, p.32-63.

WALSER, Robert. *Running with the Devil: power, gender, and madness in heavy metal music*. Middletown: Wesleyan University Press, 1993.

WELLER, Wivian. A presença feminina nas (sub)culturas juvenis: a arte de se tornar visível. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, 13(1):216, jan-abr, 2005, p. 107-126.

WATERMAN, Ellen. Cassandra´s Dream Song: A Literary Feminist Perspective. *Perspectives of New Music*, Vol 32, Number 2 (Summer 1994).

Rodrigo Cantos Savelli Gomes é graduando do curso de Licenciatura em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e Bolsista do Programa de Bolsas de Iniciação Científica (PROBIC) da mesma instituição. e-mail: c6rcsg@udesc.br. Maria Ignez Cruz Mello é bacharel em Composição pela Universidade Estadual de Campinas, mestre e doutora em Antropologia Social pela Universidade Federal de Santa Catarina. Professora do Departamento de Música e do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade do Estado de Santa Catarina, leciona nas áreas de Percepção Musical e Musicologia-Etnomusicologia. Suas publicações tratam especialmente de música indígena, música popular e música e relações de gênero. migmello@gmail.com.

O projeto “Acervo Aramis Millarch” – digitalização do acervo em áudio.

Samantha Batista (UFPR)

Resumo: Aramis Millarch (12/07/1943 – 13/07/1992) foi um jornalista e crítico paranaense reconhecido nacionalmente. Compilou, ao longo de seus 32 anos de carreira, um grande acervo de música e cinema – um dos maiores do país – e relatos na imprensa do que acontecia na cultura nacional e internacional. Seu acervo de áudio, composto por entrevistas e depoimentos exclusivos está em formato magnético e vem sendo digitalizado neste grande projeto patrocinado pela Petrobrás.

Palavras-chave: acervo; digitalização; Millarch.

Abstract: Aramis Millarch (12/07/1943 – 13/07/1992), a national wide acknowledged journalist and critic from Paraná, Brazil, assembled in a 32-year-long career one of the greatest brazilian music and movies collections and reports about national and international culture. His audio collection, containing exclusive interviews and testimonies has been passed from magnetic to digital format in a project called 'Acervo Aramis Millarch' sponsored by Petrobrás.

Keywords: quantity; digital conversion; Millarch.

Introdução

Aramis Millarch (12/07/1943 – 13/07/1992) foi um jornalista e crítico paranaense reconhecido nacionalmente. Um dos poucos paranaenses a receber o *Prêmio Esso de Jornalismo*, participou de festivais e concursos onde a arte e a cultura eram o foco principal. Foi também um dos fundadores e o primeiro presidente da Associação dos Pesquisadores da Música Popular Brasileira.

Deixou um grande acervo de música e cinema – um dos maiores do país – e muitos relatos na imprensa do que acontecia na cultura nacional e internacional, compilados ao longo de seus 32 anos de carreira. E foi por causa deste grande acervo que nasceu o projeto “Acervo Aramis Millarch”.

O projeto

Empreendido pelo empresário Samuel Ferrari Lago e concebido por ele e pelos produtores Rodrigo Barros e Luiz Ferreira, patrocinado pelo programa “Petrobrás Cultural”, o projeto tem por objetivo recuperar, digitalizar, preservar e disponibilizar para consulta este grande acervo que, ao ser finalizado, terá 2.500 horas de material restaurado e um banco de dados de aproximadamente 50.000 artigos digitalizados.

A primeira etapa do projeto (pré-produção) incluiu pesquisa e recuperação de equipamentos antigos (vintage) para a reprodução do acervo de áudio, gravado em diferentes mídias e velocidades; divulgação em faculdades de áudio e jornais locais, seleção de supervisor e estagiários; e treinamento dos mesmos para execução do projeto.

De acordo com Samuel Lago, durante o período de um ano, cada hora de material recuperado e digitalizado equivalerá a 2,6 horas de trabalho incluindo: pré-produção, captação de fonte original em fitas magnéticas (K7 e rolo ¼”), digitalização, edição, catalogação e backup em formato mp3/320kbps – armazenados sempre em duas mídias distintas (DVD e HD).

Depois da digitalização, 720 horas de entrevistas e depoimentos serão selecionadas e reunidas em uma caixa com seis DVDs/mp3 e um livro com informações sobre o projeto para distribuição gratuita entre patrocinadores, bibliotecas e acervos públicos.

Profissionais habilitados serão contratados no decorrer do projeto para realizar a iconografia, organização do catálogo do material digitalizado, programação visual da caixa e dos DVDs e escrever o livro que acompanhará a coleção.

Depois de recuperado e digitalizado, todo o material será entregue a Francisco Millarch – filho de Aramis que o tornará disponível durante dois anos no web site *Tablóide Digital*, para consulta pública e gratuita.

O acervo de áudio

Composto por entrevistas e depoimentos exclusivos gravados pelo próprio Aramis com grandes nomes da música, cinema, teatro, TV, política e literatura brasileira – como Vinícius de Moraes, Cartola, Gilberto Gil, Elis Regina, Paulo Leminski, Marina Lima, Ivan Lins, Maysa, Hermeto Pascoal, Flora Purin, João Bosco, Arrigo Barnabé, Paulo Tapajós, Ana Botafogo, Jaime Lerner, Lápis, João de Barros, Rosa Maria, Hermínio Bello de Carvalho, Egberto Gismonti, Olivia e Francis Hime, Walter Hugo Khoury, Lúcio Alves, Zuza Homem de Mello, Helena Kolody, Carlos Lyra, Tito Madi, Nelson Cavaquinho, Roberto de Regina, Elizeth Cardoso, Zezé Motta, Paulinho Nogueira, Angela Maria, Airto Moreira, Jamil Snege, Elifas Andreato, Norma Bengell, Flávio Rangel, Toquinho, Herivelto Martins, Miucha entre muitos outros – o acervo de áudio está em formato magnético (fitas K7 e de rolo ¼") e vem se deteriorando ao longo dos anos por falta de cuidados especiais e/ou manutenção.

A fita magnética é composta por uma base de materiais plásticos cobertas por uma superfície de gravação, onde óxidos metálicos (óxido de ferro ou dióxido de cromo) estão dispersos num polímero. A primeira parte da fita a deteriorar é, normalmente, o polímero de dispersão, responsável pela adesão da superfície de gravação à base. Ele é atacado pela umidade do ar, fazendo com que as camadas de gravação e de base se separem ou que a superfície magnética da fita grude nos cabeçotes de leitura e gravação, tornando impossível recuperar os dados perdidos. Mesmo as fitas que não possuem polímeros podem ser prejudicadas pela poluição e umidade.

Cuidados básicos devem ser tomados ao manipularmos fitas magnéticas:

- devem ser armazenadas sempre verticalmente, para que o rolo não se apóie sobre um dos lados do carretel e danifique a fita;

- devem ser armazenadas em locais de baixa temperatura e umidade, longe de poluição, poeira, tabaco e gases corrosivos;

- nunca devem ser expostas a campos magnéticos fortes, como detectores de metais, alto-falantes, motores elétricos, etc.;

- não devem sofrer quedas e nem grande variação de temperatura;

- os gravadores devem ter seus cabeçotes de leitura e gravação, guias de fita e rolos tensores limpos e regulados.

Sabemos que a vida útil de uma fita magnética é muito curta devido a vários fatores, mas tomando estes cuidados básicos podemos prolongá-la por vários anos.

Digitalização e edição

A digitalização e a edição estão sendo executadas no estúdio digital *Chefatura* – escritório de som mantido por Rodrigo Barros e Luiz Ferreira dentro da *Homens de Ferro Produções Artísticas*.

Para esta etapa do projeto foram selecionados estagiários (alunos do curso de Produção Sonora da UFPR) e um supervisor (formado no mesmo curso), que foram treinados por profissionais habilitados com aulas práticas no próprio equipamento utilizado no processo.

A sala de gravação contém seis computadores e seis gravadores analógicos. No início todos os seis gravadores eram para fitas de rolo de duas pistas, mais tarde chegaram os gravadores para fitas K7 e para fitas de rolo de quatro pistas.

De dois em dois os gravadores estão conectados a uma mesa de som - três no total – e cada uma delas está ligada a dois computadores que correspondem ao gravador analógico. Cada estagiário é responsável por dois computadores e dois gravadores.

Antes do início da gravação é feita a limpeza e ajuste dos gravadores. Após este processo, o estagiário escolhe uma das fitas do acervo e a posiciona no gravador analógico. Verifica se a mesma está

corretamente enrolada e em que velocidade foi gravada para poder ajustar o pitch no gravador. Terminada a regulagem do aparelho analógico podemos passar para a regulagem de som na mesa.

Sempre com o programa utilizado para a gravação aberto, e já estabelecido o padrão de amostragem, o estagiário ajusta o volume de entrada do som na mesa para que não exceda o limite e prejudique o resultado final.

Com a mesa e o gravador ajustados é hora de gravar. Primeiro a gravação começa no computador, para que nenhuma informação da fita seja perdida. A reprodução da fita começa logo em seguida e a digitalização inicia em tempo real.

O mesmo processo é repetido com os outros gravadores, sempre prestando muita atenção para que nenhuma informação seja perdida por falta de cuidados com as fitas e/ou com os gravadores.

Durante o processo de digitalização, cada estagiário – responsável por seus dois gravadores, que funcionam ao mesmo tempo – monitora, através de fones de ouvido, o andamento do trabalho. Enquanto escuta os depoimentos, entrevistas, shows e músicas, faz anotações sobre possíveis falhas no processo de gravação da fita - como clicks digitais, excesso de volume em algumas partes da gravação original (que possa prejudicar a qualidade do som), qualidade da gravação (original e digital), falhas e dobras que possam existir no rolo de fita, mudanças na velocidade da gravação durante a execução da fita, etc. – e sobre o seu conteúdo – se é show, entrevista ou depoimento, nomes de pessoas presentes na gravação, data da gravação original, assuntos discutidos, etc.

Algumas fitas possuem emendas que, por serem muito antigas, acabam arrebentando durante a reprodução. Quando isto ocorre o estagiário para a gravação, refaz a emenda, rebobina a fita alguns minutos antes da emenda e recomeça o processo de gravação em outro arquivo, para que ambos os arquivos sejam reagrupados na edição.

Quando a fita acaba, verifica-se o outro lado, pois este pode ou não conter mais material a ser digitalizado.

Para finalizar a gravação, o estagiário salva cada arquivo da mesma fita com o mesmo número dado à fita através de etiquetas coladas tanto na caixa quanto no rolo; preenche o formulário elaborado para o projeto com as seguintes informações: número da fita, nome da fita, data da gravação original, data da digitalização da fita, nome do estagiário responsável pela digitalização, anotações contidas na caixa da fita, anotações contidas no rolo da fita, anotações em papéis anexos à fita, observações sobre o conteúdo da fita e observações técnicas (sobre a qualidade do som, da digitalização e possíveis falhas no decorrer do processo); e guarda a fita, já etiquetada e finalizada, para que seja devidamente catalogada.

Depois da digitalização os arquivos são passados para a sala de edição. Na edição, ainda no formato wav, todos os problemas causados por falhas na digitalização são corrigidos e/ou retirados. Também é feita uma compressão de dinâmicas, pois comprimindo os picos de volume podemos aumentar o volume médio e assim ouvir melhor todo o arquivo e não apenas partes dele. Os ruídos característicos de uma gravação em fita magnética não são retirados, para preservar a qualidade original e não correr o perigo de alterar o timbre das vozes e instrumentos nas gravações. Após a "limpeza", o arquivo é normalizado (de acordo com o padrão estabelecido pelo supervisor de estágio), tem o início e o fim editados (para que não haja muito tempo de silêncio) e inclui-se o tempo padrão de silêncio de início e fim do arquivo (também determinados pelo supervisor de estágio). Assim podemos inserir um "fade in" e um "fade out" no arquivo, para que ele não comece e nem termine abruptamente. Feito isso, o arquivo já pode ser salvo no formato mp3, com todas as informações necessárias incluídas (número do arquivo, nome, data e nome do projeto).

Depois de finalizados os arquivos passam por uma revisão feita pelo supervisor de estágio e são guardados em duas mídias diferentes - DVDs e em HDs – como forma de backup.

Considerações finais

Como já dito anteriormente, depois de digitalizado, todo o material será manipulado por outros profissionais, como jornalistas, redatores e bibliotecários, para a transcrição, criação de textos intrínsecos aos arquivos sonoros, organização e produção de um livro e seis DVDs/mp3, reunidos em 1.000 caixas, que serão distribuídas gratuitamente para patrocinadores, bibliotecas e acervos públicos,

e o material, disponibilizado na internet através do site *Tablóide Digital* por pelo menos dois anos para consulta pública e gratuita. Já as fitas originais terão como destino o MIS/PR (Museu de Imagem e do Som do Paraná).

São projetos deste porte, feitos com qualidade e competência, que ajudam a história, não só da música, mas da cultura brasileira a ser preservada e difundida entre a população.

Referências Bibliográficas

Petrobras – Cultura. Disponível em: <http://www2.petrobras.com.br/portugues/ads/ads_Cultura.html> Acesso em: 15 ago. 2007.

Primeira Página – Tablóide Digital. Disponível em: <www.millarch.org/> Acesso em: 15 ago. 2007.

Samantha Batista. Iniciou seus estudos em música aos sete anos de idade, com aulas de piano e flauta. Participou do grupo vocal P.E.S (Prática da Experiência Sonora) e fez aulas de teclado. Participou de cursos e palestras nos Festivais de Música de Curitiba, Simpósios e Encontros de Pesquisa em Música e Encontros de Compositores Universitários. Também fez parte do Coral UFPR como integrante do coro durante o ano de 2006. Atualmente cursa o quarto ano de Bacharelado em Música – Produção Sonora na Universidade Federal do Paraná e faz parte do grupo de estagiários responsável pela digitalização e edição de áudio do projeto “Acervo Aramis Millarch”.

Música para uso litúrgico católico no acervo da Casa da Memória em Curitiba – PR

Tadeu Paccola Moreno (UFPR)

Resumo: Documentos eclesiásticos do século XX trazem, ao menos desde 1903, algumas recomendações a respeito da música sacra de uso litúrgico. Trago nesse artigo algumas partituras presentes no acervo da Casa da Memória em Curitiba que ilustram como as recomendações oficiais refletem-se na prática musical litúrgica, principalmente na época da reforma da década de 1960. Dá-se o foco nos gêneros musicais oficialmente aceitos e nos aspectos desta música que não são esclarecidos pelos documentos.

Palavras-chave: música; liturgia; polifonia; canto Gregoriano.

Abstract: 20th Century Ecclesiastic documents provide, since at least 1903, some advice on sacred music of liturgical usage. At Casa da Memória in Curitiba, one can find a collection of music works which illustrate the reflection of official recommendation on liturgical music practice, mainly from the 60's reformation period. Focus thus is given in this paper to such music's aspects which are not clarified by the quoted documents and the matter of the concerning music genres.

Keywords: music; liturgy; polyphony; Gregorian chant.

Introdução – gêneros litúrgicos

Esse artigo traz um estudo sobre um conjunto de partituras abordadas no trabalho que venho fazendo a respeito de acervos de música sacra paranaense. As primeiras peças com as quais trabalhei, alocadas na Casa da Memória em Curitiba, PR, inserem-se num contexto de grande relevância para a música católica. Trago, portanto, uma contextualização das peças em relação à reforma litúrgica da década de 1960.

> "Toda expressão litúrgica precisa ser popular, no sentido de poder ser acolhida pelo Povo de Deus, ser transformada em expressão sua por toda a assembléia celebrante. A partir do Concílio Vaticano II, impõe-se a celebração de uma liturgia adaptada à índole dos diversos grupos e às várias culturas.(...) Com a passagem da Liturgia para romana para o vernáculo, torna-se praticamente impossível cultivar o canto gregoriano nas paróquias". (BECKHÄUSER, 2003, p.20)

Este trecho traz dois pontos que tomarei como norteadores das discussões desse trabalho: o uso litúrgico do vernáculo e a participação do povo em ações litúrgicas. Estes dois motivos aparecem em grande recorrência quando se aborda documentos eclesiásticos e a literatura sobre a reforma litúrgica trazida pelo Concílio Vaticano II e suas implicações na música sacra.

A constituição *Sacrosanctum concilium*, de 1963, ainda atua como orientação principal para as ações litúrgicas dentro do rito católico. Foi a partir desta época que entraram em desuso gêneros como canto gregoriano e música polifônica com função litúrgica. O uso do órgão também perdeu espaço nas ações da Igreja Católica, com uma assimilação mais ampla de instrumentos de origem profana. Esta indicação de gêneros, porém, é uma das poucas instruções mais objetivas de caráter musical que se encontra em tais documentos.

> "Sob o nome de música sacra, entende-se: a) canto gregoriano; b) polifonia sacra; c) música sacra moderna; d) música sacra para órgão; e)canto popular religioso; f) música religiosa". (CONGREGAÇÃO, 1958, p. 5).

A instrução de 1958 enumera, nesta respectiva citada ordem, uma relação hierárquica entre os gêneros musicais. Tais gêneros são conceituados, porém, segundo uma terminologia pouco precisa como, sobre a polifonia sacra:

> "A partir do século IX, pouco a pouco a esse canto coral se juntou o canto polifônico, cuja teoria e prática se precisaram cada vez mais nos séculos subseqüentes, e que, sobretudo no século XV e no XVI, por obra de sumos artistas alcançou admirável perfeição. A Igreja também teve sempre em grande honra este canto polifônico, e de bom grado admitiu-o para maior decoro dos ritos sagrados nas próprias basílicas romanas e nas cerimônias pontifícias. Com isso se lhe aumentaram a eficácia e o esplendor, porque à voz dos cantores se aditou, além do órgão, o som de outros instrumentos musicais". (PAPA PIO XII 1955, nº 5).

Esta imprecisão que há, porém, no que diz respeito à música empregada em ações litúrgicas, como se verá a seguir nos exemplos abordados, traz uma necessidade de que haja uma adequação das resoluções oficiais às possibilidades específicas de sua aplicação.

O acervo da Casa da Memória traz exemplos de música para uso litúrgico que podem servir de ponto de partida para a questão acima. As primeiras que trago nesta introdução se enquadram nos gêneros de música previamente citados: canto gregoriano e polifonia sacra.

Do canto gregoriano há na coleção da Cúria Metropolitana os dois volumes do *Theatro Ecclesiastico,* de Frei Domingos do Rosário. Segundo CASTAGNA, 2000, p.294-295:

> "Foi somente em meados do século XVIII que as edições locais de cantochão começaram a divulgar as melodias tridentinas, fenômeno que acarretou o progressivo desuso das versões utilizadas desde fins da Idade Média. Em Portugal, por exemplo, a primeira publicação destinada à difusão do cantochão tridentino foi o *Theatro ecclesiastico* de Frei Domingos do Rosário, impresso em nove edições entre 1743-1817 e existente em vários acervos ibéricos e americanos".

Um dos volumes curiosamente traz, manuscrita, uma descrição dos modos eclesiásticos e sua numeração, de um a oito. Os cantos presentes no livro também vêm numerados. Esta numeração é presente nas publicações mais recentes de canto gregoriano, porém, segundo CARDINE, 1989, p. 55:

> "só as peças acompanhadas de salmodia
>
> -na missa: intróito e comunhão
>
> -no ofício: antífonas e responsórios
>
> possuem motivos para serem classificadas segundo diversos tons salmódicos, em coleções chamadas "Tornarii". Com efeito, aqui, e só aqui, era necessário precisar a maneira como se devia cantar o salmo.
>
> Classificar 'modalmente' as outras peças, coisa em si muito inútil, foi fruto de uma sistematização sempre crescente" (CARDINE, 1989)

Este exemplar do *Theatro Ecclesiastico* pode ter, portanto, feito parte desta sistematização sempre crescente. Há também a possibilidade de seu uso didático, para o ensino da teoria de estruturação musical do canto gregoriano. O importante é que há uma intervenção decorrente do canto gregoriano do século XX em um material de cantochão do século XVIII.

Outro gênero musical largamente recomendado é a polifonia sacra. Esta polifonia toma como modelo a música do século XVI, como já anteriormente citado.

Os documentos trazem poucas diretrizes mais precisas sobre este canto polifônico, abordando-o a partir das práticas de *organum* e não excluindo diretamente as práticas posteriores ao renascimento. Como exemplo de prática polifônica, no acervo abordado, há um *Officio para a Semana Santa* de 1884.

O exemplar não traz autoria, somente o nome do copista. Também traz somente as partes de contralto e baixo, não havendo indicações de quantas outras vozes havia nesta composição. O material mostra evidências claras de um uso extenso, uma vez que há manchas no canto inferior das páginas e diversas correções e indicações de modulação.

Figura 1- transcrição do *Officio para Semana Santa*

Esta peça está no momento em fase de transcrição e estão sendo analisadas algumas possibilidades para um possível preenchimento das vozes. Trago a primeira frase do *Officio* com uma proposta de preenchimento para quatro vozes. Parece possível, pela transcrição, que se trate de uma composição que segue alguns parâmetros do estilo antigo, as quais serão revistas no decorrer do artigo.

Apresentados os dois gêneros de música para uso litúrgico mais recomendados no período anterior à década de 1960, com exemplos que muito provavelmente serviram à respectiva função, passamos a um estudo mais aprofundado sobre como se deu a reforma por meio dos documentos eclesiásticos.

Documentos de referência – décadas de 1950 e 1960

Para discussão da música para uso litúrgico nas décadas de 1950 a 1970 tomo dois documentos como referência: *Instructio de musica sacra et sacra liturgia* de 1958 e a constituição conciliar *Sacrosanctum concilium,* de 1963.

Na instrução de 1958, imediatamente anterior, portanto, ao Concílio Vaticano II, a Congregação Sagrada dos Ritos[1] traz normas específicas no que diz respeito ao uso litúrgico da música. O documento vem como uma instrução "sobre as resoluções das cartas encíclicas *'musicae sacrae disciplina'* e *'Mediator Dei'*, do papa Pio XII". (CONGREGAÇÃO, 1958, p.1) Aquela diz respeito à música sacra e esta sobre a liturgia católica. A instrução, portanto, é o resultado prático das instruções promulgadas pelo Papa nos anos de 1955 e 1947, respectivamente. Sobre as relações entre música e liturgia:

> "Não se pode negar que é necessária uma ligação entre as naturezas tão próximas da música sacra e da sagrada liturgia e dificilmente uma lei ou norma sobre uma pode negligenciar a outra" (CONGREGAÇÃO, 1958, p.3).

Por ser este documento proveniente de uma instituição responsável pela supervisão da liturgia católica, as normas são muito mais precisas do que as encontradas em outros documentos eclesiásticos sobre música. Se na constituição de 1963 os instrumentos musicais são permitidos sob a única ressalva de "(...)que esses instrumentos estejam adaptados ou sejam adaptáveis ao uso sacro(...)" (Papa Paulo VI, 1963, nº120) A instrução de 1958 traz normas específicas sobre o uso de quaisquer instrumentos; o órgão de tubos ou nenhum instrumento, de acordo com o período do ano litúrgico, data ou parte específica da missa.

> "Uma vez que o órgão e também outros instrumentos constituem ornamentos à liturgia sagrada, o uso destes é regulado segundo o grau de alegria, ou do dia específico ou do tempo litúrgico em questão". (CONGREGAÇÃO, 1958, p.21)

Vê-se, portanto, uma clara diferença de tratamento do assunto em questão pelos dois documentos. Ainda assim não se pode descartar a relevância de uma comparação entre eles uma vez que o concílio ofereceu somente, no que diz respeito à música sacra, uma visão geral do que viria a ser a reforma na música de uso litúrgico ocorrida fortemente a partir da década de 1970, com a tradução do rito da missa para o vernáculo.

A tradução do rito para o vernáculo tem um papel central na questão da música de uso litúrgico. Isto por que os dois gêneros musicais citados como mais importantes para o uso litúrgico, canto gregoriano e polifonia renascentista, não são usualmente traduzidos.

Os documentos aqui abordados concordam na questão de que a tradução dos ritos para o latim só é permitida segundo uma aprovação prévia da Santa Sé, porém a constituição de 1963 enfatiza a necessidade de um aumento na participação dos fiéis nos ritos:

> "A língua vernácula pode dar-se, nas missas celebradas com o povo, um lugar conveniente, sobretudo nas leituras e na «oração comum» e, segundo as diversas circunstâncias dos lugares, nas partes que pertencem ao povo, conforme o estabelecido no art. 36 [em que se permite a tradução do rito mediante aprovação da Sé Apostólica] desta Constituição. Tomem-se providências para que os fiéis possam rezar ou cantar, mesmo em latim, as partes do Ordinário da missa que lhes competem".(PAPA PAULO VI, 1963, nº 54)

A instrução de 1958 enumera outros gêneros de música sacra, além do canto gregoriano e a polifonia. Para a utilização litúrgica, por exemplo, de cantos populares religiosos, a instrução os permite contanto que obedeçam as normas da língua latina.

Não se pretende aqui tomar a queda do latim como causa única das mudanças na música de uso litúrgico. O concílio traz outras recomendações sobre a música, em sua relação com a participação dos fiéis nos ritos católicos:

> "Que as suas composições se apresentem com as características da verdadeira música sacra, possam ser cantadas não só pelos grandes coros, mas se adaptem também aos pequenos e favoreçam uma activa participação de toda a assembléia dos fiéis"(*ibid.*, nº 121*)*

Sobre a participação dos fiéis, a instrução de 1958 também aborda a participação dos fiéis, porém de maneira mais restritiva.

> "Há vários modos pelos quais os fiéis podem participar ativamente do santo sacrifício da missa, uma vez que corretamente guiados. Assim se removidos os abusos e mantidos os objetivos particulares certamente haverá o culto a Deus e a edificação dos fiéis" (CONGREGAÇÃO, 1958, p.11)

---

[1] Instituição da Igreja Católica fundada no século XVI para supervisão da liturgia e dos sacramentos da Igreja. Foi dissolvida durante a reforma da década de 1960 pelo papa Paulo VI e fundida à Congregação para a disciplina dos sacramentos. Hoje se denomina Congregação para o culto divino e disciplina dos sacramentos.

Após esta ressalva, seguem vinte e cinco artigos que regulam a ação dos fiéis em missas cantadas ou lidas. Vê-se que além de uma maior abertura, ou da antecipação desta, no que diz respeito à língua também há no concílio uma maior recomendação da participação dos fiéis e que tais questões têm um papel fundamental nas mudanças em relação à música litúrgica católica.

O caráter mais rigoroso da instrução de 1958, quando comparado à constituição de 1963 se mostra em outros exemplos, de maneira mais extensa.

Havia em São Paulo na década de 1930 um periódico intitulado "Música Ecclesiastica". Na edição de Março de 1936 há um artigo que mostra aspectos interessantes da música litúrgica da época:

> "Confessemos que infelizmente, nem em toda a parte são executadas composições dignas da austera litúrgica destes grandes dias [a Paixão de Cristo].(...) que se deixem de lado certas tradições insustentáveis no ponto de vista litúrgico-musical" (SIQUEIRA, 1936)

Sobre o uso de instrumentos se observam regras mais rigorosas: "O órgão e o harmônio não podem tocar, desde o canto do *Gloria*, na quinta feira santa, até a entoação do *Gloria*, no Sábado Santo".

Na edição seguinte, do mês de Abril, as indicações são mais simples, recomendando-se que, mesmo em ações extralitúrgicas,

> "o organista tenha o cuidado de evitar hinos e cânticos que não atendem à santidade do templo. Muitas melodias populares e muitas poesias vernáculas são bastante defeituosas...".(SIQUEIRA, 1936, p.10)

De 1946 há um "Índice de música examinada para uso litúrgico", publicado pela Comissão Arquidiocesana de Música Sacra, no Rio de Janeiro. O índice traz uma extensa listagem de publicações de partituras que podem ser aprovadas, recusadas ou toleradas.

Sabe-se que no ano de 1948, por publicação na revista Música Sacra, do funcionamento de uma escola de música sacra. Os cursos ministrados eram de canto gregoriano, composição sacra e órgão, o que mostra um intento, nesta época, de seguir as recomendações oficiais referentes à música sacra.

Exemplos de música litúrgica católica das décadas de 1950 a 1960

O acervo de partituras da Casa da Memória em Curitiba, PR, conta com uma coleção de peças religiosas doadas pela Irmã Ana Luiza, provenientes do Colégio São José, também em Curitiba.[2]

Nesta coleção encontra-se um número significativo de peças compostas para uso litúrgico, principalmente no que diz respeito às partes fixas da missa. Por meio destas peças pretendo discutir algumas mudanças ocorridas na música litúrgica segundo os parâmetros discutidos acima: participação dos fiéis e uso do vernáculo.

Exemplos anteriores ao concílio

Do ano de 1957 há uma missa composta pelo padre Clemente Englert. Trata-se de uma missa toda composta para duas vozes iguais (em clave de sol) com indicações de acompanhamento de órgão. Este exemplo musical mostra-se como emblemático dos assuntos discutidos até o momento: gêneros musicais, uso do órgão e participação dos fiéis ou cantores limitados. Os documentos abordam tais assuntos, porém, com relação aos gêneros musicais, os trata em separado. Esta peça, como se verá, inclui o uso do órgão concomitante a uma polifonia que, em dados momentos, segue as características de um estilo renascentista. Há inserções de canto gregoriano também, como a primeira frase do credo:

[2] Encontra-se em andamento uma pesquisa mais aprofundada sobre estas origens.

Figura 2 - Credo, Englert.

A primeira frase do *Credo*, obrigatoriamente legada ao celebrante, trata-se da frase presente no *Credo III* do repertório de canto gregoriano. Vê-se também que o compasso de quatro tempos nem sempre é respeitado, mostrando outra influência da prática de canto gregoriano.

Figura 3 - Credo III, repertório gregoriano

Durante o *Gloria* há outra frase do repertório gregoriano:

Figura 4 - Gloria, Englert

Apesar de se tratar do canto de *Gloria*, parte fixa da missa, o autor aqui se utiliza da melodia de um hino do repertório gregoriano da festa de pestecostes, Veni Creator.

Figura 5 - Veni Creator, gregoriano

A utilização de melodias gregorianas em músicas de uso litúrgico é comum em peças polifônicas, porém com o papel de *cantus firmus* – melodia tomada como base para a composição das demais vozes. Esta mudança de contexto, e texto, da melodia, seja como *cantus firmus*, seja, como neste exemplo, transcrita quase nota a nota, traz uma primeira discussão no que diz respeito ao reflexo das práticas e orientações da Igreja romana no catolicismo brasileiro.

A teoria gregoriana[3] refuta a tradução ou mudança do texto de uma melodia. Porém o Papa Pio X comenta que "Uma composição religiosa será tanto mais sacra e litúrgica quanto mais se aproxima no andamento, inspiração e sabor da melodia gregoriana (...)" (PAPA PIO X, 1903, nº 3). Assim temos uma escolha do autor da peça em seguir uma linha melódica gregoriana, respeitando inclusive a ausência de divisão rítmica e enquadramento em fórmulas de compasso para uma peça de uso litúrgico.

Há, portanto, uma observância às recomendações oficiais no que diz respeito ao gênero da música empregada. Porém, as vozes em geral, como se vê no *Credo* acima, caminham paralelamente, o que diferencia a maneira de composição deste exemplo do modelo de polifonia recomendado oficialmente.

O uso de polifonia renascentista na liturgia demandaria a existência de um coro devidamente treinado para tanto. A inexistência de tais cantores pode ser o motivo pelo qual houvesse tais composições, com partes polifônicas mais simples, para uso litúrgico em cerimônias solenes, uma vez que: "este gênero de música sacra [polifonia] convém às ações litúrgicas de maior esplendor e solenidade" (CONGREGAÇÃO, 1958, p.8).

Sobre uso litúrgico de polifonia, Castagna em "O estilo antigo na prática musical paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX" nos traz uma vasta discussão sobre o emprego litúrgico do estilo antigo: uma prática de composição dos séculos XVII e XVIII que, em respeito às normas litúrgicas, distancia-se da música sacra composta, por exemplo, por Bach ou Handel e se aproxima da polifonia empregada por Palestrina. [4]

As recomendações eclesiásticas não descartam, porém, composições polifônicas que fujam destes modelos, uma vez que segundo Pio XII: "(...) sabemos que, mesmo nas igrejas menores, não raramente se executam cantos polifônicos mais simples, porém compostos com dignidade e verdadeiro senso de arte". (PIO XII, 1955, nº 27)

O Sanctus desta missa, ainda com menos complexidade, assume um caráter mais próximo à polifonia recomendada oficialmente, com imitações exatas nos primeiros compassos e linhas melódicas que se desenvolvem em arco, por exemplo. A melodia se desenvolve utilizando um bom número de saltos de 3ª, por vezes em arpejo, característica também incomum em composições em estilo antigo.

[3] Não é do escopo deste trabalho um aprofundamento neste assunto, porém, para maiores discussões, consultar: CARDINE, 1989. e MARIE-ROSE, 1963.

[4] Não há espaço neste artigo para uma discussão mais aprofundada sobre tais diferenciações e características, porém o que se pretende investigar são as implicações práticas do emprego de composições simplificadas para a possibilidade da participação mais ativa dos fiéis.

Figura 6 - Sanctus, pe. Englert

Esta composição, portanto, acaba englobando os três elementos mais recomendados em música sacra pela Igreja romana: polifonia sacra, canto gregoriano e o uso do órgão. Esta observância estrita pode ter como motivo a origem eclesiástica do compositor.

Um exemplo de polifonia mais desenvolvida, ainda com características do estilo antigo é a "*Messe em La*" de Pierre Kaelin. Esta partitura traz o carimbo do Coro Caçador, também presente em outras duas partituras da coleção, de Palestrina. Poderia haver, portanto, no período pré-conciliar, um possível aproveitamento de coros mais bem treinados para uso litúrgico.

Figura 7 - O Bone Jesu, Palestrina

Figura 8 - Kyrie, P. Kaelin

Outras composições, porém, apresentam um uso de elementos composicionais menos ligados à tradição prevista oficialmente. A missa *Mater Amabilis* de Pe. Jorge Braun faz uma utilização mais ampla de passagens cromáticas.

Figura 9- Kyrie, Pe. J. Braun

Este exemplo utiliza modulações e traz um detalhado acompanhamento instrumental para teclado, com indicações agógicas mais precisas. Estas características afastam a peça do que se entenderia por uma composição polifônica nos moldes palestrinianos, os quais, por exemplo, usualmente não têm acompanhamento instrumental. Porém, segundo WIESLI, 1966: "A função dos instrumentos musicais no culto [católico] nunca é tratada de uma maneira satisfatória nos documentos eclesiásticos".

Está em curso uma pesquisa sobre o repertório utilizado em missas na cidade de Curitiba, PR. Portanto, ainda não se pode afirmar que as obras aqui citadas eram realmente utilizadas em ações litúrgicas. O que não descarta a relevância de uma atividade composicional na intenção de sua aplicação em missas ou outras ações eclesiásticas.

Verifica-se que tal atividade composicional não se limita a peças corais. Há também na coleção investigada um exemplo de composição que se aproxima mais do cantochão, porém com influências de outras práticas musicais, como a utilização de colcheias ou indicações de andamento como *lento* ou *moderato*.

Figura 10 - Glória, anônimo

A prática musical monódica da Igreja católica não se limita, portanto, ao canto gregoriano. Como já citado, as qualidades da melodia gregoriana são um modelo a ser respeitado nas composições litúrgicas. Este caso toma as características gerais da prática em questão, uma monodia composta de modo a respeitar o texto latino, inserindo alguns elementos de música mensurada.

O que é discutível, porém, é o próprio conceito do que seria o "sabor" da melodia gregoriana. A teoria, no que diz respeito à estruturação musical do canto gregoriano, não prevê diferença na duração das notas no decurso da melodia, exceto por um leve alargamento na última nota da frase ou nas notas da cadência do canto em questão. Outro elemento diferenciado, neste caso, seriam as indicações de mudança de andamento, não previstas também para o repertório. O que se pode constatar destes exemplos, portanto, é uma observância das diretrizes oficiais católicas guiada pelas possibilidades de sua aplicação em casos específicos. Isso mostra que no caso da impossibilidade de execução de polifonia renascentista pelos cantores encarregados de uma ação litúrgica, poderia haver uma composição de peças mais simples.

Este caso provavelmente alimentava uma maior atividade composicional de música para uso litúrgico e de práticas musicais que, possivelmente, como já discutido, pela recomendação de uma maior participação dos fiéis nas ações litúrgicas e pela queda do uso do latim, perderam espaço no meio musical católico, trazendo uma menor atuação de músicos litúrgicos como regentes ou compositores.

Um exemplo de música litúrgica após o Concílio Vaticano II

Vistos alguns exemplos de música anterior ao concílio, temos o exemplo da missa de Ivo CATAPAN, de 1965, prefácio.

> "(...) a Missa Paroquial confia à assembléia dos fiéis a melodia principal, que nada mais é do que um simples recitativo em reto tom, de ritmo sempre igual; reservando a um grupo de cantores, grande ou pequeno, as melodias a duas vozes, que, ondulando ao redor daquela melodia principal, a adornam".
>
> "E, não é isso mesmo que pede o Concílio Vaticano II ao propor aos compositores que, além dos coros grandes, se lembrem também dos pequenos, sem se esquecerem da comunidade dos fiéis, integrando-a nas vozes do coral?".

Apresenta o autor, portanto, uma resposta às recomendações do concílio, com foco, em seu texto, na promoção da participação dos fiéis e dos coros pequenos no canto das missas. Porém esta abordagem pode ser vista como uma simplificação da música eclesiástica o que traria problemas como o citado por MELLONI, 2005:

> "(...) a derrubada do ritualismo em formas freqüentemente espontaneístas, que substituem o banal velho por um banal novo. Desmorona o exibicionismo romântico da estética vulgar dos inícios do século XX, o canto gregoriano aprendido mecanicamente tornado ridículo pelos acentos nacionais. Em seu lugar entra um não menos banal infantilismo musical (...)".

Figura 11 - Creio, Catapan

Como se vê, há uma extrema simplicidade na construção melódico-harmônica desta composição. Há três notas no início do canto, duas breves e uma longa. As breves se desenvolverão em duas vozes melódicas distintas, porém a longa, legada aos fiéis, deve ser mantida do início ao fim sobre a mesma altura. O canto não é mensurado e o autor utiliza o texto como elemento de organização, explicitado pelas barras de compasso, o que mostra uma influência da prática de canto gregoriano na composição.

Este exemplo demonstra uma resposta direta, portanto, às recomendações do concílio. Porém o que parece ter sido a saída para a música sacra foi um uso mais extenso do que os documentos da primeira metade do século chamam de canto popular religioso. Com a queda do uso do latim, único impedimento trazido pelos documentos, esta prática foi largamente adotada. Porém,

> "Certas missas hoje são tão barulhentas, do começo ao fim, com tanto canto, com instrumentos musicais estridentes abafando as vozes do povo, com tanta fala e palavrório, tanto ruído, tantos *shows*, que não se abre praticamente espaço para o principal Participante "falar", não se abre espaço para o Senhor se manifestar..., precisamente na suavidade, na calma e no silêncio." (SILVA, 2006, p.7)

Considerações finais

Não é a intenção deste artigo apresentar nenhum julgamento de valor, por mais que inevitavelmente algo do tipo se sobressaia. Os documentos eclesiásticos trouxeram e ainda trazem recomendações e instruções para a prática de música litúrgica. Tais recomendações vêm, no entanto, por meio de um discurso pouco preciso no que diz respeito ao fazer musical em si. Sempre houve, portanto, uma adequação das recomendações oficiais às realidades específicas em que a música haveria de ocorrer, seja por uma simplificação do fazer musical, pela tradução dos textos, pelo uso de gêneros musicais de origem profana ou de instrumentos diversificados. Assim, o que pretendi apresentar neste trabalho foi um breve aprofundamento nesta particularidade existente na música de uso litúrgico e sua necessária adaptação e adequação. Adequação às normas oficiais e adaptação às possibilidades pontuais. Em julho deste ano, 2007, o Papa Bento XVI permitiu o culto em latim por meio do missal de Pio V, do século XVI, republicado na década de 1950 pelo papa João XXIII. O processo de adequação e adaptação, portanto, pode voltar a ocorrer com este gênero musical, uma vez que ainda há divergências sobre algumas particularidades sobre sua prática, como seu acompanhamento instrumental, por exemplo.

Referências bibliográficas

BECKHÄUSER Alberto. *Novas mudanças na missa*. Petrópolis: Vozes, 2003.

CATAPAN, Ivo. *Missa Paroquial*. São Paulo: CNBB 1965.

CASTAGNA, Paulo Augusto. *O estilo antigo na prática musical paulista e mineira dos séculos XVIII e XIX*. Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 2000.

CONGREGAÇÃO SAGRADA DOS RITOS. *Instructio de musica sacra et sacra liturgia*. Milão: 1958. Disponível em http://www.ecclesiacatholica.com/Testi/Instructio%20de%20musica%20sacra.pdf. Acesso em Setembro de 2007.

MELLONI, Alberto O que foi o Varicano II ? *in: Breve guia para os juízos sobre o Concílio Vaticano II*, um futuro esquecido ? Petrópolis: Ed. Vozes, 2005.

PAPA PAULO VI - Constituição Conciliar *Sacrosanctum Concilium* sobre a sagrada liturgia - Roma 1963.

PAPA PIO X *Tra le Sollecitudini*- Instrução de música sacra. Roma, 1903. Disponível em <www.monfort.org.br/documentos/musica_sacra.html>. Acesso em dezembro de 2004.

PAPA PIO XII - Carta encíclica *Musicae sacrae disciplina* Sobre a música sacra. Roma, 1955

PICARD, François; Beillard, Jean - *La musique sacrée aprés la réforme liturgique*, décisions, directives, orientations. Paris: Ed. Du Centurion, 1967.

QUEIROZ, F. J. G. Canto gregoriano, modos eclesiásticos: o que aprendemos com os nossos livro de teoria musical. *ICTUS* (PPGMUS/UFBA), v. 07, p. 01-24, 2006.

ROSARIO, Frei Domingos. *Theatro ecclesiastico*, volumes 1 e 2. Lisboa: Impressão Regia, 1817.

SILVA, José Ariovaldo da. A reforma 'eucarística' do Concílio Vaticano II vista dentro do contexto histórico geral da liturgia. Disponível em: http://www.cnbb.org.br/documento_geral/02AREFORMA_EUCARISTICA.doc. Acesso em Setembro de 2007.

SIQUEIRA, A. A. Abril de 1936 liturgico musical, in: *Musica Ecclesiastica, ano I número 3*. São Paulo: Cappochi, 1936.

SOUZA, José Geraldo de. *Apontamentos de música sacra*. São Paulo: Livraria Salesiana Ed., 1950. 199 p.

VIEGAS, Aluizio José. Considerações sobre a música sacra atualmente no Brasil. In: IV encontro de musicologia histórica – *música religiosa na América Portuguesa*: Anais. Juiz de Fora: Centro Cultural Pro-Musica, 2001. 331p. Pág. 280

WIESLI, Walter. Les instruments de musique dans la liturgie. In: *La tâche musicale des acteurs de la célebration*. Paris: Ed. Fleurus, 1966.

Tadeu Paccola Moreno é graduando do curso de Música - Produção Sonora na Universidade Federal do Paraná onde participa do grupo de pesquisa *Música brasileira: estrutura e estilo, cultura e sociedade* na linha de pesquisa *Patrimônio Musical: arquivística e organologia,* na qual atualmente trabalha com acervos de música sacra paranaense sob a orientação de Rogério Budasz.

A Influência de Aldo Krieger(1903-1972) no cenário musical catarinense

Taianara Goedert (UFPR); Orientador: Prof. Dr. Álvaro Carlini

Resumo: Este artigo visa analisar historicamente a vida musical de Aldo Krieger e suas contribuições para o Estado de Santa Catarina, nas décadas de 1910 a 1970. Através de pesquisa bibliográfica e documental, será apresentada preliminarmente a biografia de Aldo Krieger, dividida em fases propostas pela autora, e referentes especificamente às suas atuações musicais. Por meio do estudo realizado, verificou-se que Aldo Krieger pode ser considerado um dos principais responsáveis pela disseminação da cultura e da educação musical do Estado durante seu período de atuação musical, porém seu nome pouco consta na lista de estudos histórico-musicológicos investigados até o momento. Este estudo, portanto, pretende fazer com que Aldo Krieger seja reconhecido através do grande legado deixado para a história da música catarinense.

Palavras-chave: Aldo Krieger; atividades musicais; Santa Catarina.

Abstract: The aim of this article is to analyze historically Aldo Krieger's musical life and his contributions for the State of Santa Catarina, from 1910 to 1970. Through a documentary and bibliographical research, it will be preliminarily presented the biography of Aldo Krieger, divided into phases proposed by the author, and referring specifically to his musical activities. With this research, it is possible to consider Aldo Krieger as one of the main responsible figures by the dissemination of the culture and musical education on the State during his musical activity period. However, his name isn't evident in the list of historic-musicological studies investigated up to the moment. Therefore, this study seeks to have Aldo Krieger recognized through his great bequest left for the history of Santa Catarina's musical life.

Keywords: Aldo Krieger; musical activities; Santa Catarina.

Introdução

Aldo Krieger, filho de Gustavo e Adelaide Diegoli Krieger, nasceu em Brusque, no Estado de Santa Catarina, em 05 de julho de 1903. Seu primeiro contato com a música deu-se através do convívio com os músicos de sua família. Aos sete anos de idade, iniciou seus estudos musicais com o professor Graupner [1], que lhe ensinou a tocar bandoneon. A partir de então passou a acompanhá-lo, e muitas vezes a substituí-lo, nas sessões de cinema mudo da cidade de Brusque, o *Cine Ideal*. Ainda na juventude aprendeu a tocar violino, violão, clarineta e saxofone. Criou o primeiro *jazz band* de Santa Catarina, o *Jazz Band América*, e dirigiu vários corais religiosos.

Foi maestro da *Banda Musical Concórdia* de Brusque, regente do coral da Igreja Evangélica Luterana, professor de violino e musicalização nas escolas da cidade, organizando e dirigindo o *Orfeão Juvenil Amadeus Mozart*. Na década de 1950, Aldo participou do curso de canto orfeônico, no *Conservatório Nacional de Canto Orfeônico do Rio de Janeiro*, tendo aulas com Heitor Villa-Lobos (1887-1959), Andrade Muricy (1895-1984) e Vieira Brandão (1911-2002). O diploma obtido proporcionou-lhe o direito de lecionar a cadeira de canto orfeônico nas escolas em Brusque, e o contato com Villa-Lobos possibilitou-lhe a fundação da primeira filial do *Conservatório Brasileiro de Música - departamento de Brusque*. Transferiu-se para Florianópolis em 1962, passando a atuar como regente e diretor artístico da *Associação Coral de Florianópolis*.

As obras de Aldo Krieger dividem-se em choros, polcas, valsas, inúmeras composições para piano, canto coral, banda de música, hinos de diversas cidades e instituições do Estado de Santa Catarina, composições sacras e natalinas.

Aldo Krieger participou e influenciou várias fases de evolução cultural, musical e sócio-econômica da sua época. No entanto, pouco se sabe a respeito da sua influência e contribuição para seu Estado natal. Segundo o historiador Corrêa (2000), a campanha de nacionalização desenvolvida pelo Governo do Estado de Santa Catarina, proibindo o uso de idiomas estrangeiros no território, principalmente o alemão e o italiano, fechando as escolas que os ensinavam e os jornais assim editados, prejudicou sobremaneira o desenvolvimento intelectual de muitas áreas de imigração. Tal processo freou a produção cultural, com exceção da música, já desenvolvida pelos descendentes de origem alemã, principalmente com a participação de escolas próprias de música existentes em Brusque.

---

[1] Sobre Graupner, foram localizadas somente poucas informações: "Nasceu na Alemanha e ainda com pouca idade veio com seus pais para o Brasil, diretamente para Brusque, onde fixaram residência (...). Foi professor da Escola Alemã e animador musical da cidade" (BESEN, 1988, p.11)

Considerando-se que neste período a cidade de Brusque, localizada no Vale do Itajaí, possuía apenas cerca de 16.000 habitantes e que as escolas de música existentes na cidade eram dirigidas por Aldo Krieger, pode-se concluir que este foi um dos responsáveis pela ascensão da prática e do estudo da música no Estado de Santa Catarina. No entanto, ainda assim, seu nome pouco consta na lista de estudos histórico-musicológicos investigados até o momento.

Este trabalho busca levantar dados e analisar historicamente a influência de Aldo Krieger, um dos principais responsáveis pela disseminação da cultura e da educação musical do Estado de Santa Catarina, através de suas atuações como músico, regente, educador e diretor musical de diversas instituições e grupos artísticos. Através de pesquisa bibliográfica e documental, será apresentada preliminarmente a biografia de Aldo Krieger, dividida em fases propostas pela autora, e referentes especificamente a suas atuações musicais.

Algumas considerações sobre a música em Brusque: dos tempos de colônia à metade do século XX

Desde o início da colonização, no século XIX, a cidade de Brusque desenvolveu atividades relacionadas à música, revelando nomes importantes para o Estado de Santa Catarina.

> A música nasce em Brusque junto com a colônia, e logo começa a formação de orquestras, conjuntos, bandas e coros (...). Poucos anos depois da fundação do núcleo por colonos alemães começaram a surgir os primeiros conjuntos musicais, que eram formados principalmente por homens de trabalho braçal e que, nas horas de folga da lavoura, soltavam os acordes. (...). O município formou principalmente gente que executou instrumentos com maestria, mas também ofereceu à Santa Catarina e ao país talentos como o do compositor Edino Krieger, que correu o mundo para aperfeiçoar seus conhecimentos. (DIÁRIO CATARINENSE, 1999, p.02)

O primeiro conjunto musical brusquense surgiu em 1874, dirigido por Augusto Maluche [2]. Poucos anos depois, foi criado o conjunto de sopros, *Orthmanner Kapelle*, liderados pelos irmãos Orthmann. Em 1896, surgiu o *Gesang-Verein Brusque*, uma sociedade de cantores de Brusque, que, além de animar bailes da região, também participava de torneios intermunicipais: "(...) Sua finalidade principal era a prática do canto coral, masculino, a quatro vozes e seu corpo social era composto de sócios ativos (cantores) e contribuintes. (...). O conjunto vocal executava (...) cantos populares, religiosos e sacros. (...)"(GEVAERD, 1990, p.202).

Mas foi na primeira metade do século XX que Brusque construiu sua história no cenário musical catarinense. Na década de 1910, surgiram em Brusque quatro importantes grupos musicais. O primeiro, trata-se da *Banda Musical Concórdia*, que foi fundada em 1910 e extinta apenas em 1938; o segundo grupo, uma orquestra de câmara, sob direção de Primo Diegoli [3]. Ainda nesse ano surgiu o *Coro Católico* [4], que permaneceu ativo aproximadamente até a década de 1980. Em 1918, foi criado por Aldo Krieger o *Conjunto Serenata*, que tinha em seu repertório tanto obras de compositores consagrados quanto valsas e choros de sua própria autoria. Outros grupos musicais foram também criados nesse período, como a *Sociedade de Cantores*, dirigida por Humberto Matiolli (1880-1954); a *Sociedade de Cantores 'Concórdia'* e a *Banda Musical Liberdade*.

As décadas de 1920 a 1930 foram marcadas pelo aparecimento de novas formações vocais e instrumentais. Em 1927, surgiu em Brusque a *Schola Cantorum*, sediada no *Seminário de Azambuja* e regida pelos padres deste seminário. Dois anos depois, o *Jazz Band América*.

> (...) Famoso em Brusque e em todo o Estado [,] fundado por Aldo Krieger, era constituído de maneira bem curiosa e interessante (...). Foi o primeiro Jazz em Brusque que se apresentou com todo instrumental necessário para um conjunto moderno, como sejam: baixo-tuba, saxofones, trompetes, banjos, acordeão, bandoneon, trombone de vara, violino-fone. Manteve-se por 12 anos em ininterruptas atividades, quando então foi extinto. (KRIEGER, 1990, p.234)

No ano de 1931, surgiu a *Banda Guabiruba*, localizada em um bairro de Brusque, hoje município emancipado. A banda "(...) teve como mestre o Sr. Arthur Wippel que dirigiu até 1946, quando foi extinta e seu instrumental vendido para Azambuja" (KRIEGER, 1990, p.234). Em 1933 foi fundado o *Ideal Jazz Band*, que "teve seus contratos principais para bailes e festividades do *Clube Esportivo Paysandu*" (KRIEGER, 1990, p.237). Um ano depois, a *Associação Recreativa Musical 'Brusque'*, seguida do *Clube Musical* e do *Orfeão Evangélico de Brusque*. Nas décadas de 1940 a 1950, grande parte da produção musical da cidade foi dirigida por Aldo Krieger. É o caso do *Madrigal da Associação das Damas de*

---

[2] "Grande fazendeiro da região do Vale do Itajaí, que nas horas vagas dedicava-se à prática musical (...)" (DIÁRIO CATARINENSE, 2000)

[3] Além de diretor musical, Primo Diegoli foi músico de diversos grupos musicais da cidade de Brusque, dentre eles a *Banda Concórdia, Banda Musical Liberdade, Jazz Band América e Sociedade Musical Concórdia*.

[4] A ortografia da língua portuguesa foi atualizada de acordo com as normas vigentes.

Caridade, Sociedade Musical Concórdia, Orfeão Amadeus Mozart e o *Conservatório de Música de Brusque*.

Brusque no contexto cultural catarinense

Santa Catarina é um Estado étnico e culturalmente diversificado. Sua população foi constituída por diferentes grupos imigrantes e, portanto, possui valores sócio-culturais e econômicos bastante distintos entre si, proporcionando diferenciações culturais significantes.

Segundo o antropólogo Sílvio Coelho Santos,

> De uma cidade para outra notam-se diferentes flagrantes quanto aos costumes e maneiras de ser dos habitantes. No litoral (...) a pesca, o fabrico de farinha, a renda de bilro, a louça de barro, o terno de reis, são alguns itens dessa caracterização. Os alemães marcam com sua presença o vale do Itajaí. Ali a indústria e a agricultura estabeleceram uma simbiose extraordinária. As construções que lembram a Europa; a dedicação ao trabalho e toda uma variedade de alimentos, vestuário e música, fazem do vale do Itajaí uma região muito particular. No sul (...) e no oeste (...) os italianos estão presentes (...). (SANTOS, 1974, p.109)

Percorrendo a história cultural de Santa Catarina, é possível verificar que a música sempre foi uma realidade social marcante e significativa, encontrada nos povos das mais diferentes etnias, seja em efemérides importantes ou nas atividades das diversas classes constitutivas de cada sociedade, em suas reuniões e saraus, com fins culturais, familiares ou de lazer. No início da sua colonização, no entanto, Santa Catarina não possuía desenvolvimento cultural acentuado, porém, em meados do século XIX, com a chegada de imigrantes europeus no Estado, principalmente no Vale do Itajaí, um grande processo de aculturação pôde ser verificado. Segundo Besen (1988), a cidade de Brusque é um exemplo expressivo em que a etnia de grandes valores, marcou a cultura e a fisionomia da região, mesmo em um período em que a influência das guerras e das posições políticas interferiram consideravelmente o desenvolvimento da cultura dos povos.

De acordo com Corrêa (2000), a partir de 1937, todo o Vale do Itajaí observou a agudeza do choque cultural com a nova pátria devido à implantação da política de nacionalização. Foram cometidos excessos contra a cultura brasileira, contra o seu povo laborioso, especialmente o povo de ascendência germânica e italiana. Os idiomas estrangeiros foram proibidos, assim como a difusão de costumes, e até nomes de instituições tradicionais foram mudados. Em Brusque, no entanto, as dificuldades encontradas no período do Estado Novo (1937-1945) não foram tão prejudiciais no campo artístico, e, durante o período, conseguiu-se fazer com que seu desenvolvimento musical repercutisse em todo o Estado de Santa Catarina. Essa repercussão e destaque, porém, deu-se devido a alguns personagens que com seu trabalho, influenciaram o contexto musical catarinense da época. É o caso de Aldo Krieger, que pode ser indicado como principal personalidade musical da cidade de Brusque.

Aldo Krieger

> A biografia de Aldo Krieger tem certamente pelo menos um ponto em comum com a de tanto outros grandes músicos brasileiros: a manifestação de um talento musical espontâneo, que se afirma por força de uma necessidade imperiosa de se realizar, de fazer da música a razão primeira de sua vida. [5]

Aldo Krieger, "músico típico da cidade do interior, que com a vocação vital tenta realizar em seus meios, seus anseios e apelos interiores, refletindo assim seu amor pela música" [6], desenvolveu sua vocação musical através do convívio com os músicos de sua família. Filho de Gustavo Phillip Krieger e de Adelaide Diegoli, desde cedo mostrou seu interesse pela música, iniciando seus estudos aos sete anos, após ganhar de seu pai um bandoneon. (BESEN, 1988, p.11)

Primeira fase (1910-1927)

A primeira fase da vida do compositor, logo após a virada do século XX, pode ser relacionada ao período do cinema mudo. O cinema mudo, inventado em fins do século XIX, não era obrigatoriamente silencioso. Geralmente havia um pianista ao lado da tela acompanhando as cenas. Segundo Tinhorão,

> Repetiu-se muitas vezes e por muito tempo, que a música a princípio destinava-se a cobrir os ruídos do aparelho de projeção. Entretanto, fica-se também inclinado a pensar que teve como função primeira, cobrir o falatório dos espectadores, já que o mudo solicitava os comentários individuais (...) a música foi portanto um enquadramento sonoro que afastava o filme do universo real e facilitava ao espectador o esforço de uma apreensão totalmente visual. (TINHORÃO, 1998, p,67)

---

[5] KRIEGER, Edino - *CD Documento Centenário Maestro Aldo Krieger*, contracapa, 2004.
[6] KRIEGER, Edino. Depoimento cedido ao Núcleo de Difusão Cultural Oscar Krieger, 1999, p.14.

Aldo Krieger iniciou sua carreira musical acompanhando e substituindo seu professor de música no cinema mudo da cidade de Brusque, o *Cine Ideal*, no ano de 1911. Segundo Carmelo Krieger, "(...) quando a fita arrebentava (...), o próprio músico, sozinho, pequeno em seu porte de garoto magro, sentado em uma caixa de madeira de embalagem de sabão, fazia do seu mundo a felicidade daqueles que buscavam no cinema imagens de outras cidades maiores, que na época ditavam costumes e modas" (KRIEGER, 2003, p.19). Anos depois, criou um conjunto instrumental para acompanhá-lo, que se manteve em atividades até 1927, época em que surgiu o cinema falado. "(...)Aldinho era acompanhado por um ou dois violões e cavaquinho. Não raro, findas as sessões de cinema, o repertório continuava nas serenatas até altas horas" (GEVAERD, 1999, p.12).

Em 1918, Aldo criou o *Conjunto Serenata*, tendo no repertório, além de choros de compositores consagrados, composições de sua própria autoria: "(...) quando ele começou a fazer suas serenatas, o repertório que ele escolheu e para o qual inclusive contribuiu como compositor foi o repertório brasileiro, do choro, do tango brasileiro, da polca choro brasileira(...)".[7]

Ainda nessa fase, ingressou como clarinetista na *Banda Musical Concórdia*, grupo instrumental fundado em 1910 e extinto em 1938. A Banda foi reativada por Aldo Krieger em 1942, como *Sociedade Musical Concórdia*.

Segundo Tinhorão (2005), as bandas com seus repertórios que incluíam desde peças clássicas, partituras de operetas, valsas e até mesmo os mais autênticos sucessos nacionais, contribuíram para espalhar sonoridades e para enriquecer de informações musicais a criação dos compositores anônimos. Essa contribuição faz-se notável na primeira fase da vida de Aldo Krieger através das várias obras compostas, dentre elas *Recordando o Passado*, *Espanta Mosquito* e *Feijão com carne Seca*.

De acordo com o material coletado pelo *Núcleo de Difusão Cultural Oscar Krieger* (1999) para o programa de televisão *Santa Catarina 100 anos de história* [8], exibido na década de 1990, Aldo casou-se em 11 de outubro de 1923, com Gertrudes Régis, "(...) a companheira ideal que soube entender, estimular e dar ampla liberdade à sua vocação musical (...)" (BESEN, 1988, p.17). Três anos depois de seu casamento, foi convocado para servir o exército em Curitiba, partindo, em 1926, para a capital do Estado do Paraná.

Segundo Carmelo Krieger (2003), nos primeiros dias no exército, Aldo recebeu do soldado encarregado ordem para carregar tijolos e, ao passar por um militar conhecido, que integrava a Banda de Música daquela instituição, recebeu o convite para ingressar no grupo. Foi assim que o soldado Aldo Krieger passou a fazer parte da *Banda de Música do 15º Batalhão de Caçadores de Curitiba*, em que inicialmente tocou clarinete e, posteriormente, clarone.

Segunda fase (1928-1938)

Compreendida entre os anos de 1928-1938, e iniciada após seu retorno a Brusque, refere-se ao período entre as guerras mundiais. Influenciado pelas formações instrumentais norte-americanas, Aldo criou em 1929, um conjunto instrumental denominado *Jazz Band América*. [9]

> A formação deste conjunto foi idéia feliz e pitoresca de Aldo Krieger, formado com dez figuras, todos parentes: cinco irmãos com ele, dois tios e três primos. Tornou-se célebre pelo Estado inteiro. A proeza inicia com elementos que não tocavam música e com os instrumentos que não possuíam. Para tanto, realiza um rateio para conseguir o dinheiro, vindo a comprar os instrumentos. Eram eles: baixo-tuba, saxofone, trombone de vara e violinofone. (...) Aldo distribuiu os instrumentos pela sala e apresentou-os a seus integrantes, mas dando a cada qual escolher o seu, por ordem de idade. (...) Aldo ensina-lhes o manejo de cada instrumento, tornando-se o mestre do conjunto. (NÚCLEO DE DIFUSÃO CULTURAL, 1999, p.20)

O *Jazz Band América*, "primeiro conjunto de jazz em Brusque que se apresentou com todo o instrumental necessário para um conjunto moderno (na época)" (DIÁRIO CATARINENSE, 1999, p.07), teve duração de dez anos. Ao término deste período de criação artística e de vida profissional como instrumentista, iniciou-se a terceira fase de Aldo Krieger.

---

[7] Depoimento de Edino Krieger ao documentário do Centenário do Maestro Aldo Krieger, 2003.

[8] "A série televisiva *Santa Catarina 100 anos de história*, criada com o objetivo de reforçar a imagem e as ligações comunitárias da RBS TV, tornou-se a maior retrospectiva veiculada por uma TV aberta na América Latina. Durante mais de três anos a RBS TV levou ao ar episódios contando os principais fatos históricos - imigração, conflitos, personagens, crônica policial, anedotário político, vida em sociedade, construção da identidade, curiosidades - de Santa Catarina, realizando o mais completo resgate cultural-histórico sobre um Estado brasileiro". (Fonte: TVI. Disponível em: http://teve-i.com.br/site3-.swf , Acessado em: 23/04/2007).

[9] A expressão *jazz band* não deve ser confundida com o *jazz* como linguagem musical. A partir da década de 1910, qualquer agrupamento instrumental que quisesse parecer moderno, passou a se intitular *jazz band*. Assim, podia-se encontrar Aldo Kriger dirigindo uma *jazz band* em Brusque, Santa Catarina, com um repertório de polcas, valsas e marchas com sotaque alemão. Já as *jazz band* norte-americanas tocavam adaptações de polcas, como o *shimmy* e o *ragtime* (CAZES, 1998, p.61).

Terceira fase (1939-1941)

Em 1939, assumiu a regência do *Orfeão Evangélico de Brusque,* iniciando a terceira fase, em que atuou como regente e compositor sacro.

> Desde o início, o Orfeão foi dirigido por Pastores e Professores da Igreja Evangélica. Em 1939, assumiu a direção do Orfeão, incorporando ao mesmo maior número de cantores de ambos os sexos, Aldo Krieger, que desde então vem dirigindo as atuações do conjunto nos cultos festivos da Igreja Evangélica. Ainda em concertos públicos, o Orfeão tem se apresentado com grande sucesso, tanto em Brusque como nas cidades vizinhas. (KRIEGER, 1999, p.237)

No ano em que assumiu a direção do grupo, o orfeão contava com 16 sopranos, 12 contraltos, oito baixos e oito tenores. Aldo permaneceu na regência do *Orfeão Evangélico* durante 20 anos, assumindo também nesse período, 1940, a regência do *Madrigal das Damas de Caridade*.

O Madrigal, fundado em agosto de 1931, era composto por 15 damas da *Associação das Damas de Caridade da Igreja Luterana de Brusque*. De acordo com Gevaerd (1990), essa associação tinha como objetivo prestar assistência social, cristã e caritativa aos necessitados integrantes da comunidade evangélica. Além de participar de cultos festivos, "(...) *buscavam levar conforto aos membros velhos e doentes da comunidade através de lindas canções* (...)" (BESEN, 1988, p.22).

Essa convivência com a música sacra inspirou Aldo em várias de suas composições, como o *Salmo 67* para coro misto e orquestra, *Salmo 100* para coro misto e a *Sétima Palavra* para coro misto.

Quarta fase (1942-1960)

A quarta fase refere-se ao período talvez mais significativo para o Estado de Santa Catarina, quando Aldo dedicou-se a Educação Musical. Esta fase iniciou-se com a reativação da *Banda Musical Concórdia*, a qual Krieger havia participado como percussionista e clarinetista. Nesta banda, além de assumir a regência, também ministrou aulas de música para os instrumentistas.

Outro grupo dirigido por Aldo Krieger foi o *Orfeão Juvenil Amadeus Mozart*. Fundado em 03 de novembro de 1951 por Aldo Krieger, "(...) este conjunto participou freqüentemente em cultos festivos da Igreja, festas religiosas, audições e concertos" (NOTÍCIAS DE VICENTE SÓ, 1961, p.1051).

Em 1953, Aldo Krieger foi para o Rio de Janeiro participar do curso de canto orfeônico [10] no *Conservatório Nacional de Canto Orfeônico* [11], tendo aulas com Villa-Lobos, Andrade Muricy e Vieira Brandão. O diploma obtido lhe proporcionou o direito de lecionar a cadeira de *Canto Orfeônico* nas escolas de Brusque, e o contato com Villa-Lobos possibilitou a fundação da primeira filial do *Conservatório Brasileiro de Música – departamento de Brusque*.

> Fundado em 18 de novembro de 1954 por Aldo Krieger, iniciou seu ano letivo em março de 1955 com 70 matrículas para diversos cursos. Funcionou durante três anos como departamento do *Conservatório Brasileiro de Música do Rio de Janeiro*, desligando-se em seguida. (...). O conservatório está aparelhado com quatro salas de estudos, um auditório, secretaria, gabinete do diretor. Possui ainda três magníficos pianos *Essenfelder*, dois acordeões, uma pianola *Hering*, completo material de ensino e uma biblioteca com livros selecionados da literatura musical. Mantém intercâmbio cultural com estabelecimentos congêneres do país. [12]

O Conservatório Brasileiro de Música – departamento de Brusque adquiriu sua autonomia e, em 1958, tornou-se Conservatório de Música de Brusque, desvinculando-se, desta forma, do Conservatório Brasileiro do Rio de Janeiro.

> (...) Brusque tem assistido com interesse e orgulho ao crescimento nos últimos anos de seu já respeitável patrimônio cultural. Num tempo relativamente curto, um número surpreendente de novos horizontes para a nossa juventude, com a criação de ginásios, escolas normais, escolas técnicas (...). Com o aparecimento do Conservatório de Música de Brusque, esse progresso veio a se estender também no domínio da arte, preenchendo uma lacuna que não poderia ser esquecida (...). O estudo da música adquiriu em Brusque, pela primeira vez, um sentido acadêmico indisponível, suplementando-se o aprendizado dos instrumentos com um caminho indispensável de matérias teóricas fundamentais, possibilitando assim, a formação de musicistas no mais completo sentido da palavra. Graças às diretrizes adotadas e não menos

---

[10] O curso tinha por objetivo estudar a música nos seus aspectos técnicos, sociais e artísticos, e possuía um extenso currículo: canto orfeônico, regência, orientação prática, análise harmônica, teoria aplicada, solfejo e ditado, ritmo, técnica vocal e fisiologia da voz. Entre as disciplinas que foram incluídas posteriormente incluem-se história da música, estética musical, e, pela primeira vez no Brasil, etnografia e folclore. (GOLDEMBERG, 1995, p.106)

[11] Neste curso, Aldo Krieger entrou em contato com Villa-Lobos, com o movimento nacionalista em música e as propostas educativas realizadas pelo compositor durante o Estado Novo de Getúlio Vargas. Foi a partir de então que Aldo implantou o Canto Orfeônico nas escolas de Brusque.

[12] Nossa Música**:** Boletim do Conservatório de Música de Brusque*,* 1961, p.10.

> à competência de seus professores e aplicação dos alunos, pode agora dar mais um passo decisivo, adquirindo sua autonomia (...). Reconhecido já de utilidade pública pelo Governo Estadual, o conservatório de Música de Brusque marcha agora para a obtenção de sua sede própria, seguindo o caminho dos grandes estabelecimentos de ensino musical do Brasil, aos quais já se equipara pela adoção dos programas comuns de ensino(...)[13]

Nesse período Aldo também compôs o hino da cidade de Brusque, além de vários hinos de escolas do mesmo município, e criou a revista semestral do conservatório, *Nossa Música – Boletim do Conservatório de Música de Brusque*, que abordava, além de notícias do conservatório, curiosidades acerca de compositores, estilos musicais e suas obras.

Quinta fase (1961-1972)

Iniciada em 1961 até 1972, caracteriza-se pelo resgate de elementos do folclore catarinense.

> O interesse pela música brasileira, o seu folclore e a música catarinense especialmente, sempre foi constante em Aldo Krieger. Desde cedo deu um toque de muita brasilidade, a partir do cinema mudo, onde selecionava as músicas de Ernesto Nazareth e Zequinha de Abreu, como também na *Banda Musical Concórdia*, no *Coro Evangélico*, e posteriormente em todas as outras atividades. (NÚCLEO DE DIFUSÃO CULTURAL, 1999, p.43)

Em 1963, Aldo Krieger transferiu-se para Florianópolis assumindo o cargo de regente titular da *Associação Coral de Florianópolis*. Com esta instituição, gravou discos, apresentou-se no *Theatro Municipal* de São Paulo, *Sala Cecília Meirelles* no Rio de Janeiro, na *TV Tupy*, *TV Cultura* e *TV Globo*.

> Seu trabalho na associação Coral foi perfeito. Procurou no coral cultivar todo o tipo de repertório, erudito, popular, sacro e folclórico, dando especial atenção aos compositores brasileiros e catarinenses e ao folclore da ilha, aspiração velha e constante do regente, Músicas e letras de autores catarinenses são levados à interpretação do orfeão barriga verde (...) Preocupava-se em levar música erudita. Por ocasião de um de seus ensaios, quando escolhera a Coroação de Mozart, os coralistas eram de opinião que se continuasse com as músicas populares que eram de maior agrado do público. Porém o maestro insistiu alegando que o povo também deveria ser acostumado com músicas eruditas (...). (NÚCLEO DE DIFUSÃO CULTURAL, 1999, p.55)

Nesse mesmo ano assumiu também a função de técnico da *Divisão de Artes da Secretaria da Educação e Cultura do Estado de Santa Catarina*. Com este cargo, prestou colaboração ao ensino do Estado, criando o *Santa Catarina Canta*, um método de canto baseado no folclore catarinense para as escolas primárias, publicado pela mesma Secretaria.

Em 1964, Aldo lecionou a disciplina *Música e Ritmo* do Curso Normal de Educação Física, do *Instituto Estadual de Educação*. Para esta Instituição, compôs o *Hino do Curso de Educação Física*. Neste mesmo ano, revisou o *Hino do Estado de Santa Catarina*. Ainda nesse período atuou como colaborador da *Revista Mensagem Pedagógica*, da *Secretaria de Educação e Cultura* e, três anos depois, como professor na *Casa de Arte* da mesma entidade.

Nesta última fase de sua vida, Aldo também elaborou compêndios de Melodias de Santa Catarina para Coro Misto e Melodias Natalinas Catarinenses.

Segundo depoimento de sua filha Dinorah Golçalves, constante do Material Coletado pelo Núcleo de Difusão Oscar Krieger, Aldo produziu um laborioso e rico trabalho didático, em diversos volumes e apostilas, em um repertório em que consta a compilação de centenas de obras folclóricas, coreográficas, letras, músicas e atividades rítmicas, com o objetivo de proporcionar conhecimentos teóricos e práticos sobre estas atividades a todos aqueles que se dedicavam à missão de educar.

Aldo Krieger faleceu em Florianópolis, em 12 de outubro de 1972 e com ele desapareceu um período de cultura musical iniciada na primeira metade do século.

Considerações finais

Aldo Krieger participou e influenciou várias fases da evolução cultural, musical e sócio-econômica da sua época, tornando-se um dos principais responsáveis pelo incremento do estudo e da prática musical no Estado de Santa Catarina. Através das suas atuações como músico, regente, compositor, educador e diretor musical de diversas instituições e grupos artísticos, contribuiu para que a produção musical do Estado de Santa Catarina não entrasse em decadência durante o período do Estado Novo (1937-1945), tornando a música, o principal segmento artístico em ascensão no Estado. Ressalta-se, no entanto, que, não obstante a importância de sua atuação profissional no campo da música, seu nome pouco consta na lista de estudos histórico-musicológicos realizados até a presente data.

---

[13] LIVRO DE ATAS, Conservatório de Música de Brusque, 1958.

Este trabalho de conclusão de curso de graduação serviu como levantamento de dados para uma próxima etapa de estudos, que visa analisar especificamente o período em que Krieger atuou como educador musical. Além disso, pretende-se analisar o acervo do *Instituto Aldo Krieger*, fundado em 2005 durante as comemorações do centenário de seu nascimento. A partir da análise do acervo e do levantamento de documentos pertinentes a este estudo, pretende-se criar uma catalogação para possibilitar a pesquisa dos demais interessados pela vida e obra de Krieger.

Acredita-se, no entanto, que o produto final deste estudo apresentará resultados positivos para a história cultural de Brusque e, conseqüentemente, do Estado de Santa Catarina, revelando um importante nome da música catarinense e contextualizando o ambiente e condições em que seu trabalho foi realizado.

Referências Bibliográficas

ADAMI, Saulo; ROSA, Tina. *Brusque Cidade Schneeburg*. Itajaí, SC: S&T Editores, 2005.

BESEN, Diva M. P. Aldo Krieger no contexto cultural catarinense. Florianópolis: UDESC, 1988. Monografia (Especialização) - Programa de Pós-Graduação do Centro de Artes da Universidade para o Desenvolvimento de Santa Catarina.

CABRAL, Oswaldo R.. Brusque. *Subsídios para a História de Uma Colônia nos Tempos do Império*. Brusque: Sociedade Amigos de Brusque, 1960.

CAZES, Henrique. *Choro: do quintal ao municipa*l. São Paulo: 34, 1998.

CORRÊA, Carlos Humberto. Dependência e liberdade In: SANTOS, Sílvio C. (org.) *Santa Catarina no século XX*. Florianópolis, SC: Ed. UFSC, 2000.

_____. *História da cultura catarinense: o Estado e as Idéias*. Florianópolis: Ed. UFSC/Diário Catarinense, 1997.

Jornal Diário Catarinense. Blumenau, 31 jul. 1999.

Jornal Diário Catarinense, Blumenau, 14 jul. 2000.

GEVAERD, Ayres. Sociedade Culturais. In: Sociedade Amigos de Brusque (Org.). *Álbum do 1º Centenário de Brusque*. Brusque: Tipografia e Livraria Blumenauense S.A, 1990, p. 202-215.

GOEDERT, Taianara. A influência de Aldo Krieger (1903 1972) no desenvolvimento musical do Estado de Santa Catarina. In: II Seminário de Pesquisa em Artes da Faculdade de Artes do Paraná, Curitiba, 2007.

GOLDEMBERG, Ricardo - Educação Musical: A experiência do Canto Orfeônico no Brasil. *Pro-posições*, nº3, [São Paulo], nov.1995, p. 104 -112.

KRIEGER, Carmelo. *Aldo Krieger: Histórias contadas por Carmelo Krieger*. Florianópolis, SC: Ed. Vitelli: 2003.

KRIEGER, Aldo. História da Música em Brusque. In: *Sociedade Amigos de Brusque* (Org.). Álbum do 1º Centenário de Brusque. Brusque: Tipografia e Livraria Blumenauense S.A, 1990, p. 234-242.

LIVRO DE ATAS, Conservatório de Música de Brusque, 1958.

Nossa Música: Boletim do Conservatório de Música de Brusque, ano I, n 2, jun. 1961 p10 /Mimeografado/

Notícias de Vicente Só. *Brusque: Sociedade Amigos de Brusque*, ano VII, n. 54, ab. 1961.

Núcleo de Difusão Cultural Oscar Krieger. Programa "Santa Catarina 100 anos de História". Brusque, 1999.

PICHETTI, Antonio. *História de Santa Catarina*. Paraná: Grafipar, 1970.

PIAZZA, Walter F. *A Colonização de Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli, 1994.

SANTOS, Silvio C., *Nova história de Santa Catarina*. Florianópolis: Lunardelli, 1974.

SEYFERTH, Giralda. *Nacionalismo e Identidade Étnica. A Ideologia Germanista e o Grupo Étnico Teuto-Brasileiro numa Comunidade do Vale do Itajaí*. Florianópolis: Fundação Catarinense de Cultura, 1982.

TINHORÃO, José Ramos. *Música Popular: do Gramofone à TV*. São Paulo: Editora Ática, 1998.

TVI - Programa Santa Catarina 100 anos de história. Disponível em: http://teve-i.com.br/site3-.swf, Acessado em: 23/04/2007.

_____ . *Música Popular - Os sons que vem da rua*. São Paulo: 34, 2005, 2ed.

WEINGÄRTNER, Nelso. *150 Anos de Presença Luterana no Vale do Itajaí*. Blumenau: Ed.Otto Kuhr, 2002

Taianara Goedert

Graduanda em Educação Musical pela Universidade Federal do Paraná e acadêmica do Curso de bacharelado em Instrumento -Percussão- da Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Atua como professora de musicalização infantil no projeto de extensão promovido pelo Departamento de Artes da UFPR e em escolas particulares. Tem interesse nas áreas de musicologia histórica e educação musical.

Música Vocal de Concerto no Conservatório de Música no período de 1918 a 1940

Isabel Porto Nogueira e Yimi Walter Premazzi Silveira Junior.

Resumo: O projeto tem como foco principal o estudo da Música Vocal de Concerto, apresentada em audições de alunos e concertos de cantores profissionais que apresentaram-se na Sala Milton de Lemos do Conservatório de Musica da Universidade Federal de Pelotas no período 1918-1940. As datas limite para a realização da pesquisa tratam-se do ano de fundação do Conservatório de Musica de Pelotas, 1918, até o ano de fundação da Sociedade de Cultura Artística de Pelotas, 1940.

Abstract: The principal focus of the project is the studies of Concert Vocal Music, presented in students and professionals concerts in the Milton de Lemos Room of Conservatory of Music of *Pelotas* Federal University, from 1918 to 1940. The limits dates of this research are the creation year of Conservatory of Music and the creation year of Society of Culture Artistic of *Pelotas*, 1940.

Introdução

O Conservatório de Música de Pelotas foi fundado no dia 18 de setembro de 1918, como parte de um projeto de interiorização da cultura artística articulado por musicistas, políticos e intelectuais simpatizantes dos ideais positivistas de progresso e modernização profissional e educacional. Este projeto pretendia a criação de conservatórios de música pelo estado do Rio Grande do Sul, sendo Pelotas a primeira cidade do interior do estado a receber uma escola especializada no ensino da música (CALDAS, 1992, p. 17).

Teve, como seu primeiro diretor artístico, o baiano Antonio Leal de Sá Pereira, pedagogo e pianista que realizou sua formação musical em dezessete anos de estudos na Europa (Suíça, França e Alemanha) e de lá trouxe as idéias e ideais modernistas sobre repertório e atuação profissional, que viria a aplicar no Conservatório de Música de Pelotas (NOGUEIRA, 2003, p. 226).

Durante o período de atuação de Sá Pereira como professor de piano e diretor artístico do Conservatório, 1918 a 1923, tivemos Andino Abreu como professor de canto. Andino Abreu foi um importante cantor gaúcho, responsável pela primeira gravação mundial das obras para canto de Heitor Villa-Lobos, realizada em Paris, e do qual ainda pouco se tem notícia na bibliografia sobre a história da música no Rio Grande do Sul.

O presente trabalho trata da catalogação, em um banco de dados, das obras de canto presentes nos programas de audições de alunos e de concertos de músicos de fora da cidade, que passaram pelo auditório do Conservatório, no período de 1918 a 1940. Este período compreende a data de fundação da escola e a data de fundação da Sociedade de Cultura Artística de Pelotas, tendo em vista que a criação desta sociedade possibilitou a vinda, à cidade, de um maior número de músicos, dentre eles cantores, que trouxeram forte diversidade de repertório.

Com a catalogação, pretendemos fazer um levantamento dos intérpretes, do repertório e dos compositores executados, nos recitais de canto dos alunos e dos concertistas, nas apresentações realizadas no Conservatório de Música no período de 1918 a 1940, com vistas à análise e compreensão das escolhas estéticas realizadas na escola.

O curso de canto do conservatório de música

O Curso de Canto do Conservatório contou com a atuação de vários professores no período selecionado:

Conforme aponta Pedro Caldas, Andino Abreu, barítono portoalegrense, veio a Pelotas para realizar um recital de canto em abril de 1918 e estava encarregado de uma missão que Guilherme Fontainha lhe confiara: trazer uma carta de recomendações ao major Alcides Costa, para que se instalasse na cidade um Conservatório de Música (CALDAS, 1992, p. 17).

Fontainha, então diretor do Conservatório de Música de Porto Alegre e José Corsi, outro importante nome da cultura gaúcha, traçaram um plano de "interiorização da cultura artística" no estado, atingindo as principais cidades, onde a médio prazo pretendiam criar uma "rede" de centros culturais de circulação permanente de artistas e de educação musical para a juventude. (CALDAS, 1992, p. 17).

Menos de um mês depois de seu recital, Andino retorna a Pelotas para instalar-se e colaborar na fundação do CM onde atuou como professor no período de 1918 a 1923.

Érica Mauss, soprano alemã, formada pelo Conservatório de Munique, chegou em julho de 1924, tendo suas atividades interrompidas em abril de 1925 por conta de uma febre tifóide (CALDAS, 1992, p. 40).

Olga Mussolin, formada no Conservatório de Nápoles atuou no CM entre 1926 e 1930 deixando um vazio de três anos sem professor de canto (CALDAS, 1992, p. 40-41)

Lourdes Nascimento sendo a aluna mais avançada da classe de canto, assume não oficialmente as aulas de canto do Conservatório de Música de Pelotas entre 1933 e 1937, ano em que sairia para obter seu diploma no Conservatório Brasileiro de Música, no Rio de Janeiro, deixando a classe de canto aos cuidados de Adelita Mello Barbieri (CALDAS, 1992, p. 41),

Finalizando a relação de professores de canto em atuação no Conservatório de Música de Pelotas no período em estudo, encontramos novamente Lourdes Nascimento, que retorna à escola em 1938 para assumir a classe de canto, fato que foi oficializado somente em 1946.

Metodologia do trabalho

Para a realização da análise do repertório executado pelos alunos de canto e pelos cantores que vieram realizar concertos no Conservatório de Música de Pelotas, (doravante tratado como CM) dentro do período selecionado (1918-1940), o trabalho foi dividido em duas etapas.

Na primeira etapa, foi realizada a transcrição dos programas de concerto de canto pelo acadêmico Yimi Walter Premazzi Silveira Junior no ano de 2006, transcrição esta que fez parte do projeto de sistematização do acervo digital do Acervo Histórico do Centro de Documentação Musical.

Para esta etapa foi criado um banco de dados no programa ACCESS, da Microsoft, que contivesse todas as informações trazidas pelo programa como; *Compositor, Obra, Intérprete, Dia, Mês, Ano, Evento Curso, Instrumento e professor*, banco de dados que também traz outras informações que poderão ser úteis para futuros trabalhos, como: *Observações e Tipologia,* e também informações de onde encontrar os documentos originais como *Código e Setor*.

Na segunda etapa do trabalho procedeu-se à análise das transcrições dos programas de recitais de alunos e de artistas de fora da cidade que vieram realizar concertos em Pelotas.

Nesta etapa, tendo em vista uma análise mais profunda do repertório, optou-se por fazer recortes no tempo de cinco em cinco anos, que resultaram em cinco gráficos a partir de 1918, ano de fundação do CM, ficando o último gráfico com um intervalo de tempo de somente três anos (1938-1940).

Das transcrições dos livros de programas foram extraídos os seguintes dados para a presente análise: *Autor, Obra, Intérprete, Dia, Mês, Ano, Evento.*

Para que se tenha um panorama mais completo das atividades musicais em cada gráfico, que representa os já citados períodos de 5 anos, optou-se por inserir também as seguintes informações nos gráficos: *nº total de recitais*, aqui contendo inclusive os recitais de alunos que não tiveram obras de canto sendo executadas, *nº de recitais com peças de canto*, *nº total de peças de canto e nº total de compositores.*

Para realizar as análises optou-se por tomar como eixo central os compositores em cada período de 5 anos, sendo analisado o número de execuções das obras de cada compositor em cada período, e não o número de obras diferentes executadas de cada compositor, a mesma metodologia adotada nos trabalhos que ofereceram suporte para este projeto (Nogueira, 2003 e 2005).

Para compor o gráfico são elencados, em ordem decrescente, os 5 compositores mais executados de cada período, com a legenda à esquerda de cada indicador contendo o nome do compositor, e qual porcentagem que estas obras representam dentro do período nas obras de canto que foram executadas.

Nos gráficos onde havia mais de um compositor com o mesmo número de obras executadas no último nível do gráfico, optou-se por inserir todos os compositores que tiverem o mesmo numero de obras executadas, com o objetivo de observação o mais fiel possível das escolhas de repertorio processadas.

Análise do repertório dos alunos

O gráfico nos mostra, no repertório de canto, as mesmas tendências observadas no repertório de piano e estudadas na tese de doutorado de Isabel Nogueira. Uma vez que o diretor artístico da escola era o mesmo professor de piano da instituição, Antonio Leal de Sá Pereira, estas escolhas de repertorio não resultam surpreendentes mesmo não sendo ele o professor de canto. Esta tendência que verificamos está caracterizada pela forte presença de compositores brasileiros e contemporâneos para a época, tendo em vista que quatro dos cinco compositores das obras mais executadas no período são brasileiros, o que representa um percentual de trinta e quatro por cento das obras de canto executadas no período.

Percebemos também uma forte valorização do canto nas audições e concertos de alunos do Conservatório de Musica de Pelotas, uma vez que dos onze recitais de alunos que foram apresentados no primeiro período de cinco anos, nove deles tiveram obras de canto sendo interpretadas.

Nº Total de recitais: 30
Nº de recitais com peças de canto: 14

Nº total de peças de canto: 53
Nº total de compositores de peças de canto: 35

Nº Total de recitais: 11
Nº de recitais com peças de canto: 9

Nº total de peças de canto: 75
Nº total de compositores de peças de canto: 41

Analisando o período 1923-1927, percebemos que a partir deste momento a música brasileira passa a dividir espaço com *lieder* e óperas, onde são interpretadas obras de Beethoven, Schumann e Brahms.

A música de compositores brasileiros continua tendo expressivo numero de obras sendo interpretadas, e as árias de ópera de Mozart e Grieg começam a surgir no repertório dos concertos públicos dos alunos do Conservatório de Musica de Pelotas.

Neste período vários fatores podem ter influenciado a disparidade entre o número de recitais realizados e o número de recitais com peças de canto.

Em 1923, ano que Andino Abreu deixa a cidade, o Conservatório de Musica de Pelotas tem apenas três recitais com peças de canto.

Em meados de 1924 as atividades de canto são retomadas com Érica Mauss, soprano alemã que realiza apenas um recital de alunos sob sua orientação, porém suas atividades são interrompidas em abril de 1925.

Em 1926, Olga Mussolin assume a cadeira de canto do CM, e em apenas dois anos, seus alunos são ouvidos em dez recitais coletivos.

Nº Total de recitais: 29	Nº total de peças de canto: 49
Nº de recitais com peças de canto: 11	Nº total de compositores de peças de canto: 30

No periodo 1928-1932, observamos que as obras vocais de Alberto Nepomuceno continuam sendo as mais interpretadas nos recitais onde os alunos de canto participam, seguida pelo repertorio de árias antigas, os quais marcam presença com quatro compositores dentre os doze mais interpretados no periodo. Ao mesmo tempo, cabe destacar que a música brasileira faz-se presente com metade dos compositores mais executados no periodo.

Fato interessante é que neste periodo observamos uma diminuição do número de árias de ópera nos programas de concertos de alunos, posto que encontramos apenas duas árias de Wagner. Este fato também pode sugerir um melhor nível técnico dos alunos participantes do concerto, dada a complexidade do repertorio.

Cabe recordar que, neste período, a nova troca de professores de canto no CM volta a influenciar a disparidade entre o número de recitais realizados e o número de recitais com peças de canto.

A professora Olga Mussolin, que chegou ao CM em 1926 e ficaria até 1930, foi a responsável pelos onze recitais de alunos com peças de canto do período de 1928 a 1932. Após este período, a classe de canto ficou novamente sem professor, até que Lourdes Nascimento, a aluna mais adiantada da classe assumisse provisoriamente as aulas, em 1933. Desta forma torna-se compreensível a ausência de obras para canto nos recitais de alunos no período 1930-1933.

Nº Total de recitais: 19	Nº total de peças de canto: 44
Nº de recitais com peças de canto: 15	Nº total de compositores de peças de canto: 27

Analisando as obras vocais interpretadas nos concertos de alunos do Conservatório de Música de Pelotas no período 1933-1937, observamos que os compositores brasileiros continuam sendo presença importante nas obras interpretadas.

O Lied, a canção e a ária antiga são os gêneros que mais figuram neste período, de maneira muito equilibrada, tendo o Lied um pequeno destaque, uma vez temos quatro obras pertencentes a este gênero sendo interpretadas.

Neste período novamente encontramos mais de um compositor com o mesmo numero de obras executadas cujas obras inserem-se no último nível daquelas computadas, e por este motivo vemos seis compositores no gráfico acima.

Este período engloba o primeiro período de atuação de Lourdes Nascimento (1933 a 1936), posto que no ano de 1036 ausentou-se para obter sua diplomação no Conservatório Nacional de Musica. Neste período, foi a professora responsável por doze dos quinze recitais com obras vocais do período 1933-1937, deixando durante um ano a classe de canto a cargo da professora Adelita Barbieri, cujos alunos participaram de três recitais que incluíram obras para canto.

O período 1938-1940 esta marcado pelo retorno da professora Lourdes Nascimento à frente da classe de canto, após sua formatura pelo Conservatório Nacional de Musica. Observamos que neste momento a música brasileira volta a ocupar lugar de destaque nos recitais de alunos do Conservatório de Música de Pelotas, possivelmente pela formação da professora na escola do Rio de Janeiro e por seus mestres anteriores, Andino Abreu e Olga Mussolin.

Alberto Nepomuceno e Barrozo Netto são os compositores cujas obras são as mais interpretadas no período, ao lado de Lorenzo Fernandez. Observamos também forte destaque para o Lied e para a ópera, onde encontramos as obras de Johannes Brahms, Mozart e Massenet.

Este período nos revela um fato interessante, pois apenas nos três anos iniciais do seu novo período de atuação no CM, Lourdes Nascimento foi a responsável pelo maior número obras de canto executadas por alunos de todo o recorte de tempo (1918-1940), com 80 execuções de peças de canto em apenas três anos.

Neste último gráfico teremos um panorama geral da atividade de canto em todo período selecionado no presente recorte do estudo, 1918-1940.

Observando o gráfico que abrange de forma geral os recitais de alunos de canto do Conservatório de Musica de Pelotas no período 1918-1940, evidencia-se a valorização da música brasileira. A canção brasileira se faz presente com obras de quatro compositores, Araújo Vianna (1871 - 1916) e Alberto Nepomuceno (1864 - 1920) os mais interpretados em todo o período.

Poderíamos inferir que foi de grande importância a atuação de Antonio Leal de Sá Pereira como diretor artístico do Conservatório de Musica de Pelotas, mesmo que sua atuação tenha se feito presente apenas nos primeiros cinco anos da instituição; uma vez que a mesma valorização da musica brasileira e de compositores contemporâneos pra a época evidencia-se no repertorio dos alunos de piano. Ao mesmo tempo, observamos que os professores de canto dão continuidade a esta tendência, posto que a valorização da musica brasileira estende-se ate o final do período estudado, 1940.

Torna-se relevante este fato posto que, muitas vezes, o senso comum seria de que neste momento no Brasil a ópera é o repertório mais interpretado, e este estudo prova que no sul do país a realidade é a valorização da musica brasileira, tomando como exemplo a cidade de Pelotas a partir do ano de 1918.

Ainda assim, observamos também a presença da ópera, posto que nos encontramos com Mozart, Grieg e Massenet dentre os compositores mais interpretados no período; ao lado também dos *Lieder*, com Brahms e Beethoven, e da ária antiga, com Falconieri.

Análise do repertório dos concertos

Analisando o período 1918-1922, encontramos um total de seis concertos promovidos e realizados no Conservatório de Música de Pelotas, onde, cinco são concertos de piano e apenas um concerto é de canto.

Este único concerto foi realizado pelo professor de canto da escola na época, Andino Abreu, e se faz extremamente interessante pela diversidade de seu repertório, totalmente baseado em canções.

O programa deste concerto esteve composto por quinze obras de nove compositores diferentes, dos quais quatro são compositores brasileiros. Esta presença da musica brasileira mostra-se significativa pela diversidade de compositores interpretados, mesmo que estes apareçam em menor numero no resultado final pelo fato do cantor ter interpretado apenas uma obra de cada um deles.

De todas formas, observamos que estes compositores brasileiros escolhidos por Andino foram os mesmos que tiveram mais obras sendo interpretadas nos recitais de alunos do Conservatório de Música de Pelotas no período abarcado por este estudo (1918 – 1940).

Tendo em vista que Andino Abreu foi o primeiro professor de canto do CM, podemos inferir que seus conceitos de valorização da música brasileira tenham perpetuado-se nas concepções pedagógicas adotadas na instituição, haja vista a circularidade dos compositores de obras para canto.

Neste concerto, observamos que estão grafadas em francês grande parte dos títulos e das letras das canções que constavam no programa, porém não temos como afirmar que estas seriam assim originalmente, ou se teriam sido traduzidas devido a valorização da cultura francesa na sociedade pelotense.

Percebemos que a música dos compositores russos e a de Araújo Vianna, que estavam em francês, contêm logo abaixo do título um nome entre parênteses, o que nos leva a crer que seria de quem teria traduzido os versos da música.

Faz-se interessante observar também a estrutura do programa, dividido em três blocos: no primeiro bloco, temos as canções dos quatro compositores russos. No segundo bloco, encontramos as cinco obras de Respighi, sendo a primeira delas em francês e as quatro seguintes em italiano. No terceiro bloco, encontramos as músicas brasileiras, e o programa encerra com a obra de Araújo Vianna.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é o enfoque camerístico dado ao programa, uma vez que este é formado basicamente por canções de compositores russos e brasileiros, tendo uma passagem pelas canções do compositor italiano Ottorino Respighi.

No período 1923-1927, nos encontramos com oito concertos de piano, três de violino, um concerto de canto, um concerto de violoncelo, um concerto de um quarteto de cordas e um concerto coletivo comemorativo ao centenário da morte de Beethoven.

Ressaltamos que, dos quatorze concertos realizados neste período, oito são realizados no ano de 1927; quando temos o concerto de violoncelo e o do quarteto de cordas.

No concerto coletivo é onde então encontramos as obras de canto interpretadas, e novamente interpretadas pela professora responsável pela classe de canto no momento: Olga Mussolin,.

Percebemos também que, no período em que esteve como professora de canto do Conservatório de Musica de Pelotas, Olga Mussolin fez-se ouvir em apenas dois concertos coletivos: um em 1927 e outro em 1929.

O concerto alusivo ao centenário da morte de Beethoven, foi um concerto de professores do CM, onde Olga interpretou cinco *Lieder* e o Recitativo e Ária da ópera Fidélio.

O concerto foi precedido por uma palestra proferida pelo professor de piano e diretor do CM, Milton de Lemos, sobre a vida e a obra do Beethoven; pianista que imediatamente abre o primeiro bloco do concerto com a Sonata op. 27 nº2.

No segundo bloco, encontramos então as obras de canto, onde temos primeiramente os *Lieder* e logo o Recitativo e Ária da ópera Fidelio.

No terceiro bloco do concerto temos a Sonata op. 24 para violino e piano, interpretada pelos professores Philippe Messina e Milton de Lemos, respectivamente.

No período 1928-1932, encontramos nove concertos de violino, nove recitais de piano, três recitais de canto, um de violão e três concertos coletivos.

No concerto coletivo em benefício do professor de flauta Antonio Margherita é onde se ouve pela segunda e última vez Olga Mussolin, que atuou como professora de canto do Conservatório de Música de Pelotas no período 1926-1930, onde interpreta alguns *Lieder* e a obra *Morto* de Domenico Alaleona.

Este concerto, assim como vários outros, também está estruturado em 3 blocos, onde encontramos primeiramente o professor de piano Souto Menor abrindo o programa com transcrições de Rameau-Godowsky e Bach-D'Alberti.

Posteriormente, o programa apresenta os *Lieder* na interpretação de Olga Mussolin e a Sonata para violino e piano op. 13 de Grieg com os professores Olga Fossati e Milton de Lemos, respectivamente. O programa encerra-se com Souto Menor ao piano, interpretando Chopin e uma paráfrase de Liszt sobre a ópera Rigoletto.

Sobre os cantores que estiveram realizando recitais no Conservatório de Musica de Pelotas no período citado, nos encontramos com Julieta Telles de Meneses, Iracema Follador e Heloísa Mastrangioli.

Notamos que os concertos de Julieta Telles de Meneses e Iracema Follador são muito parecidos no que diz respeito à estrutura e repertório, pois ambos começam com um primeiro bloco de árias antigas de compositores do período barroco.

No segundo bloco encontramos *Lieder* e canções cujos títulos estão grafados nos programas em francês. Acreditamos tratarem-se de traduções para este idioma, uma vez que os autores das obras são de diversas nacionalidades.

Percebemos ainda que, na segunda parte de seu recital, Iracema Follador interpreta apenas canções de compositores russos, dentre eles Borodine; compositor também interpretado por Andino Abreu no seu concerto de 1921.

No terceiro bloco é onde encontramos grandes diferenças entre os dois concertos, posto que Julieta Telles de Meneses interpreta somente canções brasileiras de compositores contemporâneos para a época, enquanto Iracema Follador interpreta duas árias da ópera Lohengrin de Wagner.

É interessante observar que nos programas destes dois concertos de canto encontramos as datas de nascimento e morte dos compositores barrocos, não aparecendo estas datas nos compositores de outros períodos ou em outros concertos de instrumentos.

Ainda neste período, encontramos o recital da cantora Heloísa Mastrangioli, que nos apresenta a mesma estrutura de três blocos, porém com algumas peculiaridades. O primeiro bloco nos traz duas árias antigas e três *Lieder*, no segundo encontramos apenas canções brasileiras (de Barrozo Netto, Braga, Lorenzo Fernandez, Octaviano e Felix Otero), e no terceiro temos três canções francesas intercaladas com uma canção italiana e outra espanhola.

Percebemos que o período apresenta um repertório bastante voltado para a canção, apresentando canções brasileiras, russas (traduzidas para o francês) e germânicas (*Lieder*).

Dentre este leque de canções, o *Lied* é o que mais se destaca, fazendo-se presente em dois dos três concertos de canto e também no concerto coletivo em que tivemos a professora da escola, Olga Mussolin, interpretou três *Lieder*.

Dentre os compositores de *Lieder* interpretados no período, Schumann é o que mais se destaca, tendo suas obras interpretadas em todos os concertos onde os *lieder* estiveram presentes. Ao todos encontramos cinco obras diferentes de Schumann, sendo "*Widmung*" repetido duas vezes.

O período 1933-1927 nos apresenta uma grande variedade de formações, posto que temos quinze concertos de piano, dez concertos coletivos temáticos, quatro concertos de violino, um de harpa, um de violão, um de canto, um concerto de canto e piano, um concerto de canto e violino, um concerto de violino e piano e um concerto de violoncelo e piano, um concerto de um trio de violino, violoncelo e piano e um recital poético.

Nestes concertos temáticos, encontramos o título "*Hora de Arte*" em três concertos, que na verdade são saraus promovidos por outras instituições e realizados no Conservatório de Música, do qual fizeram parte declamações de poesias e obras musicais interpretadas por membros da sociedade, alunos e professores do CM e alunos de outros cursos.

A primeira das "*Horas de Arte*" do período em estudo aconteceu em 1933 e foi promovida pelo Grêmio da "*Faculdade de Pharmacia e Odontologia*". Do programa, constam obras para piano, canto e violino;

interpretadas por membros da sociedade e pela violinista Olga Fossati, professora do Conservatório de Música de Pelotas.

O segundo concerto denominado "*Hora de Arte*" foi promovido em 1936 pela Associação Sul-Rio Grandense de Professores, em comemoração ao Dia do Professor; e o programa apresentou declamações poéticas, obras para piano, canto e violino interpretadas por membros da sociedade pelotense.

A terceira "*Hora de Arte*" foi promovida em 1937 pela Juventude "*Escolar Católica do Colégio São José*" em benefício do Seminário de Pelotas, e o programa apresentou declamações poéticas intercaladas com obras para piano e para violino.

Observamos também que, no recorte de cinco anos ao qual estamos nos dedicando agora, este foi o único concerto coletivo temático no qual não foi interpretada nenhuma obra de canto.

O período em estudo traz também um grande número de concertos comemorativos promovidos pelo Grêmio dos Alunos do Conservatório de Música de Pelotas, do qual tomavam parte tanto alunos como professores da escola.

Encontramos ainda concertos alusivos aos Quinze Anos do CM (1933), Centenário Farroupilha (1935), Semana de Confraternização dos Estudantes de Pelotas (1934) e Dia do Músico (1933 e 1937).

No concerto em comemoração ao Dia do Músico do ano de 1937 é onde temos a única oportunidade de ouvir Adelita Barbieri, professora que assumiu temporariamente a classe de canto enquanto Lourdes Nascimento foi para o Rio de Janeiro obter sua diplomação.

Neste concerto, Adelita interpreta obras de Debussy, Felix Otero, a canção "*Amapola*" e a Ária de Santuzza da ópera *Cavalleria Rustican,a* de Pietro Mascagni.

No programa temos também um concerto para violino e piano interpretado por Olga Fossati e Milton de Lemos, além de um duo pianístico de Enilda Maurell e Milton de Lemos.

Neste período tivemos também dois concertos coletivos comemorativos, o primeiro celebrando o centenário de nascimento de Carlos Gomes e o segundo comemorando o centenário de nascimento de Saint-Saëns.

O único recital de canto que encontramos no período foi o dos uruguaios Marina Dutra e Augusto de Giuli, enviados pelo governo daquele país para realização de intercâmbio musical com o Brasil.

O programa deste concerto trazia um repertório diversificado e também dividido em três blocos, a saber: no primeiro bloco, encontramos músicas folclóricas da América latina, algumas delas com acompanhamento de violão, sem referência explícita ao nome do instrumentista. O segundo bloco esteve composto por canções espanholas, sendo uma delas também acompanhada ao violão. O terceiro bloco apresenta árias de ópera, finalizando com o dueto "*Sinto una forza indomita*" da ópera *Il Guarany* de Carlos Gomes.

O período em estudo apresenta ainda um concerto de canto e piano com um diferencial digno de nota, que é o fato da cantora Aurélia Rodriguez Vergara acompanhar-se ao piano e também interpretar as obras solo para este instrumento.

Seu concerto apresenta a mesma estrutura em três blocos, recorrente nos programas estudados até o momento, dois blocos com obras vocais intercalados por um bloco de obras para piano. Das obras vocais do programa, temos canções na primeira parte e árias de ópera na terceira parte.

Analisando a estrutura dos programas de concerto do período, observamos que, tendo em vista a diversidade de formações apresentadas, não evidencia-se a mesma recorrência do programa tripartido observado nos recitais de canto.

As estruturas dos programas neste período são muito variadas, uma vez que são diversas as formações que se apresentam no salão do CM; no entanto é possível observar a recorrência dos recitais tripartidos no período.

No período que vai de 1938 a 1940, encontramos programas de treze recitais de piano, seis recitais de canto, quatro concertos coletivos temáticos, três recitais de violino e dois recitais poéticos.

Este período traz uma peculiaridade, pois em apenas três anos (1938-1940) observamos seis recitais de canto, ou seja, o mesmo número de concertos da soma de todos os períodos anteriores.

Esta pode ser uma evidência de uma maior valorização do canto erudito na cidade de Pelotas, possivelmente pelo retorno à cidade da Professora Lourdes Nascimento, em 1938; ou ainda pelo movimento que viria a fundar a Sociedade de Cultura Artística de Pelotas, em 1940. Como já citado anteriormente, Lourdes Nascimento havia se transferido para o Rio de Janeiro para finalizar o curso de canto no Conservatório Nacional de Musica.

Nos concertos deste período percebemos que a estrutura de três blocos é mantida em cinco dos seis recitais, porém percebemos que as obras escolhidas para compor cada um destes blocos apresentam uma maior diversidade se comparadas aos períodos anteriores.

Observaremos a seguir algumas particularidades dos concertos do período quanto à organização dos programas.

Analisando o recital da cantora Letícia Figueiredo, observamos o cuidado da inclusão no programa das datas de nascimento e morte de dez dos doze compositores interpretados, ficando um apenas com a data de nascimento e outro sem data alguma.

Percebemos também que o programa da cantora adota como critério organizacional uma linha de tempo, posto que compreende obras de compositores barrocos, passando posteriormente aos clássicos, depois aos românticos e por fim interpreta compositores do final do século XIX e início do XX.

Ainda sobre a disposição do programa, observamos sua organização em dois grandes blocos: no primeiro grande bloco, encontramos duas canções barrocas e uma canção clássica, seguidos por dois *Lieder* e uma canção francesa. No segundo bloco temos os compositores do final do século XIX e início do século XX, com dois pequenos blocos de modernistas englobando compositores espanhóis, franceses e brasileiros.

Interessante observar ainda a estrutura do concerto do tenor Lomelino Silva, organizado também em três momentos, onde no primeiro deles o cantor interpreta somente árias de ópera, no segundo momento temos canções brasileiras, espanholas e napolitanas finalizando com uma ária óperística e no terceiro momento encontramos quatro canções portuguesas e novamente uma ária de ópera encerrando o programa.

Este recital apresenta uma tendência de valorização do gênero operístico que não vem a ser a tônica do período em estudo; mas observamos que, ainda assim, o repertório de canções continua tendo forte presença no repertório do tenor.

Este último gráfico tem como objetivo apresentar o conjunto dos compositores interpretados nos recitais de canto promovidos pelo Conservatório de Música de Pelotas no período 1918 e 1940.

Ao analisar este gráfico, algumas observações sobre compositores e números de obras executadas devem ser feitas.

Primeiramente, é preciso referir que as obras do compositor italiano Ottorino Respighi interpretadas no período fizeram parte, em sua maioria, do recital de canto de Andino Abreu, realizado em 17 de novembro de 1921. Andino interpretou, naquela ocasião, cinco obras de Respighi; e o compositor aparece mais tarde novamente em programas de concerto com duas outras obras.

Observamos a mesma situação com o compositor russo Alexandre Borodine, posto que são interpretadas três obras de sua autoria no concerto de Andino Abreu e podemos encontrá-lo mais tarde em outro concerto, também em um bloco dedicado a canções russas, como fez Andino.

Fato curioso se passa com o Com o também russo E. Kusnetsoff, alguns fatos nos chamam a atenção, pois no programa de seu concerto, consta uma dedicatória a Miss Pelotas de 1933, Sra Dorina Mattos; e os títulos das músicas interpretadas por ele estão todos em português, embora no programa conste que ele era um *"barytono russo [...] interprete de canções expressionistas"*.

Embora inicialmente pareça ter sido a música germânica a de maior destaque, uma vez que Schumann e Beethoven estão no topo do gráfico, observamos que a música brasileira é a mais ouvida no período 1918 – 1940. Analisando o número de obras interpretadas por nacionalidade dos compositores, encontramos dezessete obras de quatro compositores brasileiros, dezesseis obras de três compositores italianos, treze obras de dois compositores germânicos e nove obras de dois compositores russos.

RESULTADOS

Analisando o repertório interpretado pelos cantores e pelos alunos do Conservatório de Música de Pelotas nos concertos públicos promovidos pela escola no período 1918-1940, diversas considerações podem ser traçadas.

Primeiramente, percebe-se no repertório dos alunos, um reflexo do que era apresentado pelos cantores que estiveram realizando concertos no Conservatório de Música, o que pode sugerir que os alunos da escola estariam sendo orientados, intencionalmente ou coincidentemente, conforme as concepções de época no que tange ao repertório musical.

A tendência de valorização da música brasileira contemporânea para a época, encontrada nos recitais de alunos do Conservatório de Música, é também encontrada no repertório dos concertistas; fazendo com que a música brasileira seja a mais interpretada nos dois tipos de concertos.

Observamos também que a música italiana é a segunda mais interpretada nos concertos que ocorreram no auditório do Conservatório de Música, embora com compositores diferentes nos recitais de alunos e nos concertos de canto.

Seguindo-se à música italiana, temos a música germânica como a terceira mais interpretada, tanto nos recitais de alunos como nos concertos de cantores.

Observamos que a estrutura dos concertos de cantores e dos recitais de alunos não mantém similaridades, uma vez que os concertos de canto eram, em sua maioria, de um cantor solista e seu acompanhador; enquanto que os recitais de alunos eram coletivos, envolvendo obras para canto e para outros instrumentos.

Nos recitais de alunos, a estrutura dos programas não obedecia um padrão determinado, algumas vezes encontramos indicações de intervalos, outras vezes divisões em blocos tal e como encontrado nos concertos, podendo ser estes blocos divididos por nível de adiantamento, por instrumento ou simplesmente pelo tempo de duração de cada bloco.

Nos concertos de cantores solistas, percebemos uma recorrência maior de uma estrutura de três blocos, sendo estes ordenados ou não por ordem cronológica de estilos musicais ou agrupando obras de um mesmo compositor.

Quando os concertos eram de canto e outro instrumento, mantinha-se seguidamente a estrutura de três blocos, sendo um dos dois instrumentos ouvido no primeiro e no último bloco, e o outro apenas no segundo.

Percebemos também que a extensão dos concertos de canto e dos recitais de alunos era maior no período 1918-1940 do que a verificada nos dias de hoje, tendo naquele momento uma duração média de sessenta a noventa minutos, enquanto hoje em dia percebe-se que a duração média oscila em torno dos cinqüenta a setenta minutos.

Conclusões

O estudo dos programas de concerto constitui hoje uma vertente importante da pesquisa musicológica, uma vez que este é um material de fonte primária que pode servir como base para a pesquisa histórica e musicológica e que não foi, até o momento, documentado em nível local, regional ou nacional. Mesmo representando uma categoria de material extremamente relevante para pesquisas das mais diversas temáticas, esta categoria de documento ainda não foi submetida a um tratamento sistemático.

Com a análise específica dos programas de concerto de música vocal, pretendemos primeiramente levantar dados sobre o repertório executado por Andino Abreu e seus alunos, observando se existe a formação de uma linha de atuação estético-artística para a escola de canto desenvolvida no Conservatório de Música da UFPel.

Observamos que a atuação de Andino Abreu foi tremendamente significativa para a música brasileira das primeiras décadas do século XX, uma vez que desenvolveu intensa atividade como camerista, numa época em que o repertório de ópera era mais valorizado socialmente do que a canção de câmara. Andino ainda foi grande intérprete da musica brasileira, tendo realizado em Paris a primeira gravação mundial das canções de Villa-Lobos para voz e piano, com Lucília Villa-Lobos, esposa do compositor, ao piano.

Os dados recolhidos sobre o repertório interpretado pelos alunos de canto do Conservatório de Música apresentam uma realidade bastante interessante para a época: a valorização da música brasileira e da musica de câmara. Se pensarmos que, no período que vai de 1918 a 1940 existia ainda uma supervalorização da ópera, e que este gosto do público levaria à idéia de que este seria o gênero mais executado na escola de música; os dados levantados revelam o contrário.

Observamos também, no repertório estudado, um grande número de compositores brasileiros, sendo Alberto Nepomuceno o compositor mais interpretado nos programas, e Araújo Vianna, o segundo.

Observamos, a partir do estudo sistematizado do repertório apresentado em audições públicas pelos alunos de canto do Conservatório de Música de Pelotas, a continuidade da linha estética preconizada por Sá Pereira e Andino Abreu, apontando para a valorização da música contemporânea de concerto e da música brasileira, inclusive nos anos que antecedem a Semana de Arte Moderna de 1922.

Referências bibliográficas

CALDAS, Pedro Henrique. *História do Conservatório de Música de Pelotas*. Pelotas: Semeador, 1992.

FREITAS E CASTRO, Ênio de. A música no Rio Grande do Sul no Século XIX. Enciclopédia Rio Grandense

vol.2- "O Rio Grande Antigo". Porto Alegre: Livraria Sulina Editora, 2a ed., 1968.

IKEDA, Alberto T. Musicologia ou musicografia? Algumas reflexões sobre a pesquisa em música. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.63-68.

LUCAS, Elisabeth. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.69-74

_____. *Classe dominante e cultura musical no RS: do amadorismo à profissionalização.* In GONZAGA, Sergius e DACANAL, José Hildebrando, (org.) *RS: Cultura e ideologia.* Porto Alegre: Ed. Mercado Aberto, 1980.

NEVES, José Maria. Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.137-163.

NOGUEIRA, Isabel (Org.). História Iconográfica do Conservatório de Música da UFPel. Porto Alegre: Pallotti, 2005.

_____; TAVARES, Lauren. A música na Revista Ilustração Pelotense. XIV Congresso de Iniciação Científica da UFPel. Pelotas, 18 a 20 de abril de 2006.

_____. Antonio Leal de Sá Pereira: um modernista em terras gaúchas?. Trabalho publicado nos Anais do XV Congresso da ANPPOM, realizado na UFRJ, Rio de Janeiro, de 18 a 22 de julho de 2005.

REVISTA ILUSTRAÇÃO PELOTENSE. Pelotas, 1919-1923. (Diretor: Bruno de Mendonça Lima).

ROCHA, Cândida Isabel Madruga da. Um século de música erudita em Pelotas (1827-1927). Dissertação de mestrado. Porto Alegre: PUCRS, 1979.

VEIGA, Manuel. Música, músicos, musicólogos: uma revisão das perspectivas para a pesquisa musical no Brasil. I SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, Curitiba, 10-12 jan. 1997. Anais. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p.75-89.

Isabel Porto Nogueira

Professora Adjunta do Instituto de Artes e Design da Universidade Federal de Pelotas (UFPel, RS), área de Musicologia, desde 1997. É Diretora do Conservatório de Música da UFPel desde 2003. Bacharel em Piano pela UFPel (1993) e Doutora em História e Ciências da Música – Musicologia pela Universidade Autônoma de Madri, Espanha (2001). Líder do Grupo de Pesquisa em Musicologia da UFPel e membro do Grupo de Pesquisa em Práticas Interpretativas (GPPI) UFRGS/CAPES. Professora do Curso de Pós-Graduação Especialização em Memória, Identidade e Cultura Material da UFPel. Coordena e participa de projetos de pesquisa na área de Musicologia e História. Publicou em 2003 o livro "*El pianismo en la ciudad de Pelotas 1918-1968*", e em 2005 o livro "*História Iconográfica do Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas*". É coordenadora do Centro de Documentação Musical da UFPel, que congrega pesquisadores e projetos na área de memória e história da música na cidade de Pelotas.

Yimi Walter Premazzi Silveira Junior

Acadêmico da UFPel. desde 2004, ingressou no curso de música modalidade licenciatura, passando em 2005 para o bacharelado, em ambos cursando a habilitação canto, sendo aprovado no ano de 2006 sua participação no grupo de pesquisa em musicologia da UFPel e bolsista do CNPq desde agosto de 2006, sob a orientação de Isabel Porto Nogueira, onde então participou dos seguintes eventos: I Salão de Extensão e Cultura da UFPel (SEC), ganhando o prêmio de Jovem Extensionista da área de Cultura (Pelotas, 2006) e indicado a representar a UFPel no XXIV Seminário de Extensão Universitária da Região Sul (Rio Grande, 2006), 3º Congresso Brasileiro de Extensão Universitária, VII Encontro de Musicologia Histórica (Juiz de Fora/MG, 2006), XVIII e XIX Salão de Iniciação Científica da UFRGS (Porto Alegre, 2006 e 2007), XV e XVI Congresso de Iniciação Científica da UFPel, (Pelotas, 2006 e 2007) II SEC (Pelotas, 2007), Quinto Encontro Nacional de Pesquisa em Arte (Montenegro, 2007).

Criatividade e resolução de problemas em processos de composição musical

Bernardo Grassi (UFPR)

Objetivos

O presente trabalho apresenta um estudo em andamento sobre os processos mentais que subjazem a prática da composição musical. Os objetivos são: 1) investigar o papel que a experiência no domínio (expertise) exerce no processo criativo e 2) obter dados mais acurados a respeito dos mecanismos cognitivos envolvidos na composição musical.

Descrição

A criatividade é um tipo de habilidade que é muito valorizada na produção musical. Ela é reconhecida desde a apresentação de uma composição ou improvisação original, até a performance criativa de uma obra musical já consagrada. Recentemente, alguns países incluíram o ensino da composição e da improvisação musical em seus currículos e, desde então, há um corpo crescente de estudos sendo realizados sobre o desenvolvimento da criatividade em seu ensino, e suas implicações para o aprendizado musical (Grassi, 2007). Apesar dos resultados obtidos nestes estudos serem promissores e apontarem vários benefícios para o desenvolvimento musical de uma maneira geral, é comum que professores recém-formados não saibam exatamente como ensinar composição e que demonstrem insegurança no desempenho de suas atividades (Andrews, 2004).

A abordagem da composição musical como uma atividade de resolução de problemas tem sido utilizada, com sucesso, como uma das maneiras de atenuar as dificuldades encontradas por professores iniciantes (Younker & Smith, 1996). A pesquisa sobre o processo criativo também tem se beneficiado bastante com tal visão (Webster, 2002; Weisberg, 1988). A partir destes estudos, sabe-se hoje que a criatividade não é uma capacidade exclusiva de mentes "geniais", e que a ocorrência de insights no decorrer dos processos criativos está mais associada à experiência do indivíduo do que se imaginava outrora (Weisberg, 2006).

Apesar disso, pouco foi escrito sobre o tema na área musical. Grande parte dessa literatura é antiga, e baseia-se em estudos de caso de relatos ou cartas de compositores a respeito de seus processos de criação. Esse tipo de investigação tem sido questionado, já que muitas generalizações são feitas a partir de um único caso (Sloboda, 1985). Por outro lado, o estudo da criatividade na composição musical precisa ser delineado de modo a preservar, na medida do possível, a "liberdade" do compositor durante seu processo de criação. Isso obviamente dificulta e, por vezes, limita a realização de experimentos controlados. Portanto, a busca por uma abordagem científica mais adequada para o estudo dos processos mentais envolvidos na composição musical permanece um desafio.

Método

O presente trabalho apresenta um estudo em andamento sobre os processos mentais utilizados por compositores principiantes, semi-especializados e *experts*, através da realização de uma tarefa de composição musical comum a todos participantes.

Todos os participantes recebem uma "idéia" musical (vagamente especificada) e devem desenvolvê-la no piano, de maneira livre, durante um período de tempo máximo de 4 horas. É solicitado aos compositores que escolham as técnicas que julgarem adequadas para a sua composição. Esta atividade é gravada em áudio e os participantes devem tentar verbalizar tudo o que se passa em suas mentes durante a tarefa – técnica de coleta de dados conhecida como *protocolo verbal* (Reitman, 1965; Sloboda, 1985).

As composições finais e os dados resultantes dos protocolos verbais estão sendo avaliados qualitativamente e quantitativamente, com o objetivo de aumentar nosso entendimento sobre os processos criativos e mecanismos cognitivos envolvidos na prática da composição musical, e com o objetivo de contribuir para as áreas da educação musical e da psicologia da música.

Referências Bibliográficas

ANDREWS, B. W. How composers compose: In search of the questions. Research and Issues in Music Education, v.2, n.1, 2004.

GRASSI, B. "Expertise, criatividade e resolução de problemas em música". *III Simpósio de Cognição e Artes Musicais - International*. D. Santiago e R. Bordini. Salvador: EDUFBA, 2007, pp. 292-300.

REITMAN, W. R. *Cognition and thought: an information processing approach*. New York: Wiley, 1965.

SLOBODA, J. A. *The musical mind: the cognitive psychology of music*. Oxford: Clarendon, 1985.

WEBSTER, P. R. "Creative Thinking in Music: Advancing a Model". In: T. Sullivan e L. Willingham (Ed.). *Creativity and Music Education*. Edmonton: Canadian Music Educators Association, 2002, p.16-33.

WEISBERG, R. W. *Creativity: Understanding innovation in problem solving, science, invention, and the arts*. Hoboken, NJ: John Wiley, 2006.

_____, R. W. Problem solving and creativity. In: R. Sternberg (Ed.). The nature of creativity. New York: Cambridge University Press, 1988. Problem solving and creativity, p.148-176

YOUNKER, B. A. e W. H. Smith. Comparing and modelling musical thought processes of expert and novice composers. Bulletin of the Council for Research in Music Education, v.128, n.128, 1996, p.25-36.

Bernardo Grassi é compositor, bacharel em violão pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná e está concluindo o mestrado em música pela UFPR na linha de Cognição e Filosofia da Música, sob a orientação da Profª. Drª. Beatriz Ilari. Atualmente é professor bolsista no Projeto de Extensão de Musicalização Infantil da Universidade Federal do Paraná, aonde também leciona como estagiário, na disciplina Oficina de Criação II. Em 2007, conquistou o primeiro lugar no Concurso Público para Admissão de Professor de Ensino Superior da Faculdade de Artes do Paraná, para as disciplinas de Estrutura e Formas Musicais; Improvisação e Composição; Técnicas de Conjuntos; e Harmonia. Seus principais interesses estão ligados à pesquisa de processos de criação musical e à psicologia da música.

A análise das peças #II, #III e #VI, das *"Sechs Kleine Klavierstücke"* – As Seis Pequenas Peças para piano, Op. 19 de Arnold Schoenberg: uma discussão acerca do atematismo na obra pianística de Arnold Schoenberg.

Luís Bourscheidt (UFPR)

Por meio de uma breve análise musical, este estudo pretende abordar o atematismo na obra pianística de Arnold Shoenberg. As obras analisadas fazem parte de um conjunto de 06 pequenas peças para piano, compostas por Arnold Schoenberg em 1911. São as *"Sechs Kleine Klavierstücke"* (Seis Pequenas Peças Para Piano), Op. 19. Para esta análise, foram selecionadas as peças II, III e VI. Todas elas têm um caráter aforístico, soando como se fossem "miniaturas" de música. De fato, as peças são extremamente curtas e o material apresentado é melodicamente – e, portanto, tematicamente – muito restrito, sendo assim, considerado atemático (sem tema). Esta economia é unida ao princípio da variação progressiva, resultando numa grande concisão estrutural e de materiais presentes em cada uma das obras.

As peças Op.19 foram compostas por Schoenberg em sua segunda fase, quando o compositor se libertara definitivamente da tonalidade. Schoenberg pode ser considerado o primeiro compositor a assumir esta postura, abdicando das "normas tonais no que se refere às alturas, dispostas horizontal ou verticalmente." (ETKIN, 1983). Assim, o antigo discurso longo e difuso se torna conciso e objetivo, proporcionando ao ouvinte um máximo de informação musical com o mínimo de informação sonora.

O atematismo é, portanto, a designação de uma determinada peça que não possui nenhum tipo de construção temática. Por essa razão, outros elementos do discurso musical, como o timbre, a tessitura, a textura, o ritmo e a dinâmica tornam-se fundamentais para a manutenção da continuidade musical da peça (LESTER, 1989, p.285). Portanto, são nestes aspectos que a música atemática se apóia, já que ela não pode ser construída a partir de materiais temáticos.

Por outro lado, o atematismo também está profundamente relacionado com o momento histórico/musical da época, quando a música atonal estava sendo instaurada. Este momento é conhecido como "emancipação da dissonância", no qual a música passa a obedecer muito mais às suas próprias necessidades expressivas do que às leis harmônicas e tonais remanescentes do século anterior.

A partir dessa idéia, os sons, as notas e os intervalos musicais não precisariam mais estar subordinados ao sistema tonal, cuja hierarquia tendia a limitá-los. Assim, passa-se a entender os objetos sonoros de maneira muito mais individual, sendo possível estabelecer relações livres entre determinadas notas, determinados intervalos ou determinados acordes. Este aspecto é bastante visível nesta análise, já que as propriedades relacionadas acima são dispostas pelo compositor de forma a estabelecer relações ou co-relações entre si. A descrição destas relações é objetivo deste estudo.

Destaca-se também a importância dada por Schöenberg em organizar os materiais musicais a partir da forma total da peça, levando em consideração algumas características sonoras como o tempo e a duração da obra, aspecto ainda relacionado à música do século anterior. Assim, as peças tendem a respeitar uma estrutura composta de uma idéia inicial, que se desenvolve, chega ao *clímax* e termina (ETKIN, 1983). Os exemplos abordados neste estudo, apesar de serem extremamente curtos, mostram claramente este aspecto, tendo em vista a preocupação do compositor em manter uma organização e um direcionamento para cada uma das obras analisadas.

Apesar das peças que fazem parte desta análise não possuírem temas evidentes, outros valores estão sendo constantemente evidenciados. As peças de número II e VI, por exemplo, têm um intervalo musical como elemento estrutural, cuja importância se dá na medida em que é a partir dele que o restante da peça é construído. Nesse caso, a ausência de um tema favorece a utilização de outros elementos musicais, como a textura e tessitura e a intensidade. No caso da peça de número III, são estes elementos que apresentam a forma da obra, estabelecendo seus contrastes e proporcionando ao ouvinte o máximo de informação musical com o mínimo de informação sonora. Esta pode ser considerada a principal característica das obras analisadas, tendo em vista seu caráter atemático e aforístico.

Portanto, este estudo buscou demonstrar as relações internas existentes nas três peças analisadas, cada qual com sua característica principal, seja ela de nível intervalar, estrutural ou formal e, partindo dessas características, comprovar o seu caráter supracitado.

Referências bibliográficas

BIRCK, M. Música popular e linguagens artificiais: da influência do Op. 19/6, de Arnold Schoenberg, na composição de "Concerto para Currículo e Orquestra". In: SEMINÁRIO DE PESQUISA EM MÚSICA DA UFG e, 4., 2004, Goiânia. Anais eletrônicos... Goiânia: UFG, 2004. Disponível em: <http://www.musica.ufg.br/mestrado/anais/>. Acesso em: julho de 2007.

ETKIN, M. "Apariencia" y "realidad" en la música del siglo XX. In: *Nuevas propuestas sonora*. Buenos Aires: Ricordi, 1983. Disponível em: <http://www.latinoamerica-musica.net>. Acesso em: julho de 2007.

FRIEDHEIM, P. Rhythmic Structure in Schoenberg's Atonal Compositions. *Journal of the American Musicological Society*, v.19, n.1, pp. 59-72. Disponível em: <http://www.jstor.org>. Acesso em: julho de 2007.

LESTER, J. *Analytic Approaches to Twentieth-Century Music*. New York: W.W. Norton & Company, 1989.

VAISALA, O. Concepts of Harmony and Prolongation in Schoenberg's Op. 19/2. *Music Theory Spectrum*, v.21, n.2 pp. 230-259. Disponível em: < http://www.jstor.org>. Acesso em: julho de 2007.

Um estudo de levantamento sobre o Fandango do Paraná na Barra de Superagüi

Caroline Cavalli *(EMBAP)*

O presente trabalho traz como tema um estudo sobre a prática do Fandango Paranaense - manifestação popular que envolve música e dança características - na Ilha de Superagui, no estado do Paraná. Para tanto, esta investigação procurou reconhecer, por meio da participação de alguns moradores da Ilha, a opinião destes sobre tal prática, seus objetivos e funções na vida dos praticantes e fazer um diagnóstico de apreciação pelos jovens e adultos.

Foram entrevistados e observados quatro grupos de pessoas: adultos praticantes, adultos não praticantes, jovens praticantes e jovens não praticantes. O foco das entrevistas foi direcionado para o reconhecimento de como esta prática é vista por estes grupos nativos e como tal prática tem sido preservada na cultura desta comunidade.

Para coletar os dados foram realizadas entrevistas semi-estruturadas com os mestres, aprendizes e moradores da ilha, bem como observação das práticas dos participantes na referida manifestação em três datas específicas, nos meses de janeiro e março de 2006 e janeiro de 2007.

Cada grupo foi composto por três indivíduos totalizando doze entrevistados. Para os praticantes, as entrevistas abordaram questões sobre o tempo e o valor da prática, os motivos que os levam a praticar o fandango, o processo de aprendizagem e suas impressões sobre a situação do fandango.

Para os não praticantes, as mesmas questões foram abordadas, exceto as que dizem respeito ao tempo de prática, motivos e aprendizagem.

Já para os jovens as entrevistas abordaram, além das questões já respondidas pelos outros participantes, aspectos relativos a outras atividades culturais praticadas.

Os resultados obtidos por meio das entrevistas foram organizados em quatro tabelas nas quais foram sintetizadas as respostas dos participantes do levantamento.

Ao analisar as respostas dos participantes desta pesquisa e verificar a prática do Fandango na ilha de Superagüi, através das três observações em campo, pode-se obter algumas considerações acerca do objeto estudado. Neste sentido, a partir da opinião da amostra de moradores da ilha que participaram desta pesquisa, praticantes do fandango ou não, foi possível observar que:

- Os jovens caiçaras, de modo geral, demonstram desinteresse pelo Fandango. O grande interesse pelo "baile", revelado nas entrevistas, demonstra o quanto a mídia pode desgastar essas culturas populares, alterando os valores e costumes, principalmente dos jovens.

- A prática de Fandango é restrita, de modo geral, à população adulta, com tímida presença dos jovens.

- Algumas comunidades religiosas, que não permitem a prática desta manifestação popular, evitam que os jovens - membros dessas instituições - participem do fandango. No entanto é possível verificar que existe certa curiosidade de alguns destes jovens.

- O turismo na ilha tem sido uma fonte de motivação para os praticantes do Fandango, uma vez que tal prática é foco de interesse e curiosidade para os visitantes de Superagüi.

Enfim, o fandango na Barra continua vivo através dos fandangueiros, que resistem, se reunindo para tocar durante o ano todo, mesmo que só entre eles ou quando há turistas na ilha, sendo realizado com certa freqüência, ainda que já destituído do caráter de empreitada dos mutirões, em função das mudanças ocorridas com o impacto dos meios de comunicação de massa, da difusão das igrejas evangélicas na região que proíbem as danças, afastando boa parte dos caiçaras de sua própria cultura, e das modificações na economia dos ilhéus, a partir da necessidade de criação de diversas unidades de conservação na região, alterando seu modo de vida, antes baseado na agricultura, caça, coleta e pesca, mas ainda possuindo o caráter de alegria e confraternização e o clima de respeito, tão prezados pelos fandangueiros.

Os objetivos e funções dessa prática, atualmente, segundo os entrevistados, são a interação social, alegria, reconhecimento, o exercício de sua cultura, a gratificação financeira, além do fato de atrair turismo para a ilha, pois assim os caiçaras conseguem aumentar sua renda, ainda que durante curtos períodos de tempo. Tendo foco científico, porém não absoluto, pois o tema é amplo e envolve muitas questões, esse trabalho pretende contribuir para reafirmar a identidade caiçara, de modo que a natureza seja preservada, mas também levando em conta a preservação da cultura, não pretendendo ser taxativa nem definitiva com relação à situação atual do Fandango, mas antes, demonstrar a opinião dos próprios caiçaras sobre o assunto.

Nos últimos anos, as comunidades onde existe o Fandango passaram a receber mais pesquisadores mostrando um maior interesse no resgate da memória fandangueira. Para manter viva esta prática, seria interessante que as instituições investissem mais, contemplando o modo de vida caiçara, buscando opções de manejo dos recursos naturais e criando novas políticas públicas que possam favorecer a preservação dessa cultura tão rica, reflexo da diversidade cultural do nosso país, muitas vezes não devidamente apreciadas ou até mesmo desconhecidas pelos próprios brasileiros.

Referências Bibliográficas

ANDRADE, Sandra Maria Leite de & ARANTES, Joceli de Fátima Tomio. "O Fandango em Rio dos Patos". Em: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (org.) *Fandango de Mutirão*. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003:41-52.

ARAÚJO, Alceu Maynard. Fandango. In: *Folclore Nacional: Danças, recreação e música*, vol II. São Paulo: Melhoramentos, 1964.

AZEVEDO, Fernando Correa de. *Fandango do Paraná*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978.

BITTAR, Nazir. "A pluralidade do Fandango: dança, teatro e baile". Em: BRITO, Maria de Lourdes da Silva & RANDO, José Augusto Gemba (org). *Fandango de Mutirão*. Curitiba: Gráfica Mileart, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2000.

CAVALLI, Caroline. Fandango do Paraná. Monografia apresentada para o curso de Música / FAP. Orientação: prof. Regina Tizzot. Curitiba: 2000.

GIL, Antonio Carlos. *Métodos e Técnicas de Pesquisa Social*. 5 ed. São Paulo: Editora Atlas S.A.,1999.

PEREIRA, Magnus Roberto de Mello. *Semeando Iras Rumo ao Progresso*. Curitiba, Ed. UFPR, 1996.

PINTO, Inamy Custódio. Curso de Introdução aos Estudos de Folclore. Curitiba: Museu Paranaense / Secretaria de Estado da Cultura e do Esporte, 1983 (Apostila).

PINTO, Inamy Custódio. *Fandango do Paraná*. Curitiba: Ed. UFPR, 1992.

PIMENTEL, Alexandre, GRAMANI, Daniella & CORRÊA, Joana. *Museu Vivo do Fandango*. Associação Cultural Caburé. Rio de Janeiro: 2006.

RODERJAN, Roselys Velloso. *Folclore brasileiro: Paraná*. Rio de Janeiro: MEC-SEC-FUNARTE: Instituto Nacional do Folclore, 1981.

RODERJAN, Roselys Velloso. Sobre as origens do Fandango Paranaense. In: *Boletim da Comissão Paranaense de Folclore*. Curitiba: FUNARTE, 1980.

GUARAQUEÇABA / SUPERAGÜI www.guaraquecaba.com/superagui.asp disponível em 19/04/07 às 14h30m.

O funk curitibano como manifestação cultural: Bonde do Rolê e Impostora

Juliana Carla Bastos (UFPR)

O *funk* surgiu nos Estados Unidos no começo da década de 60, chegando ao Brasil cerca de dez anos mais tarde. No Rio de Janeiro o movimento *funk* tornou-se bastante significativo. Um novo ritmo americano vindo da Flórida que incorporou-se ao processo de criação do *funk* brasileiro, o *Miami Bass*, conferiu às músicas um andamento mais rápido, batidas mais intensas e letras erotizadas, caracterizando gradativamente o *funk* brasileiro. Além dele surgiram também o *Funk Melody* e o *Freestyle*. No final da década de 80, letras em português começaram a ser feitas, retratando o cotidiano de pobreza e violência das favelas cariocas. Era o chamado *New Funk*.

O *funk* curitibano foi criado praticamente em um apartamento da cidade, por dois grupos: o Bonde do Rolê e o Impostora. Os integrantes dos dois grupos moravam quase todos juntos, e fazendo experimentações musicais e misturas de amostras sonoras, começaram a divulgar pela *internet* o que seria ouvido até fora do Paraná pouco tempo depois. As músicas são feitas mesclando batidas de *funk* carioca, *samples* de *rock* oitentista e de música eletrônica atual com vocabulário lascivo e irreverente. As letras falam de situações cotidianas e estereótipos. O Bonde do Rolê foi o primeiro a ser criado e, cerca de um ano depois, viu-se como alvo da satirização que praticava, com a criação do Bonde das Impostora, que atualmente chama-se somente Impostora. O objetivo deste trabalho é discorrer sobre a repercussão conseguida pelas duas bandas em questão e investigar quais anseios e motivos sociais, morais e históricos fazem com que o público jovem, sobretudo o universitário, se identifique com o trabalho. Espera-se também que a pesquisa sirva de incentivo para que outros trabalhos na área possam ser feitos, fomentando a discussão sobre o assunto.

Atualmente tudo o que é diferente, de tão pasteurizado, se torna normal. E para os jovens o novo pode se mostrar mascarado. As fronteiras que separam cultura erudita, popular e massiva tem trânsito intenso de informações (Martin-Barbero, 2001), permitindo que uma cultura aproprie-se da outra, mesclando-se e reapropriando-se entre si. O trabalho dos dois grupos mostra influência da música ocidental do século XX, de clássicos a pop adolescente. Alguns autores defendem a visão da cultura expansiva (Martin-Barbero, 2001; Canclini, 1990). O fato de o Bonde do Rolê e do Impostora se auto intitularem como grupos de *funk* pode ser considerado sob vários pontos de vista. E eles se enquadram num nicho artístico que não tem meio termo. Ou se ama (muito) ou se odeia (muito). Esse tipo de visão limita o entendimento e a capacidade de avaliar o universo cultural a que estamos expostos, sobretudo o latino-americano, onde culturas étnicas interagem ininterruptamente com novas tecnologias, a chamada "heterogeneidade multitemporal"(Canclini, 1990).

O reconhecimento dos dois grupos acontece de maneira peculiar em nosso país. Para o Bonde do Rolê, o reconhecimento no exterior aconteceu antes e de maneira mais intensa, pois no Brasil o público limita-se a frequentadores de clubes alternativos de música e aficcionados por trabalhos musicais independentes que a *internet* divulga. Isso pode ser explicado porque no Brasil as pessoas ainda estão muito ligadas ao conteúdo que a televisão veicula e não consomem o material mostrado na *internet* com

tanta força como na Europa, onde o trio tem um grande contingente de fãs. O Impostora segue o mesmo caminho e ensaia passos de carreira internacional.

Esta pesquisa encontra-se em andamento. Por ora, o que se pode afirmar ouvindo o trabalho do Impostora e do Bonde do Rolê é a capacidade que eles possuem de rir e fazer rir. Não é só a batida do funk que chama a atenção, mas a maneira como eles tratam o trabalho, a evolução perceptível das técnicas de manipulação da música eletrônica e a desenvoltura para expor assuntos clichês, mas que deixam a maioria das pessoas encabuladas e mudas.

Referências Bibliográficas

CANCLINI, Nestor Garcia. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico, Ed.n Grijalbo, 1990.

MARTIN-BARBERO, Jesus. *Dos meios às mediações*. Comunicação, cultura e hegemonia. Ed. UFRJ, RJ, 2001.

MARTINS, Linaldo. *A música*. Disponível em http://www.caigatoda.com.br/colunas/ Acessado em 20/04/2007.

PEREIRA DE SÁ, Simone. Funk Carioca: Música eletrônica popular brasileira. *XVI COMPÓS - Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação*. Curitiba: Universidade Tuiuti do Paraná, 2007.

SANDRONI, Carlos. *Feitiço decente: transformações no samba 1917-1933*. Rio de Janeiro: Ed.UFRJ, 2001.

Blitz (site de Portugal) http://blitz.aeiou.pt;

Coquetel Molotov http://www.coquetelmolotov.com.br;

Folha Online http://www1.folha.uol.com.br;

Gazeta do Povo http://canais.rpc.com.br;

Trama Virtual Impostor http://tramavirtual.uol.com.br;

Trópico http://p.php.uol.com.br;

Wikipédia http://pt.wikipedia.org

Revisão do catálogo de obras de Brasílio Itiberê da Cunha

Lilian Nakao Nakahodo; Rogério Budasz (UFPR)

Nascido em 1846, Brasílio Itiberê da Cunha é considerado o compositor mais notável e ativo no cenário musical paranaense até o início do século XX. Poucas instituições guardam amostras do legado musical deste parnaguara e as obras das quais se têm conhecimento até hoje encontram-se espalhadas na Divisão de Música da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, em algumas bibliotecas italianas [1] (no Conservatório Santa Cecília em Roma, Conservatório Giuseppe Verdi em Milão, Biblioteca Real em Turim, Conservatório Luigi Cherubini em Florença e Instituto Gaetano Donizetti em Bergamo) e na reserva técnica da Casa da Memória de Curitiba.

A Casa da Memória, instituição cujas atividades se baseiam na "conservação e processamento de acervos históricos e artísticos, a pesquisa histórica, biblioteca especializada em história do Paraná de Curitiba, catalogação, indexação e preparo físico de acervo bibliográfico e audiovisual[2]", abriga a mais significativa coleção de partituras do compositor. O desenvolvimento de um trabalho com a instituição ocorreu a partir de 2005, através do projeto "Acervos de Música Paranaense" desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa "Música Brasileira: Estrutura e Estilo, Cultura e Sociedade", vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da UFPR. O projeto prevê o levantamento, a catalogação e a digitalização de acervos de partituras, manuscritas e impressas, de compositores paranaenses ou música composta no Estado do Paraná durante o primeiro centenário da província (1853 – 1953).

Há pouco tempo, a Casa da Memória realizou a catalogação em formato MARC das obras relacionadas por José Maria Neves em seu estudo sobre Brasílio Itiberê (NEVES: 1996). No âmbito do projeto, um diagnóstico superficial apresentou-se favorável quanto às instalações físicas e acondicionamento na instituição. Uma câmara fria para a conservação de documentos raros abriga todas as obras de Brasílio

---

[1] Brasílio Itiberê seguiu carreira diplomática e atuou como "Secretário" na Itália de 1873 a 1875, após graduar-se em direito e seguir para o Rio de Janeiro no início da mesma década. (NEVES, 1996)

[2] http://www.curitiba.pr.gov.br/Servicos/Governo/GuiaServicosPublicos

Itiberê, devidamente acondicionadas em envelopes individuais de material específico para essa finalidade. A necessidade de uma revisão do catálogo elaborado por Mercedes Reis Pequeno contido na obra de Neves surgiu a partir de algumas discrepâncias encontradas. Obras tidas como fotocópia e que viriam ser encontradas como manuscritos autógrafos ("*Nocturne*", "*A Sertaneja*"), peças não encontradas por Neves ("*Il Trovatore*") e cópias de obras até agora desconhecidas ("*A Misteriosa*" e "*Marcha Fúnebre à memória de Gottschalk*") foram localizadas e incluídas aos registros do acervo, possibilitando uma análise mais completa da obra de Itiberê.

A tabela a seguir sintetiza o levantamento realizado até o presente, baseado no catálogo elaborado por Mercedes Reis Pequeno descrito na obra de Neves. Anúncios do jornal "Correio Paulistano" possibilitaram concluir algumas datas acerca das obras.

Bibliotecas consultadas:

BCM Biblioteca Casa da Memória / Fundação Cultural de Curitiba [3]

MIS Arquivo de partituras do Museu da Imagem e do Som de Curitiba
BN Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

SC Biblioteca musicale governativa del Conservatorio di Musica Santa Cecilia, Roma, Itália

GV Biblioteca del Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, Milão, Itália

LC Biblioteca del Conservatorio di Musica Luigi Cherubini, Florença, Itália

GD Biblioteca del Civico Istituto Musicale Gaetano Donizetti, Bergamo, Itália

TO Biblioteca Reale, Turim, Itália

MRP Mercedes Reis Pequeno

JMN José Maria Neves

Referências Bibliográficas

BUDASZ, R.; MACHADO, C. N. G.; NAKAHODO, L. N. Acervos de Música Paranaense: 1853-1953. In: *Simpósio de Pesquisa em Música 2004*: Programa e Resumos, 16. Curitiba: DeArtes/UFPR, 2004.

NEVES, J. M. *Brasílio Itiberê: vida e obra*. Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1996.

Catálogo geral das publicações musicais editadas pelo grande estabelecimento de pianos e música E. Bevilacqua & C, Rio de Janeiro, São Paulo, 1900.

Catálogo das músicas impressas no Imperial estabelecimento de pianos e músicas de Narciso & Arthur Napoleão. Rio de Janeiro, 1871.

REZENDE, Carlos Penteado de. *Tradições musicais da Faculdade de Direito de São Paulo*, p. 218-227.

A educação musical na perspectiva inclusiva: representações visíveis e invisíveis na rede pública de ensino do Estado do Paraná.

Walmir Marcelino Teixeira (SEED)

O artigo analisa aspectos do ensino de flauta doce e de canto desenvolvido na *Oficina de Sensibilização Musical* do *Festival de Arte da rede estudantil/FERA* realizado em 2006, aplicado em sete fases distintas nas diversas regiões do Estado do Paraná: Central, Centro Sul, Noroeste, Norte Pioneiro, Norte, Oeste e Leste. O público desta oficina constitui-se de alunos e professores da rede pública de ensino da educação básica. O evento contou com 2033 participantes – com idade entre 10 e 18 anos – do ensino fundamental e médio nas modalidades da educação do campo, da educação indígena, da educação especial e de jovens e adultos. Cada etapa/região contou com a média de 300 alunos e professores. Os dados trabalhados nesta pesquisa foram obtidos por meio registro das respostas de questionário semi-estruturado e da observação dos participantes na proposta pedagógica de musicalização por meio do canto e da flauta doce nas sete regiões de realização do FERA. Após análise quantitativa e qualitativa

[3] Nenhuma partitura manuscrita foi encontrada neste acervo.

dos dados, observou-se que 51% dos participantes eram do ensino fundamental e 49% do ensino médio; 40% dos participantes sabiam tocar, ao menos, um instrumento musical. Os instrumentos mais mencionados foram o violão, o teclado e a bateria (percussão). Constatou-se também que alunos entre 16 e 18 anos tendiam a intensificar o interesse em estudar música, iniciando o aprendizado de instrumento musical. A análise demonstrou que 59% dos alunos nunca participaram de grupo de canto (coral), e dos que cantam, 42% também tocam algum instrumento. Além disso, evidenciou que o acesso a apresentações de música ao vivo limita-se a execuções de banda de música/fanfarra (50%) e de canto coral (28%), identificando que 12% dos alunos têm aulas de música nas suas escolas. Dentre esse percentual, a análise permitiu constatar que grande parte das aulas não ocorre no contexto 'regular' de ensino, ou seja, não estão arroladas na carga horária prevista para o ensino de arte da matriz curricular das escolas, portanto, não é extensivo a todos os alunos. Verificou-se que o estilo musical de maior preferência dos alunos das regiões pesquisadas é o *pop rock* (16%), seguido de *funk* (13%) e de *dance* (11%). Onze estilos musicais estão à frente da música popular brasileira/MPB (6%) nos resultados analisados. Verificou-se também que a maioria dos participantes reconheceu o teatro e o cinema (33% e 25% respectivamente) como espaços culturais existentes nos seus municípios. A pesquisa identificou como relevante a incidência de 25% de respostas para o item 'não sei', denotando a possível falta de conhecimento dos participantes sobre a existência de espaços culturais no contexto no qual vivem. No quesito relacionado à avaliação da oficina, observou-se que a maioria (46%) considerou a oficina como 'excelente', seguido de 'muito boa' (29%), 'boa' (24%) e 1% 'ruim'. Sobre o interesse dos alunos em desenvolver atividades musicais em hipotético tempo livre no meio escolar, a análise dos dados mostrou que "tocar um instrumento musical" obteve o índice de 31% de preferência, enquanto que ouvir músicas e cantar em grupo musical registrou 28% e 17% respectivamente. Esses dados reunidos permitiram perceber que os alunos carecem de projetos de educação musical no meio escolar. No plano financeiro, esses dados indicam demanda que representem às escolas a prerrogativa de receberem recursos humanos e materiais dos órgãos centrais e administrativos do sistema de ensino público do Estado do Paraná. Com o desenvolvimento do ensino formal da música em todas as escolas que ofertam o ensino fundamental e ensino médio cumpre-se a obrigatoriedade prevista na Lei Federal de Diretrizes e Bases da Educação nº 9394/96. Assim, essa proposta de ação reflexiva baseada na questão dialética entre a teoria e a prática, prevê a aplicação de metodologia de ensino de música por meio do canto e da flauta doce com a utilização de recursos tecnológicos desenvolvidos em programas de computador. O desenvolvimento de *CD-ROM* educativo foi elaborado a partir da experiência adquirida durante as aulas de música em escolas da rede pública de ensino e nas oficinas de musicalização do Festival de Arte da Rede Estudantil. Composto por 20 temas específicos, o CD-ROM não requer rigorosidade na exploração seqüencial; ao contrário: sua utilização permite navegação de acordo com o interesse do estudante. O material apresenta um diálogo entre Pan e Orfeu. A mitologia grega conta que Deus Pan, ao caminhar pela floresta, ouviu algo maravilhoso que vinha de um bambu oco e seco. Com a força do vento ecoava um lindo som. Então, Pan pegou o pedaço de bambu e saiu experimentando as possibilidades sonoras do primeiro instrumento musical que se tem notícia. A mitologia grega também relata que, na cidade de Trácia, Deus Orfeu teria civilizado os homens por meio do canto e do som de sua lira. Nesse sentido, o conteúdo do diálogo apresentado em vídeo, representa o interesse de Orfeu em aprender a tocar flauta com Pan. O vídeo sinaliza proposta metodológica de iniciação musical cuja abordagem pretende despertar o interesse do espectador em seguir as orientações didáticas contidas no diálogo, nas imagens e nos exemplos demonstrados. O diálogo entre Pan e Orfeu dá conta de quatro temas e os dezesseis temas restantes se referem ao repertório de canções proposto para a exploração metodológica de conteúdos práticos e teóricos da iniciação musical. Portanto, cantar e tocar, mesmo que requeiram conhecimentos e estratégias específicas de apreensão e expressão, são componentes da mesma proposta musical. Desde o primeiro momento o aluno manuseia partituras musicais. A familiarização com os signos musicais tende a favorecer posterior aprendizado da notação musical. As músicas escolhidas para comporem este material foram selecionadas a partir de características estéticas, formais e estruturais com o intuito de auxiliar o ensino e o aprendizado musical de maneira gradativa e recorrente. A extensão adequada para a tessitura vocal infanto-juvenil e instrumental (flauta doce) também foram consideradas nessa seleção. Esse material como recurso didático necessita da mediação do professor para pôr em prática atividades musicais que ajudarão os alunos a perceberem a música como expressão humana, social e reveladora da identidade cultural, pessoal e comunitária. Nesse sentido, a abordagem adotada procura incluir diferentes formas de expressão musical e estilos musicais conectados com as realidades e contextos locais. A abordagem inicial leva em conta a experienciação antes da notação teórica musical. Sendo assim, termos e expressões específicas da linguagem musical são incluídos de forma gradativa no decorrer das atividades propostas. No entanto, esse conteúdo poderá ser adiantado a partir da curiosidade e interesse dos alunos. Essa proposta se baseia em três áreas abrangentes: o conhecimento estético presente nas obras musicais; o conhecimento artístico traduzido na expressão e no fazer musical; e o conhecimento contextualizado (político, econômico e sociocultural) que envolve a criação (obra) musical. Com essa proposta pretende-se contribuir para preencher parte da lacuna existente na Rede Pública de Ensino do Paraná no que diz respeito ao ensino e aprendizagem musical.

Referências Bibliográficas

ABELES, Harold. (1995). *Foundations of Music Education*. New York: Schirmer Books. Tradução nossa.

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. (1997). *Dialética do Esclarecimento: Fragmentos Filosóficos*. Trad. Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

BREIM, Ricardo; et al. (1996) Projeto de alfabetização musical: manual. São Paulo: Espaço Musical.

FREIRE, Paulo. (1986). *A importância do ato de ler*. São Paulo: Cortez.

PARANÁ. (2006) Diretrizes Curriculares de Arte e Artes para a Educação Básica. Curitiba: Secretaria de Estado da Educação.