

PERFORMA'17

Proceedings of the International Conference on Music Performance

Título/Title

PERFORMA'17: Proceedings of the International Conference on Music Performance
PERFORMA'17: Livro de Atas da Conferência Internacional de Performance Musical

Editores/Editors

Jorge Salgado Correia, Aoife Hiney, Clarissa Foletto, Alfonso Benetti e Gilvano Dalagna

Oradores Principais/Keynotes

Lucia Silva Barrenechea, UNIRIO
Cristina Maria Pavan Capparelli, UFRGS
Anders Ljungar Chapelon, Lund University
Luca Chiantore, Universidade de Aveiro

Entidades Organizadoras/Organized by

Universidade Federal de São João del-Rei - UFS
Associação Brasileira de Performance Musical
Universidade de Aveiro
Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md)

Comissão Organizadora/Organising Committee

Catarina Leite Domenici, Cristina Maria Pavan Caparelli Gerling, Edilson Assunção Rocha,
Jorge Salgado Correia, Paulo César Martins Rabelo, Sara Carvalho e Rosário Pestana

Comissão Científica e Artística/Scientific and Artistic Committee

Alfonso Benetti, Carla Reis, Catarina Domenici, Clarissa Foletto, Daniela Coimbra Costa,
Fausto Borem, Gilvano Dalagna, Helena Marinho, Isabel Nogueira, Jorge Salgado Correia
(Coordenador), Jose Alberto Salgado, Leonardo Winter, Luca Chiantore, Maria Do Rosário
Pestana, Pedro Aragão, Ruben Lopez Cano, Rui Penha, Sara Carvalho, Silvia Martinez e Sofia
Lourenço

Comissão Executiva/Executive Committee

Aline Braga, António Carlos Guimarães (Coordenador local), Débora Andrade, Edilson Rocha
(Coordenador Geral), Mauro Lovatto, Valéria Leite Braga

Editora/Publisher

UA Editora

Universidade de Aveiro

Serviços de Biblioteca, Informação Documental e Museologia

1ª Edição/1st Edition

Fevereiro / February 2019

ISBN 978-972-789-583-0

PERFORMA'17 | V Congresso da ABRAPEM

Performance Musical na Teoria e na Prática: novas perspectivas no ensino, pesquisa e performance no século XXI | *Musical Performance in Theory and in Practice: new perspectives on teaching, researching and performing in the 21st century*

O PERFORMA'17 e V Congresso da ABRAPEM - evento realizado na Universidade Federal de São João del-Rei, MG – UFSJ, de 05 a 08 de junho de 2017 - resulta da parceria entre a ABRAPEM e o Pólo de Aveiro do INET-md e tem como tema central a *Performance Musical na Teoria e na Prática: novas perspectivas no ensino, pesquisa e performance no século XXI*.

Entre os objectivos gerais deste evento procura-se criar oportunidades de discussão e debate qualificado sobre a Performance Musical como campo de produção artística e científica frente aos desafios surgidos nas últimas décadas, promover a reflexão e a troca de informações sobre as perspectivas da pesquisa e do ensino da Performance Musical, colaborar para a divulgação da produção artística e científica, proporcionar uma mostra do cenário da pesquisa em performance musical, e contribuir para a consolidação da pesquisa nesta importante subárea.

O Livro de atas desta conferência internacional que ora se publica está organizado por ordem alfabética, aplicada aos nomes dos primeiros autores.

PERFORMA'17 and the 5th ABRAPEM Congress - which is taking place from the 5th to the 8th of June 2017, at the Universidade Federal de São João del-Rei, MG-UFSJ - is the result of the partnership between ABRAPEM and the Aveiro branch of INET-md, and it will focus on the theme of Musical Performance in Theory and in Practice: new perspectives on teaching, research and performance for the 21st century. The congress aims to stimulate discussion and debate on Musical Performance as a field of artistic and academic production, in light of the challenges which have arisen over the past decades, to promote a reflection and an exchange of knowledge about the perspectives of research and teaching Musical Performance, to collaborate in the dissemination of artistic and academic production, to create a display of the research on musical performance, and to contribute to the consolidation of research in this important sub-area.

The proceedings of this international conference are organized in alphabetical order, according to the first author's name.

Índice

O início da pesquisa em Performance no Brasil: aspectos sociais e estruturadores da inserção da subárea na pós-graduação

Ana Carolina Nunes do Couto
P.7

Práticas de improvisação livre sobre instrumentos construídos: considerações sobre territórios, gambiarras e live electronics

André Luís Córdova Brasil
P.17

O canto em cena: investigações sobre movimento expressivo e expressividade vocal em uma montagem de Dido & Aeneas, de H. Purcell

Angélica Andrade Silva Menezes & Angelo Fernandes
P.29

Experimentação artística: novos caminhos para pesquisa e/em performance

Bibiana Bragagnolo
P.40

Conceitos e exercícios preparatórios à performance pós-tonal ao violino: relato de pesquisa em curso

Camilo da Rosa Simões
P.49

A escuta poético-musical de “Uma Mulher Vestida de Sol”: literatura e música em unidade performática na obra de Ariano Suassuna

Célia Patrícia Sampaio Bandeira
P.61

Dois poemas para uma música: a canção “Dois Elos” e a transformação do sentido poético na interpretação vocal-instrumental

Celso Garcia de Araújo Ramalho; Andréia Cláudia Nascimento Pedroso; Artur de Freitas Gouvêa & Bruno de Gouvêa Marti Ferrão
P.69

Composição, interpretação e identidade na “Chorata n.º. 1” de Carlos Almada: contribuições e reflexões sobre oralidade e escrita do “choro”

Celso Garcia de Araújo Ramalho; Paulo Henrique Loureiro de Sá; Bartolomeu Wiese Filho; Marcus de Araújo Ferrer; Henrique Leal Cazes & Marcello Gonçalves
P.85

Ensino, pesquisa e performance no Grupo de Pesquisa em Música da Renascença e Contemporânea – GReCo

Cesar Marino Villavicencio Grossmann
P.99

CIRANDA: uma abordagem performática

Daniele Cruz Barros & Ricardo Brafman
P.114

Sobre a necessidade de sistematização do estudo da leitura à primeira vista para pianistas: considerações a partir de uma pesquisa bibliográfica

Fernando Vago Santana & Lúcia Silva Barrenechea
P.123

Tocando num grupo de tango: um projeto de Investigação a partir da Prática

Francisco Monteiro
P.136

A *brasilidade* de Iberê Gomes Grosso: reflexos em sua técnica

Gretel Paganini P.F. Castro & Antônio J. Augusto
P.148

A corporeidade na performance musical: Uma análise gestual da Valsa Mefisto nº1 de Franz Liszt

Isabella Perazzo Creazzola Campos
P.161

Piano em grupo para licenciandos em música: funcionalidades para a sala de aula através de canções infantis

Josélia Ramalho Vieira
P.168

Improvisação na música instrumental brasileira: sugestões de práticas de improvisação voltadas para o trompete

Kesley Bueno Brandão & Paulo Adriano Ronqui
P.179

Técnicas estendidas da música contemporânea no contexto de uma orquestra jovem: o regente como mediador do processo interpretativo

Leandro Fernandes Maestro & André Luiz Muniz Oliveira
P.190

Questões de terminologia no ensino da técnica pianística

Manoel Theophilo Gaspar de Oliveira Filho & José Henrique Martins
P.195

Os desconfortos físico-posturais em flautistas e sua relação com a técnica de performance da flauta transversal

Marcelo Parizzi Marques Fonseca & Maria Betânia Parizzi Fonseca
P.204

Corpo, gesto musical e técnica pianística na percepção de alunos de piano de dois cursos de Graduação em Música

Margareth Milani & Catarina Domenici
P.219

A aplicação da coarticulação sônico-gestual nas *Seis Danças Romanas* de Béla Bartók

Mariana Brito & Catarina Domenici
P.232

Serestas para piano de Vieira Brandão: negociação entre análise e performance

Mauren Liebich Frey Rodrigues & Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling
P.241

***Latinitas, perspicuitas e ornatus* e a performance musical em fontes musicais primárias do século XVI**

Paula Andrade Callegari
P.253

Estratégias técnicas-interpretativas utilizadas em diferentes versões da obra *Circos sobre uma Viagem Imaginária – Paisagem III “A Cidade”*, para percussão e eletrônicos

Pedro Henrique Machado Freire; Cleber da Silveira Campos & Cesar Adriano Traldi
P.264

A interação em seções de improviso: as concepções de Schutz, Rinzler e Hodson para a construção de um campo de estudo

Ramón Del Pino
P.273

Mapeamento das pesquisas sobre a performance do violino e do violoncelo na música popular brasileira no século XXI

Raquel Rohr; Eliézer Isidoro & Fausto Borém
P.281

Ansiedade de performance musical (MPA): estudo de variáveis endócrinas e seu impacto no gênero feminino

Sérgio de Figueiredo Rocha; Marco Antônio de Lima & Paulo César Ribeiro da Silva
P.289

A narratividade e a 6ª *Valsa de Esquina* para piano de Francisco Mignone

Sigrídur Malaguti
P.295

O início da pesquisa em Performance no Brasil: aspectos sociais e estruturadores da inserção da subárea na pós-graduação

Ana Carolina Nunes do Couto¹

Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Resumo: Este trabalho é recorte de um estudo sociológico mais amplo que investiga os processos sociais e estruturadores implicados na pesquisa da subárea Performance. O recorte feito trata especificamente do momento da inserção da Música, na década de 1980, dentro de uma estrutura de pós-graduação que já estava consolidada e legitimada por outras áreas do conhecimento. Veremos qual era a estrutura normativa e os valores pré-existentes à entrada da subárea Performance no nível da pós-graduação, para então analisarmos os primeiros estranhamentos que esta subárea da Música enfrentou diante dessa realidade imposta. O referencial teórico principal utilizado é a teoria de Berger e Luckmann (2014), que propõe uma abordagem fenomenológica para o estudo sociológico do conhecimento. As estratégias de pesquisa utilizadas por esse trabalho foram a pesquisa documental e a entrevista semiestruturada.

Palavras-chave: Pesquisa da subárea Performance; Sociologia da Pesquisa em Performance; Performance na academia.

Abstract: This paper is a review of a broader sociological study that investigates the social and structural processes involved in Performance subarea research. The cut made here specifically deals with the moment of insertion of Music, during the 1980s, within the postgraduate structure that was already consolidated and legitimized by other areas of knowledge. We will see what was the normative structure and also the pre-existing values at the entrance of the Performance subarea at the postgraduate level, so we can analyse the first conflicts that this subarea of Music faced before this imposed reality. The main theoretical reference used is the Berger and Luckmann (2014) theory, which proposes a phenomenological approach to the sociological study of knowledge. The research strategies used by this work were the documental research and the semi structured interview.

Keywords: Research Performance Subarea; Sociology of Performance Research; Performance at the university.

Introdução

Este artigo é recorte de um estudo sociológico mais amplo que investiga os processos sociais e estruturadores implicados na pesquisa da subárea Performance. A Sociologia é tanto uma ciência quanto uma disciplina humanística que visa compreender e interpretar o comportamento, as crenças e as expectativas dos seres humanos em coletividade, examinando as explicações baseadas na estrutura social, na cultura, no discurso, e nas dimensões da ação (Evetts *et al*, 2006, p. 105). Um princípio chave da Sociologia é que a vida dos indivíduos não pode ser compreendida sem se levar em consideração os contextos sociais nos quais eles vivem. Desta maneira, um estudo sociológico da pesquisa da subárea Performance busca compreender e interpretar as diferentes crenças, valores e expectativas dos músicos acadêmicos a respeito da atividade pesquisa, examinando os contextos sociais, históricos e culturais que possibilitam a sua emergência.

O recorte aqui apresentado trata do momento de inserção da Música no sistema de pós-graduação brasileiro em 1980. A Performance, enquanto uma das subáreas em que a Música se divide, adentrou uma estrutura de pós-graduação que já estava consolidada e legitimada por outras áreas do conhecimento que se pautavam por parâmetros distantes da prática artística. Tal fato acarretou alguns problemas de adaptação a essa estrutura, gerando alguns estranhamentos que se repercutem até os dias atuais. Veremos qual era a estrutura normativa

¹ Email: ana.carol.couto@gmail.com

e os valores pré-existent à entrada da subárea Performance como elementos que explicam, em parte, essa realidade.

Referencial teórico e metodologia do estudo

O principal referencial teórico utilizado é a teoria de Berger e Luckmann (2014), que propõe uma abordagem fenomenológica para o estudo sociológico do conhecimento. A inovação da teoria destes dois autores para o estudo sociológico do conhecimento reside principalmente em dois aspectos: primeiro, que a realidade e o conhecimento estão mutuamente relacionados e são gerados enquanto um processo construído socialmente; segundo, aquele aspecto que isenta a disciplina da preocupação com questões epistemológicas (já que isso pertenceria ao domínio não de uma sociologia mas sim da filosofia), e a faz portadora de um esquema analítico para o que chamavam de questões “empiricamente sociológicas” (Berger & Luckmann, 2014, p. 27-28). Ela “trata não somente da multiplicidade empírica do ‘conhecimento’ nas sociedades humanas, mas também dos processos pelos quais *qualquer* corpo de ‘conhecimento’ chega a ser socialmente estabelecido *como* ‘realidade” (ibidem, p. 13).

Em linhas gerais, a teoria de Berger e Luckmann afirma que a construção social da realidade ocorre num processo dialético, onde o conhecimento que se forma e se solidifica enquanto realidade para o indivíduo passaria por três processos fundamentais, aqui apresentados sumariamente: a *institucionalização* de uma determinada ideia/ação que foi repetida até se transformar em hábito, seguida de sua *objetivação* para que possa assim ser transmitida para outras gerações que não participaram do momento de sua criação; e um terceiro momento, chamado de *interiorização*, que é quando esse mundo social objetivado é introduzido na consciência do indivíduo durante o curso de sua socialização. As experiências pelas quais todos os indivíduos passam são, portanto, objetivadas, conservadas, e acumuladas seletivamente de acordo com os interesses pragmáticos da vida cotidiana. Essa acumulação forma um acervo social de conhecimento que é transmitido de geração em geração. A perspectiva dialética dessa teoria é importante para o presente estudo, pois a compreensão dos processos que envolvem a produção de pesquisa em Performance não pode ser plenamente alcançada apenas através da análise estrutural que a rege, uma vez que essa mesma estrutura passa por modificações graças à atuação dos músicos dentro dela. Dessa forma, a inclusão da análise do âmbito subjetivo é fundamental. Dentro dessa perspectiva, é possível investigar como a Performance experimenta as instituições como uma “realidade objetiva (...), como um fato exterior e coercitivo” (Berger & Luckmann, 2014, p. 82), e também como isso é apreendido subjetivamente pelos indivíduos que participam nesse processo e contribuem para a modificação dessa estrutura. No entanto, o recorte aqui apresentado tratará apenas dos aspectos objetivos da estrutura na qual se deu a inserção da Música no sistema da pós-graduação brasileira.

As estratégias de pesquisa utilizadas por esse trabalho foram a pesquisa documental e a entrevista semiestruturada. Os documentos aos quais recorri são aqui compreendidos enquanto “*dispositivos comunicativos metodologicamente desenvolvidos* na construção de versões sobre eventos” (Flick, 2009, p. 234). Incluem as informações disponibilizadas em sites de diversas instituições, bem como livros e artigos publicados sobre o tema. Também foram

realizadas 20 entrevistas do tipo semiestruturada (Laville, 1999, p. 188), com músicos pesquisadores experientes e que já desempenharam alguma função de liderança em espaços relacionados à pesquisa e à pós-graduação. O texto que se segue é baseado na análise desse material; contudo, devido ao reduzido espaço permitido a este trabalho, só serão inseridos os excertos das entrevistas considerados imprescindíveis à ilustração de certos argumentos.

A pesquisa no Brasil: concepções e valores que permeavam o contexto histórico do ingresso da Performance na pós-graduação

A pesquisa científica no Brasil se estruturou em diferentes fases, analisadas em trabalho de Schwartzman (2015). Através da organização desse autor, acredito que seja possível tornar mais claro qual era a estrutura normativa e os valores pré-existentes à entrada da subárea da Performance no nível da pós-graduação, o que explicaria, em parte, seus primeiros estranhamentos diante dessa realidade imposta e os seus processos de adequação e reestruturação.

De acordo com análise de Schwartzman (2015), a primeira fase do que ele chama de “ativismo científico” (p.56) no Brasil data dos anos predecessores à Segunda Guerra Mundial, e se relaciona com as tentativas nacionais de criação das primeiras instituições universitárias. Naquele momento, a ideia de produção de conhecimento estava predominantemente relacionada ao modelo positivista de ciência, realizado de modo a atender aos ideais de desenvolvimento e modernização almejados pelo governo varguista. Dessa maneira, pesquisa era a atividade destinada ao crescimento da ciência do tipo aplicada, desenvolvida principalmente pelas engenharias, biologia aplicada, medicina tropical e agricultura (ibidem, p.139). Foram essas as áreas responsáveis pelo estabelecimento de um primeiro modelo epistemológico e metodológico no campo da pesquisa desenvolvida no país, vindo a influenciar futuramente outros campos do conhecimento (ibid. p. 301-302).

A segunda fase, ocorrida no período pós-guerra, buscou modificar a estrutura universitária nacional, e compreendia a pesquisa científica e tecnológica como atividade central para o desenvolvimento socioeconômico do país (Ibid, p. 56).

A terceira fase vai dos anos 1960 a finais de 1970, e “se caracterizou por tentativas de criar nichos isolados e protegidos para a pesquisa científica” (Ibid.). Isso se traduz, por exemplo, em ações como reforma do ensino superior de 1968 (Brasil, 1968), que abriu uma década de rápida expansão no que diz respeito à criação de departamentos acadêmicos, de institutos de pesquisa e de programas de pós-graduação, fruto, em parte, de investimentos provenientes de fundos de órgãos como o CNPq e o BNDE - Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico, que futuramente incorporará o “Social” ao seu nome.

O que a análise de Schwartzman (2015, p. 56) classifica como sendo a quarta fase, inicia-se no início dos anos 1990. Trata-se de um momento de aumento da sensibilidade às particularidades do trabalho científico, bem como “às suas complexas interações com a educação superior, a tecnologia e as profissões”.

Para o fenômeno que propomos analisar neste trabalho, nos interessa o que Schwartzman (2015) classificou como a terceira fase do processo de desenvolvimento científico brasileiro - porque abrange o primeiro momento em que a pesquisa em Música começa a ser institucionalizada, ou seja, quando foi criada a pós-graduação em Música.

O surgimento do primeiro curso de pós-graduação em Música no ano de 1980 ocorre em uma estrutura já normatizada desde o final da década de 1960, através da reforma de 1968 da educação superior. Mas antes mesmo da reforma de 1968, as pesquisas realizadas no país dentro dos institutos de pesquisas, bem como nas universidades, eram subsidiadas por agências de fomento criadas para atender principalmente áreas do conhecimento consideradas estratégicas ao modelo desenvolvimentista de governo da época, acabando por estabelecer o modelo de realização de pesquisa. O CNPq apoiava, através da distribuição de recursos, “cientistas individuais engajados nas áreas biológicas, físicas e de outras ciências naturais” (Schwartzman, 2015, p. 317). Semelhantemente, o então maior banco de investimento brasileiro, o BNDE, foi integrado aos esforços para colocar a ciência e a tecnologia a serviço do desenvolvimento econômico do país, “mediante o investimento de recursos substanciais” (idem, p. 333). A Campanha Nacional de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (atual Capes) também surgiu visando “assegurar a existência de pessoal especializado em quantidade e qualidade suficientes para atender às necessidades dos empreendimentos públicos e privados que visam ao desenvolvimento do país”, definidos como “cientistas qualificados em física, matemática e química a técnicos em finanças e pesquisadores sociais” (Capes, 2015).

Assim, destacamos que a fase anterior ao surgimento da pós-graduação em Música se caracteriza pelo estímulo e valorização de áreas do conhecimento que tinham ligação direta com a concepção de desenvolvimento e progresso do período, o que se demonstra no fato de que “as agências apoiavam os programas de sua preferência, principalmente nos campos de ciência básica e tecnologia” (Idem, p. 345). Nesse sentido, a pesquisa em Música – incluída aí a subárea Performance - que será instituída no âmbito da pós-graduação adentra uma estrutura consolidada e em andamento, cujo modelo de realização de pesquisa legitimado e praticado era o das ciências duras. A falta de um modelo alternativo irá implicar na forma com que a pesquisa da subárea Performance começará a se estruturar, acarretando algumas dificuldades para os músicos acadêmicos. A não existência de modelos metodológicos e epistemológicos específicos para a Música explica-se, em parte, pela maneira como ela vinha se estruturando como um curso universitário. É o que abordarei a seguir.

Fatores sociais e históricos da prática musical na academia

O primeiro curso superior de música do Brasil foi criado em meados da década de 1930, na Universidade do Brasil (atual UFRJ), com cursos estruturados dentro de uma perspectiva musical de viés tecnicista (Barbeitas, 2002; Vermes, 2004; Vieira, 2004; Pereira, 2014). Isso quer dizer, no caso da Performance, que a ênfase recaía sobre o domínio da prática instrumental para a execução daquilo que era considerada a música artística, ou seja, a música de origem europeia (ou elaborada a partir de suas regras e estética).

As primeiras reflexões sobre a música no contexto universitário desse período não surgem na subárea Performance, mas sim na disciplina periférica Folclore, obrigatória apenas para os alunos do curso superior de Composição e Regência (Mendoza, 2007, p. 43). Ela foi conduzida pelo musicólogo Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, após sua aprovação em concurso para professor em 1939. Corrêa de Azevedo, juntamente com outros musicólogos e os chamados “folcloristas”, tais como Mário de Andrade, Renato Almeida, Mariza Lira, Câmara Cascudo, Joaquim Ribeiro, se esforçaram na busca por uma cientificidade às suas pesquisas, elaborando uma metodologia específica de coleta, registro e análise de músicas populares de todo o país (Mendoza, 2007).

Dois aspectos merecem atenção no relato acima. O primeiro deles é o fato de que as primeiras tentativas de uma investigação musical de caráter mais “científico” (de acordo com a concepção da época) circunscrevia-se à música popular, ou seja, a um tipo de repertório apartado daquele que compunha tradicionalmente os programas dos cursos de instrumento. Reflexo dessa realidade é o fato de que os pouquíssimos eventos científicos na área de música realizados no Brasil durante a primeira metade do século XX até meados da década de 1970 tratavam apenas de trabalhos sobre a música popular, como revela a análise de Goulart e Castagna (2005).

O segundo aspecto a ser destacado diz respeito a uma cisão que, se já existia antes de forma talvez velada, passará a ter um delineamento mais claro e definido: a separação acadêmica entre um grupo que “pensa” a música e um outro que “faz” a música. Tal separação, carregada de disputas valorativas e simbólicas, não era nova e ocorria também em outros países, como descreve Ray (2015, p. 21).

Até que surja a pós-graduação em Música no Brasil, a prática da Performance dentro da academia seguirá distanciada de uma reflexão teórica sistemática sobre si, e isso se explica tanto pelo fato de que os empreendimentos em pesquisa direcionavam-se à um repertório distinto daquele que era aprendido e praticado pelos músicos performers, quanto pelo fato de que prática musical e reflexão teórica coexistiam dentro de uma polarização conflituosa. Esses fatores podem explicar, em parte, porque mesmo após a implementação da pós-graduação em Música, a pesquisa em Performance no Brasil ainda levará alguns anos para começar a desenvolver um pensamento reflexivo sobre processos epistemológicos e metodológicos mais alinhados à sua natureza, e carregará dificuldades de encaixar-se dentro de uma estrutura prévia estranha à sua idiossincrasia.

Esse quadro só iria começar a se transformar após o surgimento, no final da década de 1980, da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – a Anppom -, o que pode ser considerado um marco para a produção do conhecimento em Música no país. A criação de uma associação para tratar especificamente da pesquisa em Música favorecerá o desenvolvimento da reflexividade da área em geral, por ser um espaço, tanto virtual quanto físico, de agregação de estudiosos da Música interessados em compartilhar experiências e conhecimentos. Para a Performance em especial, além da criação de espaços para a realização de apresentações artísticas, a Anppom oportunizará a aproximação entre a reflexão teórica e a prática, propulsionando assim as discussões sobre ontologia, método, teoria e epistemologia da Performance. A maneira com que a pesquisa em Performance no Brasil irá de

fato começar a se estruturar mais claramente e com mais autonomia após a criação da Anppom será discutida oportunamente em futuras publicações decorrentes desta pesquisa.

A inserção da Música no sistema da pós-graduação brasileiro e os primeiros estranhamentos vivenciados pela subárea Performance

A criação do primeiro curso de pós-graduação em Música no Brasil ocorreu no ano de 1980. A organização inicial dos primeiros mestrados que incluíam estudos da subárea Performance foi bastante influenciada pelos modelos europeu e norte-americano. O modelo europeu que vigorava no período aqui tratado era fortemente marcado por uma dicotomia, onde um lado se baseava na tradição secular dos conservatórios e enfatizava o aspecto prático (ou o chamado “fazer musical”), e de outro, a base era a tradição da racionalidade teórica (ou o “pensar musical”), alocada dentro das universidades. Assim, essa estrutura europeia funcionava - até que venha a surgir o chamado Processo de Bolonha² ao fim dos anos 1990 - separando com muita clareza os locais e as atividades que seriam desenvolvidas por cada grupo: os músicos práticos nos Conservatórios e os teóricos nas Universidades. Já o modelo norte-americano, que incorporou a Performance na pós-graduação em meados da década de 1950 dentro das universidades³, exige de seus alunos um recital para concessão do grau de mestre e doutor, além de um artigo, que na maioria dos casos versa sobre algum aspecto da(s) peça(s) desse recital.

O Brasil iria, portanto, estruturar sua pós-graduação em Performance buscando uma espécie de síntese entre esses dois modelos – ao menos na maioria dos Programas de Pós-Graduação em Música que oferecem a Performance como Linha de Pesquisa ou Área de Concentração. Os pós-graduandos em Performance no Brasil devem, além de desenvolver suas habilidades instrumentais e artísticas em nível de excelência e demonstrá-las em recitais públicos, confeccionar também uma dissertação no mestrado, e uma tese no doutorado, frutos de pesquisa empreendida durante esse percurso. O motivo de tal estruturação pode ser compreendido se considerarmos que, ao mesmo tempo em que a Performance procurou preservar a sua essência – a realização prática -, ela necessitou enquadrar-se num modelo pré-existente, no qual os produtos finais que deveriam ser apresentados só podiam ser objetivados nos moldes do texto acadêmico, e após cumprimento de percurso metodológico estabelecido por outras áreas do conhecimento.

² Assinado por 29 países europeus em 1999, essa iniciativa tem como objetivo permitir uma equivalência (de padrões e de qualidade) entre cursos superiores em países da Europa. O processo, contudo, é visto de maneira controversa por alguns estudiosos. Para saber mais, consultar: Lima; Neves de Azevedo; Catani. O Processo de Bolonha, a avaliação da educação superior e algumas considerações sobre a Universidade Nova. *Avaliação*, Campinas; Sorocaba, SP, v. 13, n. 1, p. 7-36, mar. 2008.

³ O corpus que integra essa tese aponta os Estados Unidos como os pioneiros no estudo *acadêmico* em Performance (Borém & Ray, 2012; Gerling & Sousa, 2000). Naquele país, essa subárea teria sido uma das últimas a ser aceita nesse meio, apenas depois de subáreas como a Musicologia e Educação Musical. Sua inserção inicial teria ocorrido por uma via indireta, pois os primeiros estudos em Performance surgiram em programas de doutorado que concediam outros títulos, como o Education Degree (Borém & Ray, 2012, p. 04). Como descreve Borém e Ray (2012), embora a *Boston University* tenha sido creditada como a primeira a oferecer um programa com o Doctor of Musical Arts (DMA) em 1955, Gerling e Souza (2000, p. 116) afirmam que em 1938 o pesquisador Carl Seashore já havia implantado um programa com o DMA na Iowa University. Outros cursos de doutorado semelhantes ao Doctor of Musical Arts hoje nos Estados Unidos são o DM – *Doctor of Music* - e o DA – *Doctor of Arts* (Borém & Ray, 2012, p. 48).

Essa estruturação, que busca a síntese entre excelência prática do músico performer com uma perícia metodológica que gere produtos típicos de uma pesquisa nos moldes tradicionais vigentes à época, gerou alguns problemas de compreensão e efetivação, como explanado com detalhes em trabalho de Borém e Ray (2012). Tais dificuldades estão principalmente relacionadas à metodologia, à falta de pessoal com formação específica, e à atuação profissional dentro da universidade.

Conforme os depoimentos dos respondentes desta pesquisa, muitas vezes a necessidade do cumprimento de um protocolo normativo resultaria na execução de trabalhos corretos em sua forma, porém com conteúdo e propósitos passíveis de questionamentos. A falta de uma formação anterior que incluísse uma reflexividade e treino específico é apontada como um dos fatores causais do problema. Os músicos teriam aprendido a forma exigida pela academia quanto à apresentação dos trabalhos finais, porém desprovidos de um treino específico ao desenvolvimento da capacidade de problematizar fenômenos, traçar uma metodologia apropriada e, principalmente, realizar uma análise que se efetive na retroalimentação da prática da performance.

Outro problema inicial experimentado pela subárea aqui enfocada diz respeito à falta de pessoal preparado e capacitado a atuar nesse nível de ensino. Dentro das universidades era comum a contratação de professores músicos que não possuíam sequer a graduação. A formação daqueles professores que eram contratados inicialmente sem a certificação acadêmica exigida normativamente dava-se concomitantemente à atuação profissional já após o contrato realizado com a universidade, que precisou subsidiar essa formação continuada. Essa realidade se estendeu durante praticamente toda a década de 1980. Nos anos iniciais da década de 1990 ainda era necessário contratar professores portadores apenas da graduação. Diante da realidade da inexistência de pessoal certificado para atuar até mesmo no nível da graduação, e da falta de cursos no país específicos para formação em nível de pós até a data de 1980, as possibilidades que existiam eram duas: ou se buscava uma formação fora do país, que era o que a maioria dos músicos performers fez, ou então em outras áreas do conhecimento - essa segunda possibilidade geralmente era a opção de músicos que atuavam em outras subáreas, tais como Musicologia ou Educação Musical.

Segundo o já citado levantamento de Borém e Ray (2012), a maioria dos doutores em Performance atuantes nas universidades brasileiras passaram pela formação americana, algo que se confirma no perfil dos participantes desta tese: dos oito doutores em performance entrevistados, seis estudaram nos EUA - além de um dos entrevistados que hoje atua na subárea Musicologia. Esse perfil de formação terá impacto não apenas na estruturação dos cursos, mas também na atuação do profissional como orientador.

Como consequência de todos os fatos relatados acima, os músicos, que até então tiveram uma trajetória de formação estritamente artística e prática, enfrentaram dificuldades tanto para iniciar a atuação na docência quanto para a elaboração e execução de uma pesquisa que seguisse os moldes vigentes na universidade. Muitos deles irão tomar consciência dos tipos de atividades requeridas do docente nos dois níveis - graduação e pós - na medida em que determinadas situações exigem conhecimentos e realização de atividades que eram até então desconhecidas. Abaixo trago duas ilustrações dessa situação, uma no relato do entrevistado 02, que ingressou na carreira acadêmica nos anos 1990, e outra no relato do entrevistado 04, cujo ingresso como docente na universidade já se deu mais recentemente, nos anos 2000.

Essa distância temporal entre o ingresso dos dois entrevistados evidencia que a dificuldade da subárea Performance em incorporar as outras formas de conhecimento que são cobradas no desempenho dos docentes universitários persistiu por diversos anos:

Entrevistadora para 02: Como foi essa adaptação dentro da carreira acadêmica?

Entrevistado 02: Eu acho que demorou um pouco a entender qual é a lógica do processo. Porque é uma... No caso, eu me formei em 94, ou 5, não me lembro. Então, eu ainda fui formado dentro de uma perspectiva eminentemente artística, e o dar aulas, que é recorrente entre os instrumentistas como eu, era uma...Vamos dizer assim, estava em segundo plano. E aí, com a Universidade, ter feito o mestrado, doutorado, ter participado dessa experiência administrativa também, aí já foi me adaptando a uma realidade que é bem diferente daquela na qual eu fui formado. Acho que na verdade é isso (Entrevista com 02, 2015).

**

Entrevistadora para 04: E essa adaptação, como é que foi, de entrar na carreira acadêmica?

Entrevistado 04: Olha, eu confesso pra você... Inclusive hoje eu tava falando sobre isso. Ninguém me falou, por exemplo, que eu tinha que escrever artigo. Que eu tinha que fazer pesquisa. [risos]. Eu levei alguns anos pra descobrir isso! [risos]. A gente percebe o quanto as coisas têm mudado, porque hoje em dia eu acho que isso é uma coisa impensável, pelo menos na [*nome da universidade*]. Um docente recém contratado que não apresente uma produção bibliográfica, ele corre o risco de não ter o seu contrato renovado. Ou então, ele vai ter um sério puxão de orelha da [inaudível], logo nos primeiros 2 anos, quando ele faz o relatório do que ele não pesquisou, não publicou produção bibliográfica. Isso é engraçado, que assim... Ninguém me falou! [risos] (...) Então, eu comecei a saber que existia a ANPPOM - até então eu não sabia nada disso. Era um universo completamente... Porque a gente é preparado pra fazer uma coisa, e quando a gente chega na universidade a gente é cobrado também por isso, mas por muitas outras coisas com as quais a gente não teve nenhum preparo. Não teve nenhuma formação. De fato, formação em pesquisa: nenhuma. (Entrevista com 04, 2015).

As primeiras dificuldades enfrentadas pela subárea Performance relatadas acima ocorreram, como vimos, como decorrência da necessidade imediata de se encaixar em um modelo pré-estabelecido por outras áreas do conhecimento, e também pelo fato de a prática musical ter se estruturado como curso universitário distanciada de uma reflexividade, impactando as ações até muito recentemente. Essa realidade pode ser explicada considerando os aspectos sociais e históricos discutidos no início deste trabalho, e que formataram 1) a estrutura normativa da pesquisa acadêmica brasileira, e 2) a configuração da prática musical no ambiente acadêmico.

Considerações finais

O presente trabalho apresentou um recorte de um estudo sociológico que investiga os processos sociais e estruturadores implicados na pesquisa da subárea Performance. Ao analisar as primeiras dificuldades enfrentadas pela subárea quando do seu ingresso no sistema da pós-graduação brasileiro, notamos que tanto os elementos de uma estrutura hegemônica que estabelecia os métodos e critérios de realização de pesquisa, quanto a própria cultura em que a subárea foi formada na academia contribuíram para os primeiros estranhamentos da subárea nesse ambiente. Outros aspectos que permeiam essa realidade, tais como a interiorização subjetiva dessa realidade pelos músicos, as estratégias utilizadas para modificações da estrutura hegemônica vigente, os valores e sentidos incorporados na formação de futuros pesquisadores e na prática da pesquisa são contemplados pela pesquisa em andamento, e terão suas análises divulgadas oportunamente em publicações futuras.

Referências

- Barbeitas, F. T. (2002). Do Conservatório à Universidade: o novo currículo de graduação da Escola de Música da UFMG. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 7, p. 75-82.
- Berger, P.; Luckmann, T. (2014). *A construção social da realidade: tratado de sociologia do conhecimento*. 36. Ed.; tradução de Floriano de Souza Fernandes. Petrópolis, Vozes
- Borém, F.; Ray, S. (2013). *Pesquisa em Performance Musical no Brasil: problemas, tendências e alternativas*. Rio de Janeiro: UNIRIO, 2012. Disponível em <<http://www.unirio.br/simpom/>>. Acesso em 19 fev. 2013.
- Brasil. (1968). Presidência da República. *Lei n. 5.540 de 28 de novembro de 1968*. Fixa normas de organização e funcionamento do ensino superior e sua articulação com a escola média, e dá outras providências. Brasília, 1968. Disponível em: <<http://www2.camara.leg.br/legin/fed/lei/19601969/lei554028novembro1968359201publicacaooriginal1pl.html>> Acesso em 18/08/2016.
- Capes. (2015). Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior. *Site*. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/historia-e-missao>. Acesso em 09/02/2015.
- Evetts, J.; Mieg, H. A.; Felt, U. (2006). Professionalization, Scientific Expertise, and Elitism: A Sociological Perspective. In: *Ericsson; A. The Cambridge Handbook of expertise and expert performance*. Cambridge University Press.
- Flick, U. (2009). *Uma introdução à pesquisa qualitativa*. Porto Alegre, Artmed, 2009.
- Gerling, C. C. & Souza, J. (2000). A performance como objeto de investigação. *Anais do I Seminário nacional de pesquisa em performance musical*. Belo Horizonte: UFMG, p. 114-125.
- Goulart, M. O. & Castagna, P. A. (2005). Histórico dos eventos científicos brasileiros na área de música no século XX. In: *anais do XV Congresso da Anppom*. P. 1146-1153.
- Laville, C. & Dionne, J. (1999). *A Construção do Saber: manual de metodologia da pesquisa em ciências humanas*. Porto Alegre: Editora Artes Médicas Sul Ltda.; Belo Horizonte: Editora da UFMG.
- Mendonça, C. (2007). A coleção Luiz Heitor Corrêa de Azevedo: música, memória e patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro- Unirio. *Dissertação de mestrado*. 134 fl.
- Pereira, M. V. M. (2014). Licenciatura em Música e Habitus Conservatorial: analisando o currículo. *Revista da ABEM*, v. 22, p. 90-103.
- Ray, S. (2015). *Pedagogia da Performance Musical*. Universidade Federal de Goiás-UFG. *Tese de livre-docência*.
- Schwartzman, S. (2015). *Um espaço para a ciência: A formação da comunidade científica no Brasil*. 4ª ed. – Campinas, SP: Editora da Unicamp.

Vermes, M. (2004). Por uma renovação do ambiente musical brasileiro: o relatório de Leopoldo Miguez sobre os conservatórios europeus. *Revista Eletrônica de Musicologia*, Curitiba - PR, v. VIII.

Vieira, L. B. (2004). A escolarização do ensino de música. *Pro-posições*, vol. 15 n. 2. Mai-ago.

Práticas de improvisação livre sobre instrumentos construídos: considerações sobre territórios, gambiarras e live electronics

André Luís Córdova Brasil¹

Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: Este artigo trata-se de um estudo a partir de um processo de exploração de um instrumento fabricado artesanalmente especialmente para esta investigação livremente inspirado no Slaperoo, instrumento do luthier Andy Graham, com o intuito de contribuir para o processo de discussão da possibilidade de desconstrução dos territórios idiomáticos e formais em música. O conceito de territórios está apoiado em Gilles Deleuze e os seus desdobramentos na prática da livre improvisação. Trabalhamos a partir dos conceitos de gambiarra, circuit-bending e DIY (do it yourself), que representam; além da prática do fazer, uma cultura em oposição à industrialização em massa, e que vem ganhando força desde o movimento punk dos anos 70 até a explosão da internet. Dialogamos com os conceitos de escuta reduzida e objeto sonoro buscando a exploração de possibilidades timbrísticas, sonoras e de performance. Para isto, buscamos desenvolver as possibilidades do instrumento através de experimentações empíricas e de um conjunto de ferramentas exploradas durante a performance. Com o sentido de oferecer estruturas que não pudessem ser totalmente pré-determinadas, buscamos a interação do performer com o computador através do uso de efeitos randômicos digitais que criam diálogos através de reações a estímulos. A pesquisa consistiu na construção do instrumento, adequação dos seus parâmetros, exploração de suas possibilidades texturais e timbrísticas, elaboração do material a ser processado no computador e realização da improvisação. Analisamos neste artigo três vídeos de registro de uma mesma sessão de improvisação, enumerando e observando parâmetros que possam demonstrar e auxiliar no estudo da ocorrência destes diálogos. Adotamos o conceito de permanência, relacionando-o com as memórias presentes de curta e longa duração, gerando permanências longas ou curtas e suas transformações, analisadas com base nas qualidades que as identificam como gesto, figura e textura. Buscaremos analisar a relação do músico com o computador, observando a necessidade de se relacionar com o fluxo da performance, ajustando, respondendo e propondo reações musicais.

Palavras-chave: improvisação livre; gambiarra; territórios; do it yourself; live electronics.

Abstract: The present work deals with the process of an instrument's exploration manufactured especially for this investigation. Freely inspired by Slaperoo, which is a creation by luthier Andy Graham, the instrument discussed here was designed with the intention of contributing to the process of discussing the possibility of deconstruction of idiomatic and formal territories in music. The concept of territories is based on Gilles Deleuze and its unfoldings in the practice of free improvisation (Costa, 2013 & Iazzetta, 2013). Our ideas come from concepts of gambiarra (Obici, 2014), circuit-bending and DIY (do it yourself), which represent the homemade tendency, that is a culture in opposition to mass industrialization, and which has been growing since the Punk movement from the 1970s to the explosion of the internet (Fernandez & Iazzetta, 2011). We explore the concepts of reduced listening and sound object (Schaeffer, 1966), seeking the exploration of timbristic, sonorous and performance possibilities. Therefore, we sought to develop the possibilities of the instrument through empirical experiments and a set of tools explored during the performance. With the intention of offering structures that cannot be totally pre-determined, we seek the interaction of the performer with the computer and its digital random effects, creating dialogs through reactions to stimuli. The research consisted of the instrument's construction, the adequacy of its parameters, the exploration of its textures and timbristical possibilities, the preparation of the material to be processed in the computer and the realization of improvisation. We analyze in this article three recording videos of the same improvisation session, enumerating and observing parameters that can demonstrate and help in the study of the occurrence of dialogues. We adopted the concept of permanence (Costa, 2002), relating it to the present memories of short and long duration, generating long or short stays and their transformations, analyzed with bases on the qualities that identify them as gesture, figure and texture (Fernyhought, *apud* Costa, 2002). We seek to analyze the

¹ Email: andrebrasilguitar@gmail.com

relationship between the musician and the computer, observing the need to relate to the flow of performance, adjusting, responding and proposing musical reactions.

Keywords: free improvisation; jerry-rig; territory; do it yourself; live electronics.

Este trabalho busca investigar um processo de criação de prática de improvisação não idiomática, a partir da criação de um instrumento com distanciamento da minha prática musical pessoal e seu uso em um ambiente instável de livre improvisação. Entendendo instável como um estado de constante atualização sonora, sem uma forma, harmonia e tonalidades definidas. Tratando idiomatismo conforme os conceitos elaborados por Derek Bailey e Rogério Costa, e observando assuntos que permeiam o universo da improvisação e seus territórios. A criação de um novo instrumento é uma necessidade pessoal de afastamento do meu instrumento de origem, a guitarra-elétrica, tendo por finalidade central desconstruir normatizações da minha prática ligada à improvisação idiomática.

Para esse fim, o instrumento não foi construído buscando manter parâmetros tradicionais da guitarra como: afinação precisa, tessitura de grande abrangência, timbre equilibrado, entre outros. Desse modo, a observação dos novos parâmetros e criação dos recursos próprios, permitem a abertura de uma janela criativa.

Foi ainda utilizado um grupo de efeitos com modulação randômica de parâmetros como ferramenta auxiliar para gerar respostas aleatórias, indo ao encontro da necessidade de não se estabelecer um ambiente idiomático. Dessa forma, o ambiente de improvisação estaria sendo constantemente atualizado, desmanchando formações estruturais, regularidade rítmica, harmonias e alturas organizadas. Os efeitos realimentam a improvisação com novos materiais sonoros, e é com eles que procuro interagir durante a performance.

Do instrumento ou Gambiarra

Na música contemporânea, a busca pela valorização do timbre e extrapolação de conceitos como contraponto e harmonia, surge desde o final do século XIX. As técnicas expandidas são utilizadas como recursos para a expansão sonora do instrumento e do instrumentista, conforme apontam (Villavicencio, Iazzetta, Costa, 2013)

“A partir de então, na produção de grande parte dos compositores do ocidente, ocorre uma reorganização dos elementos tradicionais da música (nota, melodia, harmonia e contraponto) e o estabelecimento de um novo foco sobre as qualidades do som em si, com o conseqüente surgimento de novas formas de elaboração formal e de organização do fluxo musical.” (Villavicencio, Iazzetta, Costa, 2013, p.5. grifo meu)

e para além das qualidades do som em suas características físicas, também as perceptivas, conforme coloca Lílian Campesato:

“A musique concrète de Pierre Schaeffer inaugurou uma perspectiva então nova em relação ao som, na medida em que acrescentava uma concepção mais objetiva do som em relação a suas características físicas e perceptivas, buscando uma apreensão experiencial das qualidades sonoras, instaurando uma prática fundada na pesquisa de sons, na busca de

novos materiais sonoros que tradicionalmente não faziam parte do repertório musical”
(Campeato, 2010, p. 4)

partindo dessas óticas, podemos entender que qualquer objeto que produza som ganha o status de instrumento musical, e, portanto, torna o parâmetro físico do som uma importante variável no ambiente de criação sonora.

A minha prática musical tem origem na guitarra elétrica, e a abordagem técnico-guitarrística praticada por mim é baseada no idiomatismo instrumental. Logo, encontro dificuldades para uma aproximação mais lúdica ao instrumento, afastando assim a possibilidade de experimentar empregos alternativos da guitarra e extrapolar o seu uso mais tradicional. A criação de um novo objeto/instrumento é a tentativa de estabelecer uma relação diferente com a produção de sons. Sendo o uso da sucata um modo de operacionalizar a invenção, permitindo que o instrumento fosse construído com os recursos e meios que eu tinha à disposição: uma gambiarra!

O instrumento chamado "Tambor de Fita", utilizado para a criação do material sonoro do presente trabalho, foi inspirado no Slaperoo, instrumento do luthier Andy Graham. A minha construção é uma livre leitura com referência em fotos e vídeos do instrumento de Graham. O "Tambor de Fita" foi concluído no início do ano de 2017, e colabora para a elaboração do projeto, ainda em andamento, de conclusão do Curso de Graduação em Música - Bacharelado em Popular na UFRGS, com foco em investigação artística.

Não será detalhado o processo construção do instrumento por não fazer parte do objeto deste artigo, mas em linhas gerais, foram utilizados para a construção: sucatas de instrumentos musicais e o reaproveitamento de outras peças para finalidades diversas, mediante técnicas de "gambioluteria". Gambioluteria é um neologismo formado pela junção do prefixo "gambio" (de gambiarra) com a palavra "luteria" (arte de construir instrumentos). É utilizada para descrever atividades de construir, compor, recompor, inventar e apropriar-se de materiais, objetos, dispositivos e/ou instrumentos. (Obici, 2014, p.169). Gambiarra, portanto,

“é uma solução individual, às vezes contra as normas, não especializada e improvisada em relação a um artefato (...) uma saída técnica que se vale dos recursos disponíveis, como fita, cabos elétricos, circuitos eletrônicos, ou mesmo de códigos ou programas adaptados no contexto computacional.” (Obici, 2014, p.169)

A criação e desenvolvimento do Tambor de Fita ainda é um processo aberto, sofrendo alterações e reformulações a partir do uso em performance e adaptando-o a novas necessidades observadas na prática musical.

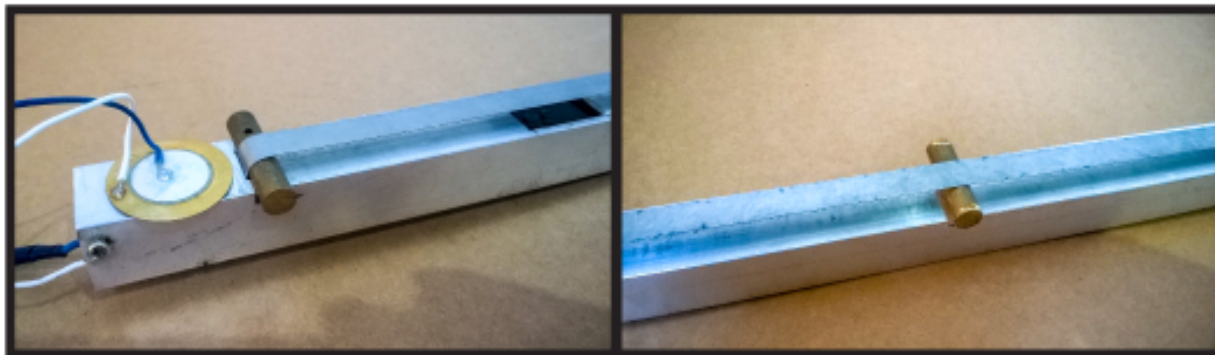


Figura 1. Instrumento Tambor de Fita.

É um instrumento eletroacústico, composto por um tubo de alumínio e uma fita metálica tensionada, que utiliza dois sistemas de captação, uma bobina eletromagnética e um microfone de contato piezo elétrico. Se caracteriza por um som de afinação instável, graves encorpados, percussivos em toda a extensão do instrumento com grande número de variações tímbricas. É possível a modificação de alturas mediante o uso de um traste com aproximadamente 1 cm que divide o instrumento em duas partes, de modo que se pode apertar em um dos lados da fita pressionando-a contra o traste e mudando sua tensão, atingindo aproximadamente uma oitava em alturas, porém sem precisão na afinação destas.

Improvisação

Para este trabalho adotamos o conceito de improvisação como um fazer musical baseado em um processo criativo e interativo em tempo real (Costa, 2013). Costa elabora seu conceito a partir das considerações de Bailey, que divide a improvisação em duas práticas, a saber: improvisação idiomática, que "é aquela que se dá dentro do contexto de um idioma musical social e culturalmente localizado" (Bailey, *apud* Costa, 2013, p.35) carregando intenções por meio da replicação de códigos; e a improvisação livre. Segundo Rogério Costa, a improvisação livre é como "uma espécie de anti-idioma", ou a inexistência de "uma linguagem previamente estabelecida no qual se dará a prática musical em tempo real" (Costa, 2013, p.35).

Em uma improvisação idiomática jazzística, por exemplo, esses códigos correspondem a fragmentos melódicos que são estudados e replicados pelo instrumentista com a intenção de adquirir fluência na linguagem. Fluência essa demonstrada por meio do uso recorrente desses fragmentos durante a improvisação musical. Esses códigos compõem o idioma e o tornam compreensível em um grupo localizado, podendo acontecer de os mesmos se tornarem paradigmas que norteiam decisões estéticas na criação artística, de modo que não os usar, em um determinado ambiente, pode levar a não validação e negação da qualidade do instrumentista naquela linguagem, além de torná-la incompreensível/irreconhecível para um determinado grupo de espectadores.

Busco aqui uma proposta de desconstruir alguns de meus paradigmas da prática de jazz tradicional e de seus desdobramentos na música instrumental brasileira. Ao fazer uso de um

instrumento com outros parâmetros musicais em um ambiente de livre improvisação, retiro-me da posição confortável de conhecedor das técnicas instrumentais, deixando também de lado formas fixas, harmonia, melodia. Mesmo que esse processo possa ser desenvolvido em um instrumento como a guitarra, escolhi a construção de outro, por acreditar que ele seria mais conveniente para me afastar da improvisação idiomática. Instrumento esse que, por suas características essenciais, potencializa a busca por técnicas e formas criativas de usar as sonoridades disponíveis.

Procedimentos e estratégias de improvisação

O processo de construção e desenvolvimento das ferramentas técnicas, efeitos e sons disponíveis, de um objeto ou instrumento experimental, se dá por meio de descobertas empíricas que se solidificam na prática da performance de cada instrumentista. Nesse caso, com o instrumento Tambor de Fita, muitas das características de uso do instrumento necessitam ser descobertas e mapeadas. Para Falleiros, isso acontece em um ambiente que deve ser criado, como um laboratório de experiências práticas, que o mesmo denomina "ateliê".

"É neste ateliê que os improvisadores irão experimentar, recolher informações, realizar testagem, ampliar suas habilidades, explorar a interação e reunir uma série de habilidade e procedimentos para realizar uma improvisação. O jogo, a conversa, os modos de interação são igualmente ferramentas desse processo criativo. Colocando os elementos em trocas e trânsito o fluir se constitui." (Falleiros, 2012, p.30)

A prática da livre improvisação depende das habilidades dos músicos em lidar com as instabilidades, reagindo rapidamente à imprevisibilidade dos contextos sonoros.

"Consequentemente, a improvisação livre ocorre como se fosse um jogo em que há sempre um risco envolvido. Em todos os momentos, os músicos têm de inferir sobre novas situações musicais, afim de criar possíveis respostas. Estas respostas carregam uma esperança intrínseca, uma vez que existe uma aposta constante na determinação de qual das ações do jogador vai se tornar parte do contexto musical. Durante o jogo interativo, cada um dos músicos articula uma resposta que pode ser imprevisível, mas que, ao mesmo tempo, poderia dar coerência ao contexto. Além disso, cada resposta é em si uma nova proposição, que responde ao que acabou de ser produzido e aponta para novos rumos." (Villavicencio, Iazzetta, Costa, 2013, p.12)

Para Falleiros, "o que caracteriza o jogo é o fluxo, a ideia de continuidade".

"No jogo, como no fluxo de uma fala tudo está aparente: não pode haver sobreposições que hierarquizam outras ações, mas apenas astúcia de englobar, de aglutinar um momento no seguinte e criar assim uma ideia de continuidade pelo ritmo daquilo que nos referimos como a velocidade dada pela articulação de um elemento para o outro." (Falleiros, 2012, p.20)

A escuta é fundamental para uma performance nesse ambiente, Villavicencio, Iazzetta e Costa, colocam, a partir de termos criados e discutidos por Pierre Schaffer, que é necessário "repensar a escuta" e desenvolver "uma intenção de escuta voltada para o objeto sonoro que se sobreponha aos condicionamentos idiomáticos", permitindo uma escuta reduzida. A escuta

reduzida é "uma intenção de escuta que permite desvendar no som aquilo que eventualmente está mascarado pelas relações contextuais e significados que associamos a eles" (Villavicencio, Iazzetta, Costa, 2013, p.12).

Análise e Efeitos

A partir da derivação de métodos de pesquisas de Crítica Genética da literatura para análises de outras artes, "passamos a encontrar o termo "processo de criação" para se referir particularmente ao estudo do caminho percorrido pelo artista em seu processo de concepção artística.", e não apenas um produto final de uma obra como objeto de pesquisa (Falleiros, 2012, p.45). Sendo tradicionalmente os documentos, manuscritos, diários e rascunhos etc, elementos fundamentais para a Crítica Genética na literatura e nas artes visuais. No caso da música, especificamente da livre improvisação, onde muitas vezes o produto da performance ocorre sem um plano prévio, "raramente existem aqueles documentos de registro típicos que nos permitam remontar o caminho do improvisador contemporâneo no seu processo de criação" (Falleiros, 2012, p.50). Desse modo, portanto, Falleiros coloca o registro sistemático das execuções performáticas como documentação, mesmo que esses ainda não nos garantam respostas para as questões que se referem à interação dos músicos, ou, em nosso caso, do músico com as respostas randômicas dos efeitos digitais.

"A interação é um acontecimento de confluência múltipla que muitas vezes nem os próprios músicos podem remontar, é um momento permeado pelo fluir constante em que as soluções são empregadas de maneira não mecânica, um pequeno espaço de tempo repleto de adaptações e ajustes mínimos sendo feitos continuamente. Remontar este processo envolve lidar, além destes documentos captados sistematicamente em áudio ou vídeo, com a própria biografia musical, instrumental e estética de cada participante, com sua relação com o grupo e também com cada performance realizada." (Falleiros, 2012, p.52)

Adotamos, portanto, a análise das gravações de improvisação como sendo os relatos de experiência, a partir de três gravações feitas pelo autor do presente trabalho em fevereiro de 2017.

As execuções estão em um mesmo contexto, com o mesmo instrumento e os mesmos efeitos de resposta randômica. Não utilizamos roteiro para a execução, priorizando a busca pela interação do instrumentista com os efeitos digitais em suas adaptações constantes com o material inesperado gerado pelos efeitos randômicos. O intuito era gerar uma realimentação criativa por meio das respostas de efeitos digitais durante a improvisação, como um jogo de conversas e interações, mesmo que este diálogo e interação não ocorram de fato, ou ocorram unilateralmente, sendo apenas a interação do improvisador com os efeitos automatizados e aleatórios.

A interação de instrumentos com equipamentos eletrônicos, especificamente efeitos digitais, traz para esses instrumentos ainda mais recursos, talvez infinitas possibilidades de exploração sonora em decorrência do número de parâmetros e combinações disponíveis, expandindo as propriedades acústicas ou criando propriedades possíveis apenas neste ambiente digital. Foi

utilizado, para esse conjunto de improvisações, efeitos com variações randômicas disparadas em tempo real pelo software que recebe o som do instrumentista. Desse modo, mesmo tocando sozinho, o instrumentista recebe impulsos dessas variações geradas pelos efeitos como resposta ao que acaba de executar, podendo interagir como em um jogo de troca, de conversa e de interação, que gera um novo impulso e por consequência uma nova resposta digital.

Os efeitos utilizados estão ligados em série de modo que o efeito do primeiro recai sobre o efeito dos demais em sequência, ampliando a ação dos parâmetros randômicos. Mesmo com o uso de delays, a interação não funcione apenas como pergunta e resposta àquilo executado pelo improvisador, pois tendo o uso de parâmetros aleatórios e estando este no meio de uma série de efeitos, a resposta proporcionada pelo delay pode ser longa o suficiente para que após o primeiro toque do músico, o efeito possa gerar um material maior ou menor por meio do processamento do sinal e suas repetições. Assim, seria como se o músico tivesse executado vários toques, e ainda o sinal pode ser manipulado e desfigurado pelos demais efeitos da série. Portanto, sendo o número de repetições um parâmetro controlado aleatoriamente, a resposta pode acontecer ou não, ser longa ou curta, e somando com os demais efeitos, ter um timbre semelhante ao original do instrumento ou ser irreconhecível.

Estão sendo utilizados em sequência os efeitos:

1 - Corpus (Loop randomizer)

É um dispositivo que modela propriedades acústicas de diversos materiais e permite que tu aplique essas propriedades a outros sons. Neste caso estamos usando as propriedades acústicas "Pipe", ou seja, um tipo de tubo. Esse mesmo plugin possui uma opção de uso de filtro de saída, neste caso, está agindo como um Bandpass em 887Hz, atenuando as demais frequências abaixo desta e acima desta.

2 - Delay Ping Pong

Este dispositivo provoca repetições em estéreo com seleção de duração e frequência das repetições, também possui um filtro de saída. Esta atuando em sincronia com o tempo global do projeto em 121.29 BPM, provocando repetições em colcheias deste andamento e com um Bandpass em 1240 Hz.

3 - Device Randomizer

Este é um dispositivo feito através do Max for Live, não foi programado por mim mas estava disponível na versão de instalação que possuo do software. Ele é capaz de controlar automaticamente parâmetros de outros dispositivos, podendo selecionar uma frequência em BPM ou tempo (medido em Hz). Este está controlando o "Grain Delay" e neste caso controlando em um tempo específico

4 - Grain Delay (Drum Electrifier)

É um dispositivo que manda para saída o áudio recebido em pequenos pedaços que ele chama de "Grão". Podendo ser configurada a quantidade de atraso na saída e a duração do tamanho

do pedaço enviado. O plugin Randomizer está controlando o tempo do delay, filtro de saída, a afinação do grão, um parâmetro de aleatoriedade da afinação disponível pelo próprio dispositivo. Pode-se observar neste momento um parâmetro de afinação sendo controlado por mais de um processo aleatório, sendo o "Device Radomizer" controlando o parâmetro "Rand Pitch" do dispositivo que age em conjunto com a função Pitch, também controlado pelo "Randomizer".

5 - Device Randomizer

Mesmo dispositivo explicado anteriormente, porém controlando o dispositivo Deconstruct.

6 - Beat Repeat

Esse dispositivo repete pedaços de áudio em períodos de tempo, medidos em unidades de compassos do tempo global do projeto. Por meio do "Device Randomizer" os parâmetros de repetição de pedaços de áudio e períodos de tempo vão ocorrer aleatoriamente.

7 - Device Randomizer

Controlando outro Beat Repeat.

8 - Beat Repeat

Mais um estágio aleatório de controle de repetições.

9 - Brick Wall

É um compressor, controla a dinâmica diminuindo a diferença entre as amplitudes. Está sendo usado para que nenhum parâmetro tenha algum pico excessivo e para que os pequenos níveis de volume de algumas repetições possam ser ouvidos com mais clareza.

Esses efeitos são plugins administrados pela DAW (Digital Audio Workstation) Ableton Live 9. O modo de disparo desses efeitos se dá por meio de um bus send do canal de áudio no qual está entrando o sinal do instrumento Tambor de Fita. Dessa forma, os efeitos operam mediante o envio do sinal do instrumento para o bus de efeitos, canal no qual o conjunto de plugins de processamento aleatório está carregado. A gravação do som original do instrumento é mantida em um canal e o som processado pelos efeitos randômicos em outro.

O canal do instrumento possui plugins que não estão sendo tratados aqui neste trabalho por desconsiderarmos seus efeitos como parâmetros de alteração do som original do instrumento. Eles são Simulador de amplificador, equalizador e compressor. Considerarmos como a simulação de equipamentos necessários para ligação de instrumentos elétricos quando não são utilizados em um ambiente digital. Os instrumentos elétricos são comumente ligados a caixas amplificadas e estas dispõem em sua grande maioria equalizadores e compressores (em menor frequência, mas igualmente comum). Dessa forma o uso destes efeitos apenas recria, no ambiente digital, como ligamos normalmente estes instrumentos em um ambiente analógico.

As saídas dos efeitos e do instrumento são independentes, onde o lado esquerdo (L) foi utilizado para o som do instrumento e o lado direito (R) para os efeitos. Buscando representar duas fontes sonoras independentes, como dois músicos.

Análise dos relatos de experiência

A performance foi feita em três execuções em sequência, no mesmo dia, com um pequeno intervalo de poucos minutos entre cada execução. O instrumento já estava sendo utilizado em laboratório de experimentos, ou ateliê conforme propõe Falleiros, para adaptação técnica e elaboração de ferramentas sonoras disponibilizadas pelo instrumento. Assim como o desenvolvimento da técnica necessária para a exploração de cada um dos sons disponíveis. Também vinham sendo desenvolvidos os efeitos a serem utilizados e a forma de torná-los aleatórios.

Os três áudios, vídeos e exemplos estão disponíveis no link do google drive e são compostos por arquivos Estéreo onde L é o som do instrumento e R o som dos efeitos. Aqui não trataremos da análise das três peças ponto a ponto. Um trabalho inteiramente dedicado a isso seria necessário para que seja proveitosa a observação da relação dos elementos sonoros. Desse modo destacarei pontos que trazem as informações necessárias para o presente artigo e sua conclusão.

Partindo-se da premissa que o estabelecimento de efeitos e suas escolhas já foram feitas e este estabelecimento se deu com o intuito da criação do ambiente onde ocorre a improvisação, pretendo me atentar a alguns pontos relacionados a decisão do performer em estabelecer uma interação com o material gerado pelos efeitos durante a performance, observando quais procedimentos foram utilizados para que essa interação ocorresse. Vale observar que essa análise está baseada em uma percepção auditiva do material, de modo que as muitas variações de percepção possíveis devem ser consideradas.

Utilizamos para essa análise dos objetos sonoros gravados os conceitos de Gesto, Figura e Textura proposto por Rogério Costa, utilizando os conceitos de Brian Ferneyhough, e estendendo-os para a livre improvisação (Costa, 2002, p.7).

Desse modo, o gesto é um objeto sonoro de origem em um sistema de referência, se relacionando à memória de longo prazo e ao idiomatismo, muitas vezes espontâneo, intuitivo, de respostas automatizadas ou montado por clichês.

O termo gesto, como a maioria dos termos utilizados na análise musical, é emprestado do seu sentido mais genérico e corporal e pode sugerir algo no sentido de movimento que tem um percurso (começo, meio e fim) e que representa uma intervenção no ambiente, revestida de significado. (Costa, 2002, p.7-8)

A figura, é o "elemento de significado musical composto inteiramente por detalhes" (Ferneyhough, *apud* Costa, 2002, p. 8). As figuras com caráter rítmico e melódico compõem o gesto, e seu uso neste contexto da livre improvisação pode se relacionar com a memória de

curto prazo, quando o improvisador se utiliza de uma figura que surge durante a performance e a submete a transformações.

Por textura entendemos como "a sensação produzida pela configuração e pelo dinamismo dos elementos presentes num determinado fluxo sonoro" (Ferraz, 1998, p. 165),

"um grande tecido sonoro em plena modulação e transformação. Não tem direcionalidade (apesar de ser, às vezes povoado por figuras com suas pequenas direcionalidades locais)". (Costa, 2002, p.9)

Deste modo, os materiais, figuras e gestos se somam formando a textura.

No exemplo 1 podemos observar e comparar o som emitido pelo instrumento e sua resposta de efeito resultante, constatando o quanto pode ser diferente a resposta obtida pelos efeitos. Essas variações são diferentes em timbre, gesto e figura, tendo o instrumento emitido uma nota longa com uma altura e o efeito um grupo de notas curtas com outras alturas. É a partir da ocorrência desse tipo de aleatoriedade de busquei trabalhar durante as performances, procurando interagir com a resposta de efeitos como um material musical que poderia estar sendo gerado por um músico em uma sessão de livre improvisação.

No exemplo 2 podemos observar o que ocorre em um ponto onde aleatoriamente o efeito está provocando poucas variações, conservando a figura musical e alterando apenas o timbre. Quando essas figuras ocorrem quase que simultaneamente, é devido ao efeito de delay estar aleatoriamente configurado com o seu menor tempo de repetição, desse modo, há uma pequena defasagem de tempo entre o objeto sonoro e o efeito de repetição. Como significação subjetiva e pessoal a partir da audição das peças, esses momentos onde há casualmente um ataque rítmico ou melódico semelhante entre o performer e o efeito, entendo como um reforço da ideia musical que está sendo performada, como se naquele momento os improvisadores participantes tivessem concordado e tocassem o mesmo material sonoro como afirmação disso.

Portanto, podemos observar na audição dos takes que os objetos sonoros, ocorrentes entre L e R, ou instrumento e efeito, ora ocorrem simultaneamente e ora ocorrem assincronicamente, dependendo de como aleatoriamente os efeitos estão configurados no momento que está sendo processado o áudio. E é a partir destas variações sonoras que durante a performance ocorre o que estamos chamando de interação entre o músico e efeitos, a partir da adaptação do músico ao material sonoro que está sendo emitido pelos efeitos, podendo este se utilizar do material, variando, respondendo ou ainda ignorando e tocando outro material.

No Exemplo 3 contido no take 3, podemos observar um ponto no qual há a tentativa de repetição das figuras musicais emitidas pelo efeito. Para que fique claro, devido ao grau de variação obtido pelos efeitos aleatórios, estou tratando-os como proponentes de ideias musicais. O exemplo 3 A é um corte um pouco anterior ao exemplo 3. Para que possamos observar que o material do efeito utilizado neste último não está relacionado diretamente com o material tocado pelo músico nos instantes anteriores como seria esperado, em resposta a uma

ação, mas ao contrário disso, o material do performer está relacionado com os efeitos ocorridos anteriormente. Desse modo, o performer interage com a figura musical proposta pelo efeito. No exemplo, observamos que logo em seguida do início da tentativa de repetição, por parte do performer, ele é surpreendido pelo efeito que traz mais um material sonoro, de modo que o performer busca atualizar o material sonoro que estava ainda executando. Isso estabelece um estado transitório de constante atualização, a partir da escuta do material sonoro emitido pelos efeitos que em muitos momentos se sobrepõem ao que está sendo emitido pelo performer. Costa coloca que estes "estados transitórios estão em diferentes graus de permanência", sendo longo, curto ou se transformando, e associa estes estados de permanência a memórias de curto prazo e longo prazo. (Costa, 2002, p. 6) No exemplo 3 B podemos observar uma clara tentativa de repetição da figura gerada pelos efeitos, com uma repetição rítmica do material e em sequência um novo material proposto pelo performer. Esse corte é anterior à figura rítmica que será repetida, demonstrando que foi material retirado dos efeitos. Portanto, no exemplo 3, o material sonoro é gerado pelos efeitos e o performer busca utilizar a mesma figura musical logo em seguida, gerando um estado de permanência curto, utilizando a memória de curto prazo a cada momento que surge um novo material. Segundo Costa, esta memória de curto prazo opera na improvisação por meio de elementos musicais recém utilizados, neste caso, ocorrentes no material gerado pelos efeitos. E este material pode ser utilizado ou manipulado, repetido, contraposto ou variando, se estabelecendo um estado transitório com mais permanência que o momento anterior.

Ao contrário do exemplo 3, o que ocorre no exemplo 4 e no exemplo 4 A, são dois momentos nos quais não há ligação direta do material do performer e do material emitido pelos efeitos, e a ocorrência de efeitos que por meio das variações não se parecem com o material do instrumento. Dessa forma, no exemplo 4, o performer está gerando um material novo que se relaciona apenas com o próprio material gerado por ele, apresentando uma figura que se repete três vezes com variações e um novo material no lugar do que seria a quarta repetição, o qual representa a conclusão da ideia musical que foi desenvolvida durante as repetições. Portanto, há o estabelecimento de um estado transitório de longa duração, utilizando o material para manter a semelhança entre as figuras. Quando pensamos sobre desenvolvimento no contexto de improvisação livre, não há relação com a tradição da música tonal temática "de memória ativa de longo prazo que é necessária para que o ouvinte relacione os elementos" (Costa, 2002, p. 8). Em lugar do tematicismo tonal, há uma relação com o estabelecimento de um estado transitório de maior permanência no qual uma figura sonora se estabelece por um período e é utilizada como material que será manipulado, distorcido ou fragmentado. E no exemplo 4 A, o que ocorre é uma sobreposição de dois materiais, sem interligação entre o performer e os efeitos, e sem aparente desenvolvimento de figuras. Sendo um momento de maior densidade textural ocorrida pela sobreposição de materiais distintos.

Conclusão

Utilizando parâmetros aleatórios no controle dos efeitos, e a sua ligação em série, foi possível tornar a resposta deste efeito inesperada. Dessa forma, o performer recebe estímulos sonoros que não se parecem com os sons provenientes da sua execução, tirando o seu controle na

geração de respostas de efeito. Assim sendo, foi possível criar um ambiente instável onde o performer deve lidar com o que executa e com a resposta sonora inesperada dos efeitos. Eu escolhi lidar com essa resposta, neste laboratório de improvisação, com o que chamamos de "diálogo" entre o músico e os efeitos, sendo "diálogo" aqui entendido como a tentativa do músico responder a esses estímulos ora utilizando padrões que surgem dos efeitos por meio do processamento aleatórios, como gestos e figuras, que ficam na memória, e ora se sobrepondo e propondo novos materiais. Este processo é uma experiência sensorial de estímulos tornando a escuta uma ferramenta fundamental para o desenvolvimento da performance, pois o fluxo musical é constituído pela construção e desconstrução constante de objetos sonoros que surgem e são manipulados no decorrer da performance. Segundo Costa,

Na improvisação o objeto não existe a priori, nem a posteriori, ou melhor; sua existência é absolutamente efêmera - ao mesmo tempo em que ela se faz ela se desfaz. É uma sequência de atos. (Costa, 2002. p. 6)

Portanto, a escuta e o conseqüente fluxo musical ocorrente na construção da performance, representam mais que procedimentos de improvisação, mas a própria música e o que a justifica como obra.

Referencias

- Campeato, L. (2010) XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. Florianópolis
- Costa, R. L. M. (2013) A livre Improvisação enquanto operação de individuação. Artefilosofia, Ouro Preto, n.15.
- Costa, R. L. M. (2002) O ambiente da improvisação musical e o tempo. Per Musi (UFMG). Belo Horizonte/MG, v. 5 e 6, p. 5-13.
- Falleiros, M. (2012). Palavras sem discurso: Estratégias criativas na livre improvisação. São Paulo.
- Ferraz, S. (1998). Música e repetição a diferença na música contemporânea. São Paulo: EDUC/Fapesp.
- Obici, G. (2014) Gambiarra e Experimentalismo Sonoro. São Paulo
- Villavicencio, C., Iazzetta, F., Costa, R. L. M. (2013) Fundamentos Técnicos e Conceituais da Livre Improvisação. Sonic Ideas - Ideas Sônicas, v. 5, p. 49-54.

O canto em cena: investigações sobre movimento expressivo e expressividade vocal em uma montagem de Dido & Aeneas, de H. Purcell

Angélica Andrade Silva Menezes¹

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Angelo Fernandes²

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Resumo: O presente artigo relata a preparação corporal realizada com os cantores-atores do Ópera Estúdio no I.A.-UNICAMP, no ano de 2015, para a encenação da ópera Dido & Aeneas, de H. Purcell, que teve como referência teórico-prática principal os estudos de Rudolf Laban sobre o movimento humano. Este laboratório objetivou refletir sobre os impactos de uma preparação corporal para o cantor que atua na ópera, observando e buscando compreender se tais impactos se mostrariam na atuação e na expressividade vocal dos cantores-atores. A preparação pautou-se na proposição de algumas frases de movimento que foram vivenciadas pelos cantores-atores no que diz respeito à consciência do corpo e partes do corpo, à relação do corpo com o espaço e às qualidades de esforço, conforme definidas por Laban. Os estudos de movimento realizados ao longo do ano, que resultaram em processos criativos particulares concatenados para a concepção desta encenação, demonstram, através de impressões pessoais da artista-pesquisadora que é possível ampliar a percepção das relações entre ação física e ação vocal.

Palavras-chave: ópera; teatro; atuação; performance vocal; preparação corporal.

Abstract: This article details the training performed with the singer-actors from the Opera Studio at I.A.-UNICAMP, in 2015, for the performance of H. Purcell's opera Dido and Aeneas. This training was based on Rudolf Laban's theoretical and practical studies regarding the human movement. This laboratory tried to investigate the impacts of the training for the singer performing in the opera, observing and analyzing if these impacts are present in the acting and vocal expressiveness of the singer-actors. The training was based on the proposal of some movement phrases that were experienced by the singer-actors, regarding body awareness, the relation of the body with the physical space and the effort qualities, according to Laban's ideals. The movement studies implemented through the year, resulting in the creative processes concatenated for the creation of the performance, demonstrate through the personal views of the present artist-researcher that it is possible to broaden the perception of the affinity between physical action and vocal action.

Keywords: opera; theater; acting; vocal performance; training.

O estudo regular do cantor lírico acontece em duas vias principais: o técnico, anatomo-fisiológico – articulações, respiração, ressonâncias, formantes etc. – e o interpretativo – apropriação do texto, suas significações, emoções e sentimentos. Há ainda uma terceira via, que corresponderia à junção de aspectos técnicos e interpretativos transpostos à cena, para a ópera ou para a música de câmara, e que passa pelo estudo da “expressão corporal”, para utilizarmos o termo usual, o que poderíamos compreender como a exteriorização daquelas significações não apenas em nível vocal, mas físico e que depende de um corpo disponível nesse sentido, ou seja, um corpo cênico. Sendo o corpo em sua totalidade psicofísica o instrumento do cantor, a produção vocal, em nível técnico, e as intenções e atitudes, em nível expressivo, dependem da coordenação e articulação deste instrumento não apenas no âmbito emocional, mas mecânico.

¹ Email: mezzo.angelicamenezes@gmail.com

² Email: Angelojfernandes@uol.com.br

Em artigo publicado sobre coordenação motora e voz do cantor lírico (2009), os autores Enio Lopes Mello, Marta Assumpção de Andrada e Silva, Leslie Piccolotto Ferreira e Martha Herr problematizam a correlação entre a coordenação pneumofonoarticulatória e a expressão vocal:

Os movimentos da vocalização respondem aos movimentos corporais, por meio dos receptores mecânicos presentes na laringe. Eles propiciam ajustes nas pregas vocais à menor oscilação do corpo. O controle desse mecanismo configura-se em uma habilidade passível de aprimoramento. Quando um estímulo de movimento corporal chega até o sistema nervoso periférico (SNP), pode oscilar a pressão glótica e subglótica, alterar a vibração das pregas e aumentar a frequência fundamental (Mello, Silva, Ferreira & Herr, 2009, p. 352).

Com base nessa citação podemos afirmar que a produção vocal é consequência de um estímulo corporal; isto é, ações corporais e ações vocais, num âmbito expressivo, não se dissociam.

Na perspectiva de ser o artista de cena que manipula tanto o corpo quanto a voz, parece-nos claro pensar que o cantor deve trabalhar para tornar-se um artista múltiplo; não no sentido de dominar várias técnicas, mas em assimilar aspectos elementares de outras linguagens artísticas como meio de enriquecer seu processo criativo.

Não raro se reconhece a importância de exercícios físicos para o cantor, seja para melhorar a fluência vocal ou para a atuação. Stanislavski, encenador e pedagogo do teatro, aponta em seu livro *A construção da personagem* sobre a importância de um treinamento regular que desenvolva a plasticidade, a flexibilidade, o tônus:

Os exercícios diários, regulares, começam a desemperrar não só os músculos e as juntas que vocês utilizam na vida normal, mas também outros de cuja existência vocês nem sabiam. Sem exercício todos os músculos definham, e reavivando as suas funções, revigorando-os, chegamos a fazer novos movimentos, a experimentar novas sensações, a criar possibilidades sutis de aparelhagem física mais móvel, flexível, expressiva e até mais sensível (Stanislavski, 2015, p. 71).

Sendo a produção vocal um fenômeno essencialmente físico/muscular, parece-nos incontestável a validade daqueles exercícios físicos regulares. Baseados nesse tipo de pensamento, alguns cantores submetem-se a treinamentos de dança, educação somática, ginástica ou yoga, como forma de melhorar a postura, a plasticidade do corpo e da movimentação, desenvolver a consciência corporal, investir em saúde e bem-estar, ou livrar-se de tensões que comprometem o bom desempenho técnico-vocal-interpretativo.

Embora a prática desses exercícios seja de fundamental importância, ela faz parte de um estudo preparatório anterior à expressividade. Não envolvem, propriamente, a prática criativa para o contexto cênico. Nesse sentido, apenas essas práticas não seriam suficientes para dotar o cantor-ator de ferramentas que lhe desenvolvam um corpo cenicamente vivo. Tais atividades colaboram, em primeira instância, para o despertar do corpo, seu conhecimento e para o bem-

estar físico e mental, aumento da flexibilidade, resistência física etc. É um treinamento ainda anterior à pré-expressividade da qual nos falará Barba (1936-) e Ferracini.

No teatro do século XX, o treinamento – ou preparação – do ator ao longo dos anos se estabelece como o espaço onde ele trabalha a si próprio. A pré-expressividade é ainda uma etapa anterior ao trabalho sobre a personagem e a cena; é o nível da presença física e mental, onde o ator se trabalha, independente do texto e significados. O treinamento pré-expressivo, conforme concebido pelo encenador italiano Eugênio Barba, caracteriza-se pela busca do corpo não cotidiano – o corpo dilatado – a manipulação de suas energias e, consequentemente, como tornar o corpo cenicamente crível e vivo. Segundo Renato Ferracini,

Esse treinamento deve ser sistemático, cotidiano e disciplinado. É um trabalho pré-expressivo, pois no momento do treinamento, o ator não trabalha a personagem ou um espetáculo teatral, mas é o espaço onde o ator se trabalha, seja descobrindo sua técnica pessoal, seja adquirindo e assimilando elementos de técnicas aculturadas, já estruturadas e codificadas, buscando sempre “maneiras precisas e objetivas de desenhar, modelar, articular, a apreensão no corpo de certos princípios, leis, de uso do corpo cênico” (Ferracini, 2003, p. 128).

O nível pré-expressivo é onde o ator trabalha as maneiras de articular no espaço suas ações físicas e vocais, que não podem ser separadas, além de sua dilatação corpórea e presença cênica, seja através de uma técnica codificada que exercite a manipulação desses elementos (como nos teatros orientais), seja pela busca de uma técnica pessoal. Ainda de acordo com Ferracini, o treinamento pré-expressivo permite ao ator descobrir seu vocabulário de ações orgânicas que podem servir de base para a aplicação em cena, outras formas de relacionar-se com o espaço/tempo, bem como a possibilidade de manipular outras qualidades de energia (Ferracini, 2003, p. 100).

Esse tipo de treinamento pré-expressivo poderia ser interpretado, nos currículos de formação atuais, de forma genérica, como aula de Expressão Corporal, na qual supõe-se que os cantores passem por algum tipo de preparação que lhes proporcione essas descobertas de si mesmos. Entretanto, tanto os alunos quanto os professores parecem não ver a relação entre este trabalho realizado em aula e as necessidades cênicas do repertório.

Apontamos até então dois níveis que poderiam apoiar a preparação do cantor-ator: a) a prática de atividades físicas para melhora da postura, flexibilidade, resistência física, condição cardiovascular e bem-estar geral; b) o treinamento pré-expressivo, espaço onde se trabalha corpo, voz e mente para tornarem-se cenicamente vivos. O 3º nível seria a própria expressão artística. Passemos a refletir sobre ela.

Se compreendemos a expressão artística do cantor como algo que não se resume à demonstração de habilidades técnico-vocais, o que tornaria a interpretação de uma obra “viva”?

Zygmunt Molik (1930-2010), membro do Teatro Laboratório de Grotowski (1933-1999) por mais de 25 anos, conta em entrevista a Giuliano Campo sobre seu trabalho de corpo e voz,

resultado de anos de experiência ao lado de Grotowski. Nesta entrevista, publicada no livro intitulado *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*, Molik relaciona voz, corpo e Vida:

Precisamos primeiramente encontrar a Vida. Apenas nessa Vida que se pode tentar colocar, se é que é possível dizer isso, uma voz aberta. E a partir dessa voz aberta precisamos passar da simples vocalização para uma música. E aí colocamos o texto. Então essa é a maneira como trabalho e, por esse motivo, sempre inicio com a prática física. Se o corpo já estiver aberto, começo a trabalhar muito suavemente com a voz, primeiro cantando juntos, depois escutando cuidadosamente e ajustando a harmonia (...) Todos encontram a Vida em si mesmos. A vida é algo conectado com a vida de cada um, com as memórias, e até mesmo com os sonhos. É isso que chamo de “a Vida”. É difícil explicar. A Vida, quando encontrada, possui sua forma física e vocal (Campo, 2011, p. 31).

Molik sugere que a “Vida” é algo inerente a cada um e que, sem ela não se pode encontrar uma “voz aberta”. Mas o que seria essa Vida? Em nossa interpretação, Molik refere-se à presença, ao tônus emocional e físico, ou ainda, o que Stanislavski chamou de fé cênica (acreditar no que se faz/sente), ou o que Laban chamou de Atitude Interna (permitir o fluir das pulsões internas através do movimento). Envolve o estar naquilo que se faz, a presencialidade, o permitir conectar-se através dos próprios sentidos e abrir-se para a experiência psicossomática. Noutra esfera, Molik corrobora o que apontamos anteriormente: a voz é consequência de um estímulo corporal; são indissociáveis e se influenciam mutuamente. O corpo precisa estar aberto para a voz estar aberta.

Em nossa pesquisa, partimos da premissa que ações vocais e ações físicas não se dão separadamente, ou seja, a palavra – esta que revela em som atitude e intenção – é consequência do movimento. A palavra começa no corpo. Portanto, nossa investigação considerou o trabalho corporal como motivador da atitude vocal. Concordando que o corpo precisa ser estimulado e que as intenções/attitudes vocais são uma consequência, quais seriam, então, esses estímulos, esses materiais?

O ator – e consideramos aqui o cantor como ator – utiliza elementos de diferentes naturezas em seu processo criativo: se move, fala, ouve, constrói imagens internas e externas, reage a estímulos diversos, faz uso de objetos, adereços etc. Matteo Bonfitto, na busca de um termo que englobe esses elementos, apoia-se no conceito aristotélico de matéria para definir como material “qualquer elemento que adquire uma função no processo de construção da identidade do próprio objeto” (Bonfitto, 2009, p.17). Ou seja, material de atuação é aquele que oferece estímulos que ativam processos psicofísicos no ator: texto, situações, imagens, músicas, ações, fatos, pessoas, temas, questões etc. A preparação do ator passa, portanto, pela articulação desses materiais.

Laboratório Dido & Aeneas: um estudo sobre o movimento e suas reverberações no canto

Durante o ano de 2015, realizamos uma preparação corporal com os alunos de canto lírico, na disciplina Ópera Estúdio do curso de Graduação – Bacharelado em Música, no Instituto de

Artes da Universidade Estadual de Campinas para uma montagem de Dido & Aeneas, de Henry Purcell (1659-1695). Algumas observações sobre esta investigação, em primeira pessoa, serão aqui apresentadas. Esperamos ainda suscitar a reflexão sobre a importância de que a formação musical do cantor lírico que se dedicará à ópera ou à música de câmara inclua também sua formação como ator; sobre a necessidade de os currículos escolares abrangerem ambos os aspectos, não se dedicando apenas à formação de bons cantores, mas de cantores-atores. Felizmente, o que tem se observado nos últimos anos é um esforço de professores e alunos em sanar essa carência, ainda que numa estrutura curricular “formal”. Muitos jovens cantores têm buscado outras saídas e se abrem, conscientes de suas necessidades de aprendizado, a novas experiências.

Nossa pesquisa propôs um estudo do movimento, experimentando em algumas frases de movimento combinações de elementos que lhes modificassem as qualidades expressivas, na preparação corporal proposta para a concepção da ópera. Essas frases de movimento posteriormente se configuraram como Partituras Corporais utilizadas como elemento coreográfico na encenação. Além disso, observamos como as práticas vivenciadas corporalmente poderiam reverberar na maneira de cantar, mudando a atitude vocal e como poderiam ser, essas ações vocais, consequência das ações corporais. Para este processo criativo em particular, nos orientamos nos estudos sobre o movimento humano realizados por Rudolf Laban (1879-1958), pedagogo do movimento, considerado o pai da Dança Moderna, e em Constantin Stanislavski (1863-1938), pedagogo da atuação e criador do Método das Ações Físicas. Podemos dizer que nosso trabalho de preparação corporal se configurou como um laboratório, no qual procuramos refletir sobre o trabalho criador do cantor-ator enquanto artista da cena.

O papel do corpo enquanto lugar de expressão é uma questão comum às artes contemporâneas, anteriores ao próprio Stanislavski. As possibilidades expressivas do corpo já vinham sendo analisadas por Françoise Delsarte (1811-1871), Jaques Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban. Moshe Feldenkrais (1904-1984) e Frederick Matthias Alexander (1869-1955), no âmbito da Educação Somática, também contribuíram para um novo olhar sobre o corpo; o movimento consciente, em que corpo e mente estão integrados, *somados* em busca do bem-estar do indivíduo e da organicidade da movimentação. Esses novos pensamentos ampliaram a própria compreensão/consciência do corpo, conhecimentos dos quais se apropriaram a dança e o teatro, em busca de uma nova corporeidade.

Partimos da premissa que o corpo do cantor-ator não é apenas um instrumento sonoro, mas o lugar onde a encenação acontece. Nesse sentido, não consideramos que haja diferenças entre a preparação do ator e do cantor, pois não consideramos o cantor como uma categoria específica de ator. Buscamos no trabalho corporal realizado com os cantores-atores um estudo consciente do movimento e das sensações que este, uma vez vivenciadas diferentes qualidades em relação ao tempo (ritmo), fluxo, peso e espaço, poderiam gerar. Nosso grupo foi composto por estudantes de canto, regência e licenciatura em música, com pouca ou nenhuma experiência cênica.

Foram referências para esse laboratório as investigações de Stanislavski, pedagogo da atuação, e Laban, pedagogo do movimento. A escolha por essas duas referências se deve ao fato de que as investigações de ambos guardam algumas semelhanças, que acreditamos ser interessantes não apenas em nosso contexto, mas, de forma mais ampla, ao próprio estudo técnico-interpretativo cotidiano do cantor-ator. Podemos assim sintetizá-las:

1. Consideram o indivíduo como uma unidade mente-corpo-espírito.
2. Afirmam a conexão entre interno (Atitude, impulso psíquico, intenção, objetivo, justificativa, pensamento, desejos, sentimentos, emoções) e externo (ação física/ ação corporal).
3. Ações físicas/corporais como a expressão externa de elementos internos.
4. Estudo do movimento/ação em seus aspectos energéticos, mecânicos, rítmicos e sua realização no espaço.
5. Circunstâncias que nos envolvem influenciam as ações (idade, ambiente, personalidade, situações, sentimentos, emoções etc.).
6. Ações corporais ativam e geram imagens simultaneamente: o corpo afeta a mente, assim como a mente afeta o corpo.
7. O ritmo (dinâmica da ação; “ação rítmica”) e sua correspondência com os estados emocionais.

Passamos, então, a descrever como se deu a preparação corporal e a concepção para duas cenas da ópera *Dido & Aeneas*: a primeira cena do ato II (entrada da Feiticeira e Bruxas) e a primeira cena do ato III (cena dos marinheiros).

Cena I, Ato II: Entrada da Feiticeira e Bruxas.

A preparação corporal foi orientada nos temas de movimento organizados por Laban. Trabalhamos inicialmente a consciência do peso firme: peso dos pés sobre o chão, peso do braço no ar – pela ação de *pressionar* com as mãos - sensação do peso do corpo em relação ao chão e sensação do peso na voz. Elegemos partes específicas do corpo e combinações de esforço para peso, tempo e espaço que foram vivenciadas individualmente pelas cantoras- atrizes para chegarmos a uma construção não natural para Feiticeira e Bruxas. As partes do corpo foram: cabeça (e partes dela), ombros e quadril “apontando” para direções diferentes dentro de uma esfera. Assim, a cabeça poderia ser “puxada” por partes dela (nariz, orelhas, testa ou queixo) em diferentes direções. Da mesma forma, os ombros direito e esquerdo eram puxados em direções diversas, bem como o quadril. Num segundo momento, experimentamos essas partes, naquelas direções, em oposição: o nariz para a frente enquanto o quadril esquerdo vai para a diagonal-esquerda-trás e o ombro direito é puxado para a diagonal-direita-frente, por exemplo. Cada cantora-atriz construiu sua própria combinação entre partes do corpo, oposições e direções a que cada parte ia, em movimentos fluentes. No grupo, isso se refletiu na maneira como as bruxas se olhavam, se locomoviam, se relacionavam entre si e como esses corpos dialogaram em cena.

Os resultados vocais, entretanto, só surgiram nos últimos ensaios e nas récitas. A voz “bonita” não era nosso objetivo; ao contrário, buscamos uma voz que “combinasse” com a figura a qual chegamos: animalésca, disforme. Essa desconstrução – a vocal – mostrou-se desafio maior que a desconstrução corporal.

A seguir, resumimos a preparação e a cena:

Personagens: Feiticeira, Primeira Bruxa, Segunda Bruxa, Bruxas.

Preparação: a) com os pés fixos e joelhos sem flexionados, pressionar (empurrar) algo pesado com as palmas e costas das mãos, braço totalmente estendido, de cima para baixo e de baixo para cima, alternados e simultaneamente. Braços à frente, à direita e à esquerda; b) com os joelhos flexionados, caminhar lentamente pelo espaço, sem deslocamento lateral do quadril, sobre essa base – pés, pernas e quadril. Perceber o peso dos pés e do corpo em relação ao chão, o “caminhar pesado”; c) apontar e levar partes do corpo – cabeça, ombros, quadril – em direções diferentes dentro de uma esfera; partes em separado e em combinação, criando oposições; e d) deslocar-se no espaço sendo “puxados” por essas partes do corpo, fluentemente.

Cena: Durante o Prelúdio das Bruxas, a Feiticeira caminha pelo centro do palco fracamente iluminado, pesadamente, com os braços numa posição ameaçadora e descomposta. Seu caminhar é lento, no tempo da música, e pesado. As tensões são refletidas no rosto, nos olhos e na respiração (também lenta e pesada) e no movimento dos braços. Ao seu chamado, as bruxas entram pelas laterais e fundo do palco, num plano baixo. Rodeiam a Feiticeira, que permanece no centro, e deslocam-se livremente de um lado a outro desse espaço pequeno, como um círculo, interagindo entre si e com ela. Primeira e Segunda bruxa estão à frente, uma ao lado da outra. Ao fim da cena, saem pelo fundo, em plano baixo. A Feiticeira segue sempre em plano alto.

Cena I, Ato III: Cena dos marinheiros.

Os marinheiros têm uma cena curta, porém marcante, no início do 3º ato. Toda a cena, que inclui o Prelúdio, a ária do Primeiro Marinheiro e Coro e a Dança dos Marinheiros dura em torno de três minutos. Ela representa uma quebra de ritmo e de atmosfera entre duas cenas: antes, acontece o diálogo entre Aeneas e o elfo (Espírito) enviado pela feiticeira para persuadi-lo a ir embora e abandonar Dido. Depois, retornam as bruxas para comemorar o sucesso do seu plano, pois os marinheiros levantam âncoras para ir embora, levando Aeneas consigo. Os marinheiros parecem não compartilhar a angústia dele. A música é alegre; os homens estão embriagados, se preparando para ir embora: “Venham, camaradas marinheiros, venham! suas âncoras levantem. O tempo e as ondas não admitem atraso. Despeçam-se embriagados de suas ninfas na costa, e silenciem seus lamentos com votos de retorno, ainda que nunca mais pretendam visitá-las” (ária do Primeiro Marinheiro e coro *Come away, fellow sailors*). Assim como outras cenas dessa nossa montagem, esta foi coreografada. Toda a coreografia foi concebida a partir da imagem de uma âncora.

A imagem conduziu a criação dos marinheiros que, inicialmente, experimentaram movimentos com as pernas baseados na imagem. Foram três movimentos: 1. *lançar* de perna para a frente e para trás, como um pêndulo; 2. passo lateral, com uma perna deslizando pela lateral e a outra indo ao encontro dela; 3. uma perna que vai à frente e desenha um arco com o pé, deslizando pelo chão, para trás. Houve ainda um quarto elemento nessa sequência, com o braço: o cotovelo dobrado ia em direção ao teto, num movimento lateral, e voltava à posição

inicial (ao lado do corpo), tudo em dois tempos, um para subir, outro para descer; inspiração e expiração. Combinando livremente esses quatro elementos, cada marinheiro criou seu próprio deslocamento/sequência, saindo do fundo do palco e ocupando o espaço cênico, com o primeiro marinheiro ao centro. Os cantores-atores fizeram a mesma preparação que as bruxas, que envolvia o peso firme.

Parte dos ensaios foi dedicada a aprender a coreografia, que foi feita em duas partes: a do deslocamento já mencionado, durante o Prelúdio, ária do Primeiro Marinheiro e coro, e uma dança no chão (*Sailor's dance*). O deslocamento foi ainda modificado para o coro *Come away, fellow sailors*, em que adicionamos pausas e momentos em que a fluência livre tornava-se controlada, além do tempo dobrado para o deslocamento.

Nesta coreografia trabalhamos ainda a precisão do movimento. Nesse sentido, nosso material foi a respiração. Associamos cada movimento a expirações curtas, conectadas a ele, que foram determinantes para a precisão que buscávamos, criando o acento pretendido. Para a *Sailor's dance* incluímos sons, expressões que *sonorizassem* a movimentação. Ainda que não houvesse a intenção de manter esses sons na cena, mas usá-los para que pudessem gerar outros estados, optamos por mantê-los, pois a voz potencializava os elementos que trabalhamos corporalmente.

Ainda um outro material foi incluído: expressões. Sugerimos algumas palavras que simbolizassem a atmosfera geral da cena, que foram: “diversão”, “alegria”, “embriaguez”, “loucura”. O objetivo foi que essas palavras também servissem como estímulo para a movimentação e a criação.

Resumindo a concepção desta cena:

Personagens: Primeiro Marinheiro, Marinheiros.

Preparação: a) Com os joelhos flexionados, caminhar lentamente pelo espaço, sem deslocamento lateral do quadril, sobre essa base – pés, pernas e quadril. b) Perceber a relação dos pés com o chão, o “caminhar pesado”. c) Sequência de movimentos, sobre a qual cada cantor-ator estruturou sua Partitura corporal e atribuiu qualidades expressivas com uso de alguns estímulos: palavras, respiração, sons, música.

A cena: No Prelúdio, os cantores-atores, que já estavam ao fundo da cena dispostos lado a lado, mas de forma irregular (alguns de lado, outros de costas, outros em diagonal, outros de frente), iniciam um deslocamento, a partir dos gestos das pernas anteriormente propostos, e vão se espalhando pelo espaço cênico. O Primeiro Marinheiro permanece no centro, mas mantém sua movimentação. Durante o coro (*Come away, fellow sailors*), mantivemos a estrutura, mas alteramos o tempo e a fluência, que antes era livre e aqui há momentos em que é controlada. As pausas também foram incluídas. A Dança dos Marinheiros (*Sailor's Dance*) se inicia no chão, sentados. A dança termina com a mesma movimentação utilizada no Coro, e os cantores-atores vão saindo de cena, dançando.

Algumas observações

Afirmam Carolyn Abbate e Roger Parker que a ópera, “sendo um teatro cantado, envolve uma batalha entre palavras e música” (Abbate & Parker, 2015, p. 22). Em seus primórdios, a ópera nasce, via Camerata Fiorentina, sob o pensamento aristotélico e platônico de que a música deve se submeter às palavras, e que a ação é consequência da palavra. Ao longo da história da ópera, podemos perceber que essa batalha envolve ainda o canto e a cena. Existirá uma hierarquia? Ou, como afirmou Stanislavski, uma modalidade não pode se sobrepor a outra, sob o risco de destruir o que a outra viesse a criar? (Stanislavski, 1989, p. 512)

O estudo do texto nos permite acessar as circunstâncias da dramaturgia e das personagens, mas ele não é necessariamente o ponto de partida. Partimos da seguinte afirmativa, sob a qual toda essa investigação se alicerçou: toda palavra, dita ou cantada, é consequência de uma ação interna ou externa, sendo que a ação internalizada pode ser consequência de uma ação física da qual se guardam as sensações, ação contida a ponto de não ser visível. A mesma frase pode ser dita ou cantada (em termos de intenção e nuances) de inúmeras formas, e essa forma depende das tensões e energias que o corpo assume, antes do som tornar-se audível e, noutro prisma, das atitudes internas e significações de quem a realiza. Nesse sentido, utilizamos ações corporais como gatilhos para chegarmos a estados de ânimo propostos pela dramaturgia.

Cantar, agir e interpretar, simultaneamente, apresenta-se como grande desafio. Quando as preocupações vocais e cênicas se misturam, nota-se uma tendência a abandonar ou reduzir o trabalho corporal para focar-se no canto e na música, quando esta não está totalmente assimilada, ou no texto quando ainda não está memorizado. No entanto, a prática demonstra que é possível firmar entre corpo e voz uma conexão sem que nenhum aspecto se sobreponha ao outro, embora isso não se dê necessariamente a curto prazo.

O trabalho corporal proposto partiu das ações corporais como provocadoras das ações vocais, ou seja, a voz cênica como consequência do corpo cênico. O objetivo também é quebrar alguns paradigmas como, por exemplo, o apego à ideia de beleza vocal, quando o objetivo cênico não é esse – como no caso das bruxas.

Durante o período de preparação corporal usamos uma gravação da ópera Dido & Aeneas como estímulo. Assim, os cantores-atores adicionaram o canto quando as ações corporais já estavam construídas. Pudemos observar que, uma vez que corpo e voz estão conectados, a performance vocal assume outra atitude, refletindo-se na maneira de cantar, na interpretação e na sonoridade. Elementos como peso e fluência, atribuídos ao movimento, são reconhecíveis na voz, não como qualidade técnica somente, mas como qualidade expressiva. Sobre essas relações, Angelo Fernandes, diretor musical da montagem, professor de canto dos cantores-atores e orientador desta pesquisa, afirma que todos os que passaram por esta experiência aperfeiçoaram sua forma de cantar tanto no contexto técnico como no interpretativo. Para o professor, o trabalho corporal realizado com os cantores-atores permitiu que eles tomassem maior consciência de seus corpos, aumentando sua percepção a respeito de que o corpo, em sua totalidade, é o seu próprio instrumento musical e também a respeito do fato de que, sendo

o corpo um objeto cênico, é necessário que se tenha um corpo disponível e expressivo. Houve uma grande melhora na postura corporal de todos e, conseqüentemente, uma otimização de sua técnica vocal, no tocante à administração da respiração, à coordenação da fonação e à exploração da ressonância.

O ritmo da respiração, aqui tratada como ação, é um gerador de imagens, sensações e estados de ânimo. No entanto, esse aspecto mereceria uma análise a parte, a que se poderia dedicar uma pesquisa inteira. É claro o diálogo entre movimento e respiração no treinamento cênico, mas como a respiração para o canto poderia ser trabalhada de forma a também gerar estados emocionais, se ela responde primeiramente a uma necessidade vocal/fisiológica? O ritmo da fala é diferente do canto. Uma frase dita dura alguns segundos, o que pode ser feito de infinitas maneiras. A mesma frase, cantada, pode se estender por minutos, em combinações rítmicas definidas, o que já estabelece o modo de respirar que se adequa à frase musical. Utilizamos a respiração como estímulo em momentos não cantados, como na Abertura, para a personagem Dido e na dança dos Marinheiros.

A crítica de Stanislavski ao papel do diretor, como aquele que diz o que fazer, mas não como, que entrega a personagem pronta para o ator reproduzir, gerou uma mudança de atitude, no séc. XX: o teatro deixa de ser a arte do diretor e passa a ser a arte do ator. O diretor (encenador) é o estimulador dos processos do ator. Na ópera, é comum atribuímos ao diretor a função de marcar as cenas, posicionando personagens no palco, sugerindo gestos, sentimentos, ações. Por outro lado, os cantores parecem esperar o diretor dizer o que fazer. Há pouco espaço para experimentação e criação, o que acaba sendo um trabalho individualizado, que o diretor organiza.

Escolhemos para Dido & Aeneas uma versão coreografada em que as funções não foram fragmentadas – cantores cantam, atores atuam e bailarinos dançam. Os cantores-atores dançaram, cantaram e atuaram. Compreendendo a ópera como um gênero múltiplo, acreditamos que o artista que a ela se dedica é também um artista múltiplo, que à sua prática agrega elementos de diferentes linguagens. Não se trata, tampouco, de munir o cantor-ator de um conjunto de habilidades aplicáveis em qualquer contexto.

J. Grotowski no livro *Em busca de um teatro pobre*, afirma que o ator no palco faz uma “doação de si mesmo”. Para isso, anos de treinamento físico, plástico e vocal tentam guiar o ator a um nível de concentração que permita descobrir o caminho para doar-se. Tal processo depende, além da concentração, da confiança e da entrega. “O estado mental necessário é uma disposição passiva a realizar um trabalho ativo, não um estado pelo qual 'queremos fazer aquilo', mas 'desistimos de não fazê-lo.’” (Grotowski, 1992, p. 15). Grotowski despe o ator de tudo o que não lhe é essencial; elementos plásticos que representam algo independente da ação do ator (seja figurino, maquiagem, adereços ou efeitos de luz), afirmando que o corpo do ator e seus impulsos interiores são essencialmente mais potentes que uma maquiagem ou adereço, que pode ser apenas um “truque” (Grotowski, 1992, p.18).

Voltamos à questão levantada inicialmente neste artigo: o que torna uma interpretação Viva? Ao final de nosso processo, podemos arriscar afirmar que a vida de uma interpretação reflete o quanto se está presente naquilo que se faz. Estar, de corpo, mente e espírito, e permitir o “doar de si mesmo” é, concordando com Grotowski, fruto de um treinamento físico e vocal que nos leve nesse caminho.

Bebemos das fontes da dança e do teatro para constituir essa pesquisa sobre ópera. Em primeiro lugar, porque cremos que a ópera é essencialmente a fusão de dança, teatro, música e palavra; em segundo, porque cremos que o cantor-ator deve ser um artista múltiplo. Não há um tipo específico de preparação de ator para o cantor. Ela responde, primeiramente, à descoberta de si próprio, de sua presença cênica, do corpo-em-vida e da conexão entre interior e exterior e, em seguida às necessidades da cena.

Podemos inferir que a preparação corporal para a cena é necessária ao cantor que se dedica à ópera, que é um gênero teatral. Vivenciar, fisicamente, diferentes níveis de energia e possibilidades expressivas do movimento – combinações entre o que Laban chamou de qualidades de esforço – mostra-se fundamental na formação de qualquer cantor-ator, seja para a ópera, seja para a música de câmara. Por esse prisma, o estudo do cantor-ator ultrapassa a esfera do que nessa pesquisa chamamos de preparação elementar – o estudo do movimento, que se dedica a percepção e vivência de seus elementos fundamentais – e transita a outras etapas, outros processos criativos e práticas para atuação que devem acompanhar a formação do cantor e que, cremos, não pode se dar a curto prazo, nem no nível da mera observação ou de um estudo teórico: deve ser vivenciado.

Referências

- Abbate, C, & Parker, R. (2015). *Uma história da ópera*. São Paulo, Brasil: Cia das Letras.
- Bonfitto, M. (2009). *O ator compositor*. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Campo, G. (2012). *Trabalho de voz e corpo de Zygmunt Molik: o legado de Jerzy Grotowski*. São Paulo, Brasil: Realizações.
- Ferracini, R. (2003). *A arte de não interpretar como poesia corpórea do ator*. Campinas, Brasil: Unicamp.
- Grotovski, J. (1992). *Em busca de um teatro pobre*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Mello, E., Silva, M., Ferreira, L., & Herr, M. (2009). *Voz do cantor lírico e coordenação motora: uma intervenção baseada em Piret e Béziers*. Revista Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia. Disponível em <http://www.scielo.br/pdf/rsbf/v14n3/v14n3a11.pdf>
- Stanislavski, C. (2015). *A construção da personagem*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.
- Stanislavski, C. (1989). *Minha vida na arte*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

Experimentação artística: novos caminhos para pesquisa e/em performance

Bibiana Bragagnolo¹

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Resumo: Este artigo busca verificar de que maneiras uma atitude experimental em performance pode contribuir na renovação e no aprofundamento das práticas de pesquisa e/em performance. Inicialmente serão enunciados cinco conceitos principais sobre o que pode ser o “experimental” em música e, dentre estes, dois entendimentos serão adotados: o de Tenney (1984), e uma das definições do termo utilizadas por Cage (1961). Os entendimentos abrem margem para duas principais possibilidades de experimentalismo em performance: a primeira delas é relativa ao conceito de *kairós* (Coessens, 2014), onde o experimentalismo aparece de maneira sutil; e a segunda trata de um experimentalismo mais evidente, onde se estabelece uma postura crítica por parte do performer em relação à obra (Assis, 2014). Ambas as possibilidades de experimentação apresentadas, sobretudo a segunda delas, trazem consigo uma série de implicações para a performance, tanto em relação ao performer, quanto em relação a obra musical, que não mais é percebida como objeto idealizado, e passa de um entendimento ontológico para um entendimento morfológico (Costa, 2016). O entendimento da obra musical a partir do conceito de morfologia traz justamente o aparato teórico necessário para desconstruir a relação vertical entre obra e performer, possibilitando uma atitude crítica por parte deste último e, em consequência, abertura para novas tradições de performance, onde a atitude experimental é o ponto chave.

Palavras-chave: Performance; experimentação; pesquisa artística; morfologia.

Abstract: This paper aims to verify in which ways an experimental attitude in performance can contribute to the renewal and further development of research practices in/ and performance. It will be outlined five main concepts of what can be experimental in music, and between these, Tenney's (1984) and Cage's (1961) understandings will be adopted. These understandings open way for two possibilities of experimentalism in performance: the first one is related to the concept of *kairós* (Coessens, 2014), where experimentalism appears in subtle way; the second one concern an experimentalism more evident, where the performer acts in the musical work in a critical way (Assis, 2014). Both ways of experimentalism brings some implications to performance, not only in relation to the role of the performer, but also in relation to the idea of the musical work, which no longer is perceived as an idealized object, and change from an ontological understanding to a morphological one (Costa, 2016). The understanding of the musical work through the concept of morphology provides the necessary theoretical background to deconstruct the vertical relation between work and performer, in a way to enable a critical attitude on the part of the performer, allowing the emergence of new performance traditions, where the experimental attitude is the key point.

Keywords: Performance; experimentation; artistic research; morphology.

O experimentalismo em música é um conceito bastante utilizado e multifacetado, porém, poucas vezes ligado à performance. Assim sendo, esta pesquisa tem o intuito de verificar de que maneiras uma atitude experimental em performance pode contribuir na renovação e aprofundamento das práticas de pesquisa e/ em performance. Fazendo parte de uma pesquisa doutoral de maior escopo, este artigo aparece como um recorte, que busca não somente uma reflexão acerca das possibilidades de experimentação em performance, mas

¹ Email: bibi_bragagnolo@hotmail.com

também observar e entender que para tal há de existir uma re-situação do performer e, principalmente, uma ressignificação da obra musical.

O papel do performer

Na tradição de performance da música erudita ocidental (que se pensa essencialmente como uma tradição escrita), performers são treinados a partir de uma tradição oral (sobretudo através da relação professor-aluno) que acredita que a maneira como partituras devem ser executadas seja um conhecimento passado oralmente e através do exemplo, compartilhando a premissa de que a notação em si já encapsula a maior parte das informações necessárias a respeito de como a música deve soar (Wilkinson, 2016, p. 325). Nesse processo o performer vê como sua tarefa levar fielmente ao público a mensagem do compositor; quanto mais perfeitamente ela for representada, melhor o resultado. Entretanto, neste transcurso, uma parte da tríade compositor-performer-resultado sonoro é anulada, de modo que o intérprete passa a exercer o papel de um meio para que a obra, entendida como ideal sonoro representado pela partitura, possa chegar ao público da maneira mais “pura” e aliada aos intentos do compositor que seja possível, tornando o próprio performer alienado à possibilidade de tomar parte no processo criativo musical. Assim, performances muitas vezes são julgadas a partir de sua maior ou menor identificação com o texto e em relação às expectativas da tradição de performance criada a partir disso.

Dentro desta perspectiva, a composição musical acaba por ser “a voz descorporificada” (Domenici, 2012, p. 71), alienada da performance que lhe confere vida. Ao buscar justificativas de ordem analítica ou musicológica para a tomada de decisões interpretativas, desconsiderando a integração dos conhecimentos advindos da prática, emerge um discurso imbuído de caráter prescritivo, e mais essencial, que invoca “uma autoridade que se localiza fora do sujeito” (Domenici, 2012a, p. 175). Porém, algumas questões parecem inevitáveis:

Seria o texto capaz de encapsular todos os aspectos da voz? Seria a voz do compositor a única ouvida na performance? Se o som é a essência da arte musical, como sustentar a relação vertical entre composição e performance, escrita e oralidade, sem colocar em risco a existência da própria música? (Domenici, 2012, p. 66).

A reflexão acerca desta relação inevitável entre a obra e a performance que lhe confere vida, torna evidente que a alienação entre performance e texto é puramente artificial: a performance não só é necessária para a existência da obra enquanto acontecimento sonoro, como também é parte essencial da construção de significado da mesma. Tomar um texto musical apenas pelos parâmetros fixos da notação sem considerar a entonação é o equivalente a encapsular o elemento sintático da fala retirando-lhe a semântica, o contexto e a voz de quem fala (Domenici, 2012, p. 83).

Compreendida a falácia da ideia do texto musical como duplo de determinada obra musical, a questão central é “porque performers não devem desempenhar um papel crítico na representação de uma partitura, da mesma maneira que os atores, por exemplo, são permitidos,

ou até mesmo requeridos, a encontrar novos significados e novas relevâncias nos textos com os quais trabalham?” (Wilkinson, 2016, p. 325). A atitude crítica por parte do intérprete tem o potencial de explorar e criar novos significados para obras musicais do passado, assim como criar novas tradições e possibilidades de performance, de modo que criatividade e pensamento crítico possam vir a suplantar a reprodução alienada de obras musicais percebidas como ideais. Neste sentido, a experimentação aparece como conceito chave para abrir o leque de possibilidades e caminhos a serem explorados pelo performer, tornando sua voz ativa no fazer musical.

Experimentalismo em música

O termo experimental tem em música diversas significações e aqui serão enumeradas cinco delas, com o intuito de expandir o entendimento acerca da temática. As duas primeiras definições encontradas advêm do compositor John Cage: a primeira delas prevê que (1) “ser experimental envolve a introdução de elementos novos na música” (Cage, 1961, p. 73) e como exemplo desta prática Cage cita compositores considerados parte da tradição experimental americana, como Carl Ruggles, Leo Ornstein, Lou Harrison, entre outros. A segunda definição de Cage enuncia que (2) uma ação experimental é aquela onde o resultado da ação não é esperado, ou previsto (Cage, 1961, p. 69). Dentro do âmbito da composição isto significa que o compositor comporá de tal maneira que a atividade composicional não pré-determine a performance relativa à obra.

Uma terceira definição de experimentalismo vem de Tenney e afirma que (3) o experimental em música deve significar mais ou menos o que significa em ciência, de modo que o intérprete ou compositor testará ou verificará hipóteses através do meio musical (Tenney *apud* Gilmore, 2014, p. 26). Gilmore traz à luz uma quarta definição do termo, onde (4) experimental se refere a um tipo de música de uma época histórica particular, essencialmente a música dos anos sessenta, setenta e oitenta, pensando-se no contexto norte-americano (Gilmore, 2014, p. 27). Similar a este entendimento, onde o termo está relacionado com um estilo musical, Nyman define que (5) experimental é toda nova música que não seja vanguarda (Nyman, 1999).

As definições exemplificadas demonstram a variedade possível de entendimentos sobre o experimental em música, principalmente dentro do âmbito da composição. Nesta pesquisa, entendendo o experimentalismo no contexto da performance, as definições que mais se adequam são a de Tenney (*apud* Gilmore, 2014) e a segunda definição de Cage (1961). Em Tenney, o termo estaria ligado a processos experimentais em seu sentido mais estrito: o artista testa e verifica hipóteses através de um meio musical. Nesta definição, a atividade de performance (ou composição), seria quase que intrinsecamente experimental. Dentro deste entendimento o tipo ou gênero musical é irrelevante e pode englobar desde objetos musicais do passado até objetos musicais contemporâneos, pois o experimentalismo aparece como atitude diante à obra.

A segunda definição de Cage apresentada também se insere bem dentro das possibilidades de experimentação em performance, onde, através de processos experimentais, obter-se-á um resultado artístico novo e até então desconhecido. Neste caso, o experimentalismo deve ser entendido “não como a descrição de um ato que será julgado em termos de êxito ou fracasso, senão simplesmente como um ato cujo resultado é desconhecido” (Cage, 1961, p. 13).

A utilização destes dois conceitos de experimentalismo proporcionará um entendimento amplo do mesmo na performance: ao mesmo tempo em que o próprio ato performático é considerado inerentemente experimental (Tenney), na medida em que testa e verifica hipóteses interpretativas através da obra musical, ele também é capaz de gerar resultados finais sem precedentes (Cage), apresentando a obra musical em uma configuração inédita a cada nova performance.

Estes entendimentos também se alinham com a prática da pesquisa artística: neste gênero de pesquisa o performer atua como pesquisador, no sentido tradicional da palavra, sem abrir mão de seu papel de artista. Ao mesmo tempo em que ele observa, ele é observado por si mesmo, de modo que “o artista investiga suas próprias práticas, materiais e fontes a fim de encontrar novas significações e composições” (Coessens et al., 2009, p. 24). Assim sendo, a pesquisa artística permite pensar a atividade do músico como um verdadeiro trabalho de laboratório: “uma investigação em artes que experimente novos caminhos pode se converter em uma realidade dinamizadora do panorama musical atual e oferecer a ele propostas de futuro antes inimagináveis” (Chiantore, 2014, p. 13), o que se alinha perfeitamente com os entendimentos de experimentalismo.

Experimentação em performance: duas possibilidades metodológicas

A partir das definições invocados, duas principais possibilidades de experimentalismo em performance se apresentaram: (1) a primeira é relativa ao conceito de *kairós* (Coessens, 2014), onde o experimentalismo aparece de maneira bastante sutil e mais relacionado com o entendimento de Tenney; e (2) a segunda trata de um experimentalismo mais evidente, onde se estabelece uma postura crítica por parte do performer em relação à obra (Assis, 2014), e onde se aplicaria mais evidentemente a segunda definição de experimentalismo de Cage.

De acordo com Coessens (2014, p. 64), a performance em seu momento de realização (concebendo uma performance ao vivo) cria um espaço liminar de criatividade, sendo este o momento em que o performer cria a obra musical perante uma audiência, de modo que não são possíveis revisões, reprises ou hesitações. Este momento criativo e de construção ocorre levando em consideração a bagagem do performer, em relação à peça específica que esteja executando e em relação à música e à arte em geral, e também o foco de atenção, a concentração no momento e no processo.

Descrita a situação de performance, Coessens entende que neste espaço liminar da performance a possibilidade de experimentação possa surgir como *kairós*, palavra grega que significa “o momento propício para decisão ou ação” (2014, p. 65). Então, apesar da prévia preparação técnica e interpretativa do repertório a ser executado, o artista se defrontará também com situações inesperadas, de modo que o *kairós* do artista atuará neste momento através da faculdade de lidar com o inesperado dentro do contexto limitado da situação artística. Assim, como cada performance é diferente (em diferentes espaços, públicos, tempo e contexto), toda decisão em performance é específica, particular e dentro de um contexto específico. Então, “decisões e escolhas, análises e comprometimentos devem ser realizados no momento certo, no momento oportuno, o *kairós*” (Coessens, 2014, p. 65). É relevante compreender que, neste processo, a situação de performance não necessariamente contempla somente a performance pública, entendida como um recital ou concerto. O momento performático existe sempre que determinada obra é recriada temporalmente, seja diante uma plateia, seja numa sessão de estudo, ou em uma aula de instrumento.

A partir da situação apresentada por Coessens, a experimentação pode ocorrer de maneira sutil e dentro do contexto específico do desenrolar temporal da performance. Posteriormente, tais ações realizadas no momento oportuno de determinada performance podem vir a integrar a concepção do performer a respeito da peça em questão. Este tipo de experimentação aparece em nível muito reduzido, no sentido de que se aplica normalmente a elementos sutis da performance, como microvariações de andamento, fraseado, dinâmica ou timbre, por exemplo. Assim, é bem-vinda a crítica de Leech-Wilkinson quando fala sobre este aspecto “micro” das diferenças entre performances: “há criatividade, e os performers sentem que a estão exercitando, mas a maior parte das diferenças entre diferentes performances permanece imperceptível para não-especialistas” (Wilkinson, 2016, p. 331).

A segunda abordagem que insere a experimentação no contexto da performance apresentada neste artigo diz respeito à uma visão mais radical de experimentação, onde o fruto deste processo será a performance de objetos musicais inéditos, mesmo que ocorra a partir de obras musicais do repertório standard. Para além da mera recriação e reprodução de uma peça através da performance, existe a possibilidade de realização de processos que tornam peças musicais enquanto objeto passíveis de reflexão a partir de recursos performáticos, criando uma nova maneira de apresentar tais objetos musicais (Assis, 2014, p. 42).

A metodologia relacionada ao processo acima descrito inclui: a identificação e exame dos objetos musicais que definem determinada obra musical (no sentido de arqueologia); estudo da sua complexidade epistêmica; extração da obra do seu ambiente tradicional e inserção dela dentro dos confins dos sistemas experimentais; e, por fim, a exposição da obra de maneira nova, em uma reconfiguração de materiais previamente não escutada (Assis, 2014, p. 42), o que se adequa com a segunda definição de experimentalismo de Cage.

Dentro desta metodologia experimental proposta por Assis, três conceitos são importantes: o conceito de arqueologia elaborado por Foucault, a complexidade epistêmica da obra e o

ambiente tradicional da obra (*Umwelt*). Primeiramente, o conceito de arqueologia é utilizado para descrever uma abordagem em relação à história escrita. Ela se refere ao exame dos traços discursivos deixados pelo passado de maneira a escrever uma “história do presente”. Neste sentido, a arqueologia é um modo de se olhar para o passado a partir do presente com a meta de melhor situar ou entender o presente (e crucialmente não o passado) (Assis, 2014, p. 51). Dentro do âmbito musical, esta visão se aplica ao lidar-se com obras musicais do passado, seja ele recente ou remoto.

O conceito de complexidade epistêmica evoca a natureza altamente elaborada das obras musicais, como sendo artefatos semióticos complexos com intrincadas funções operacionais (Assis, 2014, p. 45). A complexidade epistêmica se refere justamente à grande gama de partes variáveis constituintes da obra musical, que interagem de maneira não-trivial. Este conceito traz consigo o que pode ser chamado de um conceito estendido da obra, que leva em consideração a desconstrução da obra musical em seus elementos constituintes apreensíveis, os revelando como acumulações complexas de singularidades e como conglomerados com múltiplas camadas de elementos da maior diversidade (Assis, 2014, p. 43).

Por fim, a noção do ambiente tradicional da obra, ou o *umwelt*, trata da parte específica do ambiente geral que interage com os sensores de determinado sistema (nesse caso a obra musical). Porém, deve-se levar em consideração que somente uma parte do *umwelt* experienciado pelo sujeito é efetivamente internalizada como base para a construção e operacionalmente utilizada como estímulo inicial para resolução de problemas (Assis, 2014, p. 43).

Este sistema de experimentação traz consigo uma abordagem onde o performer atua de maneira realmente ativa, crítica e determinante, recriando objetos musicais a partir de uma ótica específica. Entretanto, para assumir esta abordagem particular é necessário que haja uma ressignificação da obra musical: somente a partir do momento em que não mais se identifica a obra musical como duplo da partitura é que se abrem caminhos não somente para este tipo específico de experimentação, mas para o experimentalismo como um todo.

A ressignificação da obra musical

Os dois entendimentos apresentados sobre o experimentalismo em performance, sobretudo o segundo, trazem consigo uma série de implicações para a mesma, tanto em relação ao performer, que se vê agora como sujeito crítico e ativo, capaz de encapsular os papéis de artista e pesquisador, quanto em relação à obra musical, que não mais é percebida como objeto idealizado, e passa de um entendimento ontológico para um entendimento morfológico (Costa, 2016). Se, por um lado a ontologia “versaria sobre as condições que devem ser satisfeitas para que haja obra”, a pergunta da morfologia “versa sobre o aspecto perceptual da música e as transformações sofridas de performance a performance e a maneira como essas transformações ocorrem” (Caron, 2011, p. 2-3). Desta maneira, pode-se concluir que enquanto a primeira é uma investigação “eminente teórica”, a segunda seria “um mergulho nas

contingências de performance que caracterizam nosso mundo musical” (Caron, 2011, p. 79). Em outras palavras, passa-se de um entendimento da obra musical enquanto objeto ideal representado pela partitura e parte-se para o entendimento da mesma enquanto acontecimento.

É relevante ressaltar que a visão ontológica da obra musical impede qualquer tipo de experimentação performática: nesse contexto o texto é o centro de onde provém o significado musical, trazendo a premissa de que o entendimento da partitura resulta em um consequente entendimento da obra musical. Entretanto, parte do processo musical e criativo é eliminada nesta relação. A principal fonte desta orientação em direção ao texto escrito reside nas origens da musicologia dentro do contexto do projeto de filologia nacionalista do século XX; isto faz ascender a ideia de que o significado é inerente ao texto, e que a performance se torna um ato de reprodução (Cook, 2005, p. 3).

A fim de quebrar com este entendimento, já arraigado no contexto da música erudita ocidental, e com isso possibilitar o ambiente propício às experimentação propostas por Coessens (2014) e Assis (2014), nos voltaremos para a resignificação da obra musical a partir de seu entendimento enquanto morfologia. Neste, a ênfase do olhar está nos processos relativos à construção da obra musical, o que “permite uma atitude mais flexível com relação à notação musical, que passa não mais a definir um objeto musical fixo, mas as condições de performance para se chegar a um resultado” (Costa, 2016, p. 33). Com esta ideia a partitura passa de um papel determinante no resultado para um mote para a performance; ela passará necessariamente pelos filtros do performer e a partir disso auxiliará na construção da obra musical. Assim,

A notação desvincula-se de sua função na definição de um objeto musical único, produzindo mais tipicamente processos que se desenrolam durante o tempo da performance (que passa aqui a ser compreendido como uma tela vazia para o desenrolar das ações), não fixando um resultado repetível, mas gerando um resultado específico àquele momento singular, redefinindo, ato contínuo, a identidade da obra (Costa, 2016, p. 33).

Esta desvinculação da notação abre margem para uma compreensão da obra onde elementos ligados a cada um destes momentos singulares tenham significância para a compreensão do fenômeno em si.

A função da partitura nesta resignificação acaba sendo relativizada, abandonando a ideia de que ela contém a obra em si, mas sim de que serve como garantia ao compositor de manutenção dos elementos tidos como essenciais para a identidade da obra em questão em diferentes performances da mesma (Caron, 2011, p. 51). Assim considerado, a partitura entra como um dos muitos fatores atuantes na definição morfológica da obra, tais como “as idiossincrasias dos intérpretes, as características organológicas dos instrumentos em questão, a orientação de um especialista no repertório, a predominância do modelo metodológico, de um estilo de época ou grupo, as condições concretas de performance, etc.” (Costa, 2016, p.

78 - nota de rodapé 30). A obra musical em si seria a resultante da soma destes variados elementos de definição morfológica, da qual, no caso de uma música escrita, a partitura fará parte.

Considerações finais

A partir do entendimento da obra apresentado, o performer se vê dentro de um contexto no qual experimentação, criatividade e novas possibilidades de performance são bem vindos e, inclusive, esperados. Desta maneira, abrem-se caminhos não somente para a performance enquanto prática, mas também enquanto pesquisa. As proposições de experimentalismo propostas por Coessens (2014) e Assis (2014), embora bastante diferentes, se beneficiam do entendimento morfológico da obra musical, sendo que este entendimento tanto abre margem para maiores experimentações, quanto embasa teoricamente possíveis reformulações e reorganizações da obra musical.

Experimentação, dentro das definições adotadas, e pesquisa se encontram intimamente relacionadas, sendo que a atitude experimental é involuntariamente uma atitude de pesquisa, onde o performer atua de maneira muito natural como pesquisador e artista, como pressupõe a pesquisa artística, e se torna, por fim, autor e responsável por suas escolhas artísticas e interpretativas.

Referências

- Assis, P. (2014). Epistemic Complexity and Experimental Systems. In: Crispin, Darla, & Gilmore, B. (Eds.). *Artistic Experimentation in Music* (p. 41-54). Ghent: Orpheus Institute.
- Cage, J. (1961) *Silence: Lectures and writings*. Wesleyan: New York.
- Caron, J. P. (2011) *Da ontologia à morfologia: Reflexões sobre a identidade da obra musical*. (Master's thesis, Universidade Federal do Rio de Janeiro).
- Chiantore, L. (2014). Prólogo. In: López-Cano, R., & Opazo, U. S. *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fonca-Esmuc.
- Coessens, K. (2014). Tiny Moments of Experimentation: Kairos in the Liminal Space of Performance. In: Crispin, D., & Gilmore, B. (Eds.). *Artistic Experimentation in Music* (pp. 61-67). Ghent: Orpheus Institute.
- Coessens, K., Crispin, D., & Douglas, A. (2009). *The artistic turn: a manifesto*. Ghent: Leuven University Press.
- Cook, N. (2005) Prompting Performance: Text, Script, and Analysis in Bryn Harrison's être temps. *Music Theory Online. Society for Music Theory*, vol. 11, n. 1, pp. 1-10.
- Costa, V. F. (2016) *Morfologia da obra aberta*. Curitiba: Prismas.

- Domenici, C. (2012) His master's voice: a voz do poder e o poder da voz. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, N. 5, páginas 65-97.
- Domenici, C. (2012a). O Intérprete (Re)Situado: uma reflexão sobre construção de sentido e técnica na criação de “Intervenções para Piano Expandido”. *Revista Música Hodie*, Goiânia, v.12 - n.2, páginas 171-187.
- Gilmore, B. (2014) Five Maps of the Experimental World. In: Crispin, D., & Gilmore, B. (Eds.). *Artistic Experimentation in Music* (pp. 23-29). Ghent: Orpheus Institute.
- Leech-Wilkinson, D. (2016). Classical music as enforced Utopia. *Arts & Humanities in Higher Education*, v. 15, páginas 325–336.
- Nyman, M. (1999). *Experimental Music: Cage and beyond*. Cambridge University Press: Cambridge.

Conceitos e exercícios preparatórios à performance pós-tonal ao violino: relato de pesquisa em curso

Camilo da Rosa Simões¹

Departamento de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: Uma análise crítica dos conceitos e práticas correntes na pedagogia da performance musical instrumental com relação à organização das alturas revela um descompasso entre, de um lado, padrões musicais que tradicionalmente orientam o desenvolvimento técnico de instrumentistas e, de outro, práticas composicionais modernistas e contemporâneas pós-tonais. A pesquisa atualmente em curso, aqui relatada, tem como objetivo a provisão de materiais pedagógicos que auxiliem a remediar o descompasso referido, introduzindo violinistas a padrões escalares e cordais presentes na música pós-tonal em formatos que auxiliem a consolidar uma técnica e sensibilidade adequadas a tais repertórios. Isso é proposto através de uma expansão dos modelos de estudo de escalas e acordes costumeiramente empregados na pedagogia do violino. Princípios de matemática combinatória aplicados às alturas, entre outros, são fundamentais para guiar esse trabalho de preparação de exercícios e conceitos pedagógicos. A ênfase proposta está na apreensão de novas sonoridades e na busca de desenvoltura no tratamento da música pós-tonal. Além de oferecer uma complementação aos materiais de desenvolvimento técnico já existentes, o objetivo pedagógico mais amplo é o de prover fundamentações teórico-práticas e estratégias de preparação que auxiliem instrumentistas a identificar, assimilar auditivamente e aperfeiçoar tecnicamente ao instrumento as estruturas melódicas e harmônicas presentes em uma obra musical. A investigação e coleta de exemplos selecionados em peças significativas do repertório é para tanto um importante instrumento, possibilitando: isolar problemas técnicos recorrentes, buscar e testar estratégias efetivas de preparação técnica ao instrumento, e selecionar excertos para exemplificar as diversas questões levantadas, incluindo descrições das estratégias de preparação técnica propostas aplicadas a um trecho específico. Outro passo importante da pesquisa envolve um levantamento das diferentes formas de aperfeiçoar ao violino os materiais tonais tradicionais, conforme postulado em publicações pedagógicas consagradas voltadas à preparação técnica. A partir disto, é possível fazer adaptações de exercícios já existentes com novos materiais pós-tonais selecionados.

Palavras-chave: violino; pós-tonal; pedagogia; escalas; matemática.

Abstract: A critical analysis of current concepts and practices in the pedagogy of musical instrumental performance in relation to pitch organization reveals a mismatch between, on the one hand, musical patterns that traditionally guide the technical development of instrumentalists and, on the other hand, modernist and contemporary post-tonal compositional practices. The research currently underway, reported here, has as its objective the provision of pedagogical materials that help remedying this mismatch by introducing violinists to scalar and chordal patterns present in post-tonal music in formats that help consolidating a technique and sensitivity appropriate to such repertoires. This is proposed through an expansion of the scale and chord study models customarily employed in violin pedagogy. Principles of combinatorial mathematics applied to musical pitch, among others, are fundamental to guide this effort of preparing pedagogical exercises and concepts. The proposed emphasis is on the apprehension of new sonorities and on being at ease in the treatment of post-tonal music. In addition to providing a complement to existing materials for technical development, the broader pedagogical objective is to provide theoretical-practical fundamentals and preparation strategies that help instrumentalists to identify, assimilate and technically improve, at their instrument, the melodic and harmonic structures present in a musical work. To achieve this, the search and selection of examples in significant parts of the repertoire proves to be important, making it possible to: isolate recurring technical problems, seek and test effective strategies for technical preparation at the instrument, and select excerpts to exemplify the various issues raised, including descriptions of proposed technical preparation strategies applied to a specific section. Another important step of the research involves a survey of the different ways of perfecting traditional tonal materials at the violin, as postulated in consecrated pedagogical publications related to technical preparation. From this, it is possible to make adaptations of existing exercises with new selected post-tonal materials.

Keywords: violin; post-tonal; pedagogy; scales; mathematics.

¹ Email: camilodrs@gmail.com

O processo de aprendizado e aprimoramento técnico para violinistas foi teorizado e organizado em forma de livro inúmeras vezes a partir do século dezoito.² De maneira geral, observa-se nesses tratados, como esperado, uma série de princípios gerais e recomendações reunidas pelo autor com base nos referenciais teóricos a que teve acesso e, principalmente, em sua experiência como instrumentista e professor. Diferenças, em menor ou maior grau, nas descrições dos processos físicos necessários para se tocar violino, e mesmo na seleção de aspectos técnicos e artísticos apresentados, sempre podem ser observadas de um autor para outro de acordo com a época, o meio cultural, a educação musical e as idiossincrasias de cada um. A partir do início do século vinte, no entanto, é claramente observável em tratados técnicos que um procedimento se estabelece como fundamento central da pedagogia do violino: o estudo continuado de escalas e arpejos como meio para desenvolver o controle dos vários músculos e processos físicos envolvidos em uma boa técnica instrumental. Uma das principais ideias por trás deste trabalho é que as peças musicais são justamente formadas por encadeamentos e combinações das diferentes escalas e arpejos, que devem então ser estudadas separadamente.

Esse processo de preparação técnica, comumente utilizado (com as devidas adaptações) em virtualmente todos os instrumentos que produzem alturas determináveis, é fundamentado no conceito de “sistema tonal”, que se refere às práticas e normas de composição melódica e harmônica ubiquamente presentes entre os séculos dezessete e dezenove nos repertórios musicais originados a partir da tradição artística europeia. Os conceitos de escala e tonalidade (que podem ser ou maiores ou menores), de acorde (formados basicamente pela sobreposição de terças, com ênfase nas tríades maior e menor), de fundamental (a nota principal de um acorde) e de tônica (a nota central de uma tonalidade) representam aqui as principais “forças centrípetas” que conferem coesão ao material musical. Como tradicionalmente proposto, o estudo continuado das 24 escalas maiores e menores e dos vários acordes usuais em arpejo sem dúvida contribui muito, através da repetição e aprimoramento desses padrões sonoros, para o desenvolvimento técnico e artístico necessários para a performance de peças tonais (no sentido tradicional aqui referido).³

Escalas não-diatônicas, no entanto, começaram a ser utilizadas regularmente por alguns compositores a partir do século dezenove,⁴ e novos princípios de sintaxe musical que incluíam, por exemplo, acordes formados pela sobreposição de outros intervalos que não a terça, ou que mesmo excluía o conceito de escala como uma referência significativa,⁵ tornaram-se uma das principais características distinguindo a música escrita já no primeiro quarto do século vinte da

² Stowell (1985), em seu estudo sobre livros pedagógicos para violino entre c. 1760 e c. 1840, identifica só nesse período mais de 150 fontes (p. 368-374), e esse número cresceu exponencialmente desde então.

³ É importante mencionar que a capacitação em produzir padrões tonais tradicionais não é a única finalidade do estudo de escalas e arpejos como normalmente prescrito. No violino, a busca por uma boa afinação que deixe clara a sintaxe harmônica tonal é sem dúvida um dos principais focos de aprimoramento, mas outros aspectos técnicos também são aí trabalhados, como por exemplo o aperfeiçoamento da técnica de arco ou do controle rítmico.

⁴ As escalas octatônica e de tons inteiros, por exemplo, aparecem em obras de Liszt, Rimsky-Korsakov e Mussorgsky, entre outros. A genealogia desses e outros padrões de simetrias intervalares no século dezenove foi explorada por Taruskin (1985).

⁵ A música dodecafônica é um exemplo disto.

do século anterior.⁶ Nos dias de hoje, no entanto, harmonias e técnicas composicionais mais distanciadas dos princípios tonais tradicionais ainda são comumente percebidas por muitos músicos já profissionais com algum estranhamento, até mesmo quando o preparo de peças com tais características para performance ocorre com certa regularidade. Uma das razões para isso é que a pedagogia instrumental ainda é baseada fundamentalmente (e, em muitos casos, até mesmo exclusivamente) no tonalismo de prática comum – especialmente nos procedimentos que visam o desenvolvimento técnico de instrumentistas.

O descompasso entre as sonoridades mais novas e os velhos padrões encontrados em tratados de técnica instrumental foi notado já no começo do século vinte por Ysaÿe (em Martens, 1919, p. 10):

No tempo de Viotti e Rode as possibilidades harmônicas eram mais limitadas – eles tinham apenas poucos acordes, e quase nenhum acorde de nona. Mas agora o material harmônico para o desenvolvimento de uma nova técnica de violino está aí (...) Temos como recurso a escala de Debussy e de seus sucessores, os seus novos acordes e sucessões de quartas e quintas – pois fórmulas técnicas sempre são geradas por novas descobertas harmônicas, seguindo-as – embora ainda não exista nenhum método de violino que dê um dedilhado para a escala de tons inteiros.⁷

O único livro amplamente difundido de escalas e arpejos para violino a conter a escala de tons inteiros (e alguns outros materiais escalares e cordais pós-tonais) foi publicado somente em 1966 (por Galamian e Neumann⁸), e nenhuma outra publicação do tipo explora com profundidade materiais preparatórios voltados à harmonia pós-tonal.⁹ Quanto aos vários exercícios que visam ao desenvolvimento da técnica violinística de mão esquerda através do estudo de padrões que não diretamente escalares ou de acordes arpejados (encontrados, por exemplo, nas várias obras de Ševčík e Dounis) – os quais desenvolvem, além da coordenação e um bom condicionamento muscular, um contato mais minucioso com o material tonal tradicional, posto que as escalas maiores e menores e seus acordes aí aparecem nas mais variadas configurações –, ainda não existem correspondentes a esses importantes exercícios que explorem significativamente as sonoridades e configurações harmônicas pós-tonais.¹⁰

⁶ As obras e a evolução estilística de Schoenberg e Bartók, por exemplo, demonstram claramente esta transformação.

⁷ Minha tradução do inglês. Eugène Ysaÿe (1858-1931) era reconhecido por muitos de seus contemporâneos como o mais importante violinista de sua geração. Joseph Szigeti (1892-1973), outro violinista célebre, também mencionou a falta de materiais pedagógicos preparatórios para a música moderna (Szigeti, 1964, p. 80).

⁸ Treze das 75 páginas do livro são dedicadas a padrões pós-tonais – estes últimos sempre formados pela repetida sobreposição de determinada sequência de intervalos e apresentados monofonicamente, com um âmbito entre 3 e 4 oitavas. Em cada padrão apresentado, a configuração intervalar em uma oitava é invariavelmente diferente na seguinte. Padrões pós-tonais importantes e difundidos como a escala octatônica (que pode ser atingida justamente pela repetida sobreposição de um tom mais um semitom) ou a configuração às vezes chamada de “triade atonal” (formada pela sobreposição de uma quarta justa e um trítone) não aparecem.

⁹ “Pós-tonal”, no presente trabalho, se refere a todas as práticas composicionais ocorridas após o período reconhecido como o da prática comum tonal (de meados do século dezessete até o século dezenove) e que incluem ou são baseadas em aspectos melódico-harmônicos estranhos àquela prática – “pós-tonal”, aqui, engloba portanto tanto repertórios que ainda poderiam ser considerados tonais (por polarizarem uma tônica, por apresentarem acordes triádicos perfeitos, ou por outras razões) quanto repertórios atonais.

¹⁰ Em Borciani, 1977, encontram-se exercícios de mão esquerda em configurações não-tonais, mas o foco maior é o desenvolvimento de domínio motor em escritas exigindo extensões e contrações extremas da mão esquerda, e não na desenvoltura técnica e aural em configurações harmônicas pós-tonais específicas – o enfoque aqui proposto.

Objetivos, metodologia e primeiros resultados

A presente pesquisa, em curso desde 2016, tem como objetivo principal a provisão de materiais pedagógicos que ajudem a remediar o descompasso acima referido, introduzindo violinistas a padrões escalares e cordais presentes na música pós-tonal que auxiliem a consolidar uma técnica e sensibilidade adequadas a tais repertórios. Isso se dará através de uma *expansão* dos modelos de estudo de escalas e acordes costumeiramente empregados na pedagogia do violino, sendo que princípios de matemática combinatória, entre outros, são fundamentais para guiar este trabalho. A ênfase proposta foca mais na apreensão de novas sonoridades e na busca de desenvoltura no tratamento da música pós-tonal do que no trabalho mais postural e calistênico associado ao aprimoramento e consolidação do aspecto mecânico da técnica (um enfoque importantíssimo, mas já bastante difundido e abordado em inúmeras publicações voltadas à preparação técnica). Além de oferecer uma complementação aos materiais de desenvolvimento técnico da mão esquerda já existentes, o objetivo pedagógico mais amplo é o de prover fundamentações teórico-práticas frutíferas que auxiliem violinistas a identificar, assimilar auditivamente e aperfeiçoar tecnicamente ao instrumento as estruturas melódicas e harmônicas presentes em uma obra pós-tonal. A investigação e apresentação de exemplos colhidos de peças significativas do repertório para violino, incluindo o da música brasileira, será para tanto um importante instrumento demonstrativo.

A pesquisa está dividida em três campos básicos: 1) definição de abordagens de preparação frutíferas e eficazes para a música pós-tonal tocada ao violino (que a princípio estão principalmente fundamentadas numa expansão dos modelos tradicionais de estudo baseados em escalas e acordes), incluindo definições de conceitos teórico-práticos especificamente voltados a repertórios pós-tonais e que orientarão o trabalho de preparação ao instrumento, 2) investigação de trechos relevantes do repertório para uma definição mais detalhada das dificuldades recorrentes associadas a escritas pós-tonais para violino e para seleção de exemplos, e 3) definição de formas produtivas de apresentar didaticamente os elementos definidos nos dois campos anteriores para o estudo (em partitura e textualmente), incluindo a apresentação de um corpo variado e significativo de padrões melódicos e cordais a serem trabalhados ao instrumento.

Escritas pós-tonais podem trazer ao violinista, mesmo o já experiente, uma série de dificuldades específicas com relação ao controle das alturas, que são basicamente de dois tipos. Uma é a dificuldade mais mecânica da precisão técnica associada às características e limitações físicas do violino e do corpo humano, que estará presente por exemplo em escritas mais complexas que não se encaixam de maneira direta na fôrma de mão esquerda mais anatomicamente confortável que o violinista é tradicionalmente treinado a desenvolver (onde o eixo básico de orientação dos dedos em cordas sucessivas segue o intervalo de uma quinta justa, de forte conotação tonal, e o intervalo entre os dedos um e quatro em uma mesma corda é de uma quarta justa ou aumentada). Nesses casos, encontrar um dedilhado que seja realmente eficaz é crucial, mas às vezes problemático. A outra dificuldade, superada por qualquer instrumentista competente (independentemente do tipo de música em que seja

especializado), é a de desenvolver para uma obra específica “imagens sonoras” mentais¹¹ congruentes com os vários sons a serem tocados e que formam a composição musical (preparação essa que é fundamental para uma performance tecnicamente eficiente, e à qual devem ser associadas as preparações mais puramente motoras). Em outras palavras, a “visualização” mental dos sons que serão realizados também requer um processo de preparação. E isso é potencialmente mais problemático em obras pós-tonais – em parte, mas de maneira significativa, pela falta de um arcabouço teórico-prático que ajude a sustentar tais conceitualizações, particularmente com relação às alturas.

No repertório tonal tradicional, os conceitos de escala e acorde e seus desdobramentos possibilitam que o intérprete associe facilmente as várias notas de uma passagem musical a referências teóricas fixas, que são muito recorrentes e pouco variáveis – há basicamente apenas dois tipos de escalas principais (a maior e a menor) e poucos acordes típicos (os mais comuns são as tríades maior e menor, principalmente estáveis e que definem a tonalidade; as mais instáveis tríades diminuta e aumentada; e tétrades formadas a partir das anteriores, com os acordes maior com 7^a menor, menor com 7^a menor, e diminuto com 7^a diminuta em especial proeminência). Essas abstrações relativamente simples norteiam significativamente o executante durante os processos de preparação e performance, na medida em que identificar uma sequência de notas com tais modelos¹² traz à tona informações específicas sobre a constituição intervalar da passagem, a sua sonoridade, os procedimentos técnicos a serem realizados no instrumento e os movimentos e músculos envolvidos em sua realização. (O estudo continuado de escalas e arpejos como é tradicionalmente proposto, aliás, juntamente com outros exercícios bastante disseminados que trabalham os modelos de escala e acorde tradicionais em configurações variadas, propiciam que essas associações entre constituição intervalar, sonoridade, procedimentos técnicos e movimentação muscular sejam unificadas e fortalecidas.)

Para a música pós-tonal, no entanto, não há um repertório análogo de modelos conceituais disseminados¹³ e voltado aos intérpretes que os orientem a associar aqueles conjuntos de notas de uma partitura que não se encaixam nos padrões tradicionais a abstrações teórico-práticas unificadoras de uma maneira similar à descrita acima. Poderia ser argumentado que tal repertório de modelos teria que ser impossivelmente extenso para dar conta de toda a complexidade e multiplicidade presente nos vários e díspares repertórios pós-tonais. A hipótese fundamental do presente trabalho a respeito dessa questão, no entanto, é justamente que definir modelos conceituais básicos voltados ao intérprete de música pós-tonal para serem

¹¹ Conceito emprestado da “imagética mental”, fenômeno mais estudado no contexto da filosofia, psicologia, ciências cognitivas e neurociências, e que começou recentemente a receber mais atenção na área musical. Numa definição bastante simplificada, o objeto de estudo desse campo são as formas de representação mental para os diversos fenômenos sensoriais (visão, audição, tato, etc.). A imagética sonora (onde se inclui, de maneira mais específica, a imagética musical), a imagética motora e a imagética tátil, por exemplo, estão intrinsecamente ligadas ao processo de preparação de uma performance musical instrumental, na medida em que são formadas “imagens” mentais que unem informações sobre som, movimento e sensação tátil.

¹² É importante enfatizar que isso pode ser feito de maneira inconsciente, ou seja, sem que determinados rótulos teóricos específicos necessariamente aflorem à mente.

¹³ Tem-se em mente aqui a pedagogia instrumental da tradição musical dita “clássica” como é normalmente praticada.

trabalhados ao instrumento é possível e desejável,¹⁴ e que modelos tonais já existentes podem ajudar a sustentar tal expansão conceitual. Princípios de matemática combinatória aplicados às doze notas cromáticas e formas já consagradas de estudo técnico ao violino irão orientar essa questão, conforme exposto a seguir.

A seleção de materiais a serem trabalhados ao violino prevista no presente projeto busca levar em conta os diferentes espectros harmônicos resultantes das várias técnicas composicionais e formas de sintaxe musical presentes a partir do século vinte. Para fazer frente a essa enorme multiplicidade de possibilidades composicionais, são consideradas e estudadas as possibilidades totais de combinação das doze *classes de altura*¹⁵ em escalas e acordes segundo revelado por operações de matemática combinatória.¹⁶ As doze classes de altura geram um total de 4095 conjuntos diferentes, cada um contendo de uma a doze classes de altura.¹⁷ Vários destes conjuntos, no entanto, possuem uma mesma *configuração intervalar* – dentre os 220 conjuntos com três classes de altura, por exemplo, 12 deles apresentam a configuração do acorde perfeito maior (os conjuntos dó–mi–sol, ré–bemol–fá–lá–bemol, ré–fá–sustenido–lá, etc.). Finalmente, dando um último passo nesse aumento gradual de abstração, há um total de 351 *configurações intervalares* possíveis¹⁸ – número não tão alto que impossibilite investigações corpo-a-corpo (mas que ainda será reduzido consideravelmente antes da produção de materiais pedagógicos).

Essas 351 configurações intervalares são aqui utilizadas como referência de orientação por conterem, a um só tempo, *todos os acordes e escalas possíveis* com as doze notas cromáticas (não incluindo, é claro, formações com notas de afinação microtonal¹⁹). Uma análise e comparação dessas 351 configurações com as três escalas que sustentam o estudo rotineiro de escalas como tradicionalmente proposto – as escalas maiores, menor melódica e menor

¹⁴ Não se propõe aqui, no entanto, que a identificação de conjuntos de notas com modelos conceituais específicos seja condição *sine qua non* para que uma passagem musical seja executada de maneira artisticamente eficaz.

¹⁵ De *pitch class*, nomenclatura corrente em inglês. A “classe de altura” é uma abstração que refere a todas as transposições de oitava possíveis de uma nota (por exemplo, a *classe de altura dó sustenido* compreende todas as notas dó sustenido possíveis, em qualquer oitava).

¹⁶ A aplicação de conceitos matemáticos combinatoriais ao espectro cromático das alturas musicais é normalmente associada à “teoria de conjuntos” (*set theory*, em inglês), estabelecida na segunda metade do século vinte. No entanto, conforme já demonstrado (Nolan, 2003), teorizações matemáticas similares apareceram também em diversas outras formas e nomenclaturas já a partir de meados do século dezenove. O presente trabalho *não* é fundamentado nas representações e operações numéricas da teoria de conjuntos – buscar e estabelecer ligações entre padrões atingidos através da matemática combinatorial e outras conceitualizações correntes e mais acessíveis, algo fora da alçada da teoria de conjuntos, é justamente um dos objetivos que se tem aqui em mente.

¹⁷ Há 12 conjuntos com uma classe de altura, 66 conjuntos com duas, 220 conjuntos com três, 495 conjuntos com quatro, 792 conjuntos com cinco, 924 conjuntos com seis, 792 conjuntos com sete, 495 conjuntos com oito, 220 conjuntos com nove, 66 conjuntos com dez, 12 conjuntos com onze e 1 conjunto com doze. Estas e outras definições da matemática combinatorial aplicada à música foram exploradas a fundo por Keith (1991).

¹⁸ Há uma configuração com uma nota, 6 configurações com duas notas, 19 configurações com três, 43 configurações com quatro, 66 configurações com cinco, 80 configurações com seis, 66 configurações com sete, 43 configurações com oito, 19 configurações com nove, 6 configurações com dez, uma configuração com onze e uma configuração com doze.

¹⁹ Apesar de bastante comuns a partir do século vinte, escritas microtonais ainda são exceção dentro do universo da música para violino, e mesmo dentro da obra de grande parte dos compositores que a utilizam. Quase que invariavelmente, as doze notas “normais” servem na partitura como referência de localização para as notas de afinação microtonal, e não foi verificada a existência de configurações microtonais recorrentes e disseminadas na literatura para violino. Por essas razões, e pelas características do enfoque proposto, o presente projeto não lida com escritas microtonais.

harmônica – revelam dados interessantes, e que orientaram a definição da presente hipótese de que modelos tonais tradicionais (que são familiares a qualquer musicista de formação convencional) oferecem uma boa porta de acesso a configurações intervalares mais incomuns. Há 112 configurações intervalares (contendo de uma a sete notas) que podem ser inseridas nas três escalas diatônicas tradicionais (quase um terço do total de configurações possíveis), e já existem alguns exercícios bastante difundidos para violino que trabalham, em um contexto tonal, configurações intervalares incomuns de 3 e 4 notas de uma maneira que estimula uma percepção harmônica e domínio técnico adequados à música pós-tonal.²⁰ Estender tais exercícios para abranger todas as configurações intervalares possíveis com 3 e 4 notas²¹ (que estarão presentes em todas as outras configurações com mais notas) é um dos objetivos iniciais deste projeto. Desenvolver abordagens que dialoguem com conhecimentos tonais tradicionais é outro tema importante do projeto, pois várias configurações intervalares geram sonoridades muito próximas das diatônicas. Há, por exemplo, 128 configurações que só não se inserem perfeitamente nas três escalas tradicionais por possuírem uma nota cromática “a mais” localizada entre outras duas notas “normais”; se somadas às 112 configurações que se inserem nas escalas diatônicas, atingimos 240 configurações, mais de dois terços do total de configurações intervalares possíveis (68,376% de 351).

A análise das 351 configurações intervalares revelou outros dados de interesse. As configurações que se encaixam na escala maior, menor harmônica e menor melódica têm em comum o fato de não conterem duas notas consecutivas no intervalo de semitom. Existem apenas quatro outras configurações intervalares com mais notas (de 6 a 8 notas) com essa mesma propriedade (não conter dois semitons consecutivos): as configurações correspondentes às escalas **octatônica** (com 8 notas), **maior harmônica** (com 7 notas) e de **tons inteiros**, e a configuração que alterna semitons e terças menores, chamada **1:3** em estudos da obra de Béla Bartók²² (ambas as últimas com 6 notas). Essas sete configurações intervalares já mencionadas (as presentes nas três escalas diatônicas, mais estas quatro configurações que também não contêm semitons consecutivos) ilustram aqui o argumento de que modelos relativamente simples e já estabelecidos podem iluminar o caminho para instrumentistas explorando sonoridades pós-tonais: ao somar-se a essas as configurações que só diferem desses sete modelos por conterem uma nota cromática “a mais” localizada entre outras duas notas “normais”, chegamos ao expressivo número de 270 configurações facilmente relacionáveis apenas a esses modelos, 76,923% do total de 351. As 81 configurações restantes, sem exceção, contêm acúmulos de semitons sucessivos (*clusters*, se consideradas verticalmente) e, portanto, associá-las a modelos mais familiares não parece, neste momento da pesquisa, possível ou mesmo desejável; outros tipos de abordagem são necessários aqui.

²⁰ Os sete exercícios em cordas duplas inventados por Serge Korgueff, que foram ampliados em termos de ritmo e de uma série de orientações específicas por Vamos (2012), delineiam claramente 15 das 19 configurações intervalares possíveis com 3 notas, e 16 das 43 configurações intervalares possíveis com 4 notas. Tudo isso apenas combinando as notas da escala maior.

²¹ Um artigo está presentemente em preparação tratando desta questão, com foco nos exercícios de Korgueff-Vamos. Aí será apontado, entre outras coisas, que a realização desses exercícios também com a escala menor “húngara” (similar à menor harmônica, mas com a quarta aumentada) delinearía 19 das 19 configurações intervalares possíveis com 3 notas, e 37 das 43 configurações intervalares possíveis com 4 notas – potencializando um ganho bastante significativo na direção de um maior domínio técnico e perceptivo.

²² Padrão bastante comum na obra de Bartók, apontado em Lendvai, 1979, p. 51.

As abordagens desenvolvidas por Antokoletz (1992; com Susanni, 2012) para a música pós-tonal não serial, que examina minuciosamente as possibilidades de organização das alturas em termos de simetrias intervalares e da interação destas com padrões tradicionais diatônicos, e por Herrlein (2011), no contexto de uma “harmonia combinatorial” tonal, tem sido de especial valia para a avaliação e organização dos materiais selecionados para a elaboração de exercícios e outros procedimentos pedagógicos. Busca-se também priorizar padrões que melhor ilustrem problemas técnicos específicos à performance pós-tonal ao violino (a análise da escrita para violino em peças significativas do repertório, no segundo campo de pesquisa, será aqui de crucial importância para melhor estabelecer o que é idiomáticamente problemático). A busca empírica no corpo de possibilidades acima descrito por materiais que se revelem propícios para uma potencial expansão da técnica e da percepção aural do violinista é, portanto, fundamental – a experimentação ao instrumento é obviamente um importante passo do processo aqui proposto de preparação de materiais pedagógicos.

Outro passo importante envolve um levantamento das diferentes formas de aperfeiçoar ao violino os materiais tonais tradicionais, conforme postulado em publicações pedagógicas consagradas voltadas à preparação técnica.²³ A partir disto, é possível fazer adaptações de exercícios já existentes com novos materiais pós-tonais selecionados. Um dos objetivos é definir um corpo abrangente de padrões e exercícios idiomáticamente preparados para o instrumento que possibilitem uma apreensão clara tanto das sonoridades associadas a configurações intervalares não-tradicionais quanto dos meios técnicos para reproduzi-las. Os exercícios criados são tanto monofônicos quanto difônicos, como normalmente prescrito no aperfeiçoamento técnico ao violino. Problemas relacionados a escritas gerando eventuais conflitos com a “fôrma” de mão esquerda que o violinista é treinado a desenvolver – onde cada “posição” fixa pressupõe um eixo básico em quintas justas entre as cordas, e os dedos um e quatro formam uma oitava em duas cordas consecutivas (Galamian, 1962, p. 20) –, por exemplo, recebem atenção especial. A indicação e discussão de dedilhados efetivos para vencer dificuldades associadas às características e limitações tanto do instrumento quanto da anatomia da mão e braço também é um tema relevante.

O segundo campo de pesquisa consiste essencialmente de um levantamento de trechos para violino em peças representativas do repertório (não necessariamente o solístico, também o de câmara e o orquestral) que imponham dificuldades associadas a uma escrita pós-tonal. Os objetivos aqui são: isolar problemas técnicos recorrentes, buscar e testar estratégias efetivas de preparação técnica ao instrumento, e selecionar excertos para exemplificar as diversas questões levantadas, incluindo descrições das estratégias de preparação técnica propostas aplicadas a um trecho específico.

A preparação e apresentação por escrito dos materiais preparatórios propostos, no terceiro campo de pesquisa, segue sempre que possível as nomenclaturas já estabelecidas no campo da análise musical. A reflexão e discussão aprofundada dos presentes objetivos e de princípios efetivos de estudo ao violino guiará continuamente o trabalho, ligando as partituras

²³ As várias publicações, por exemplo, de Dounis, Fischer, Flesch, Galamian, Gerle, Ševcik e Yost.

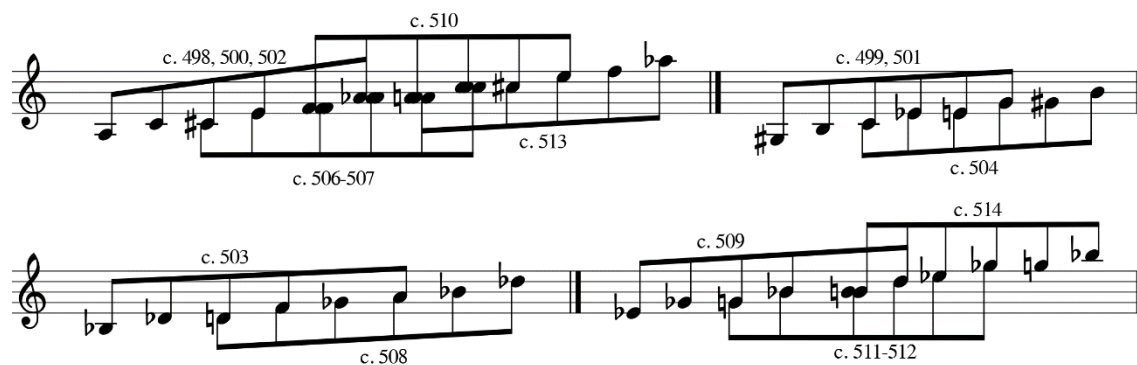
selecionadas e preparadas ao processo de crescimento técnico e artístico proposto. Conceitos e referenciais teóricos próprios à pedagogia do violino são referenciados conforme necessário. Por exemplo: dois importantes pontos para o embasamento técnico do trabalho são os conceitos de “visualização” mental das diferentes configurações de espaçamento dos dedos da mão esquerda a serem tocados e a utilização das sete *posições* básicas ao violino (como tradicionalmente concebidas) como referência estrutural para a mão, segundo princípios já propostos na literatura pedagógica para violino (Gerle, 1985, p. 25-35 e 89-95; Galamian, 1962, p. 20) – busca-se sempre embasar a presente “expansão” conceitual em conceitos já estabelecidos e aceitos. O principal objetivo da pesquisa é estabelecer um corpo de abordagens e estratégias de estudo que estimulem um contato frutífero com a harmonia musical, por mais complexa que seja, na preparação de peças para performance. Trabalhos no campo mais amplo da pedagogia musical também são consultados para uma melhor fundamentação das proposições pedagógicas apresentadas.

A título de exemplo de algumas das abordagens específicas e idiomáticas para o instrumento que se tem aqui em mente, vejamos a seguir duas passagens do repertório pós-tonal para violino – sempre tendo em vista a preparação de uma performance.

No Concerto para Orquestra de Bartók, próximo ao final da peça, há uma passagem notoriamente difícil para os primeiros violinos (Exemplo 1).

Exemplo 1. Bartók, Concerto para Orquestra, 5º movimento, parte de 1º violino, compassos 498-515.

Esta passagem é construída a partir da configuração intervalar cíclica que sobrepõe alternadamente terças menores e semitons em uma escala simétrica de seis sons (o já mencionado “modelo 1:3”, segundo Lendvai, 1979, p. 51), e todas as quatro possibilidades de transposição dessa escala aparecem no trecho. O Exemplo 2 apresenta essas quatro escalas e os compassos correspondentes às aparições de cada nota.



Exemplo 2. “Modelos 1:3” em Bartók, Concerto para Orquestra, 5º movimento, parte de 1º violino.

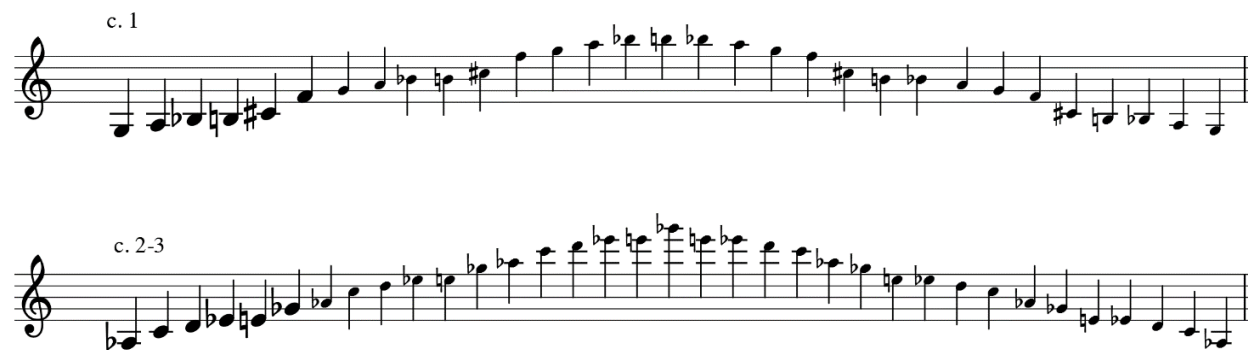
O pulso usual desta passagem fica em torno de 90 para a mínima pontuada, ou seja, é bastante rápido. Familiarizar-se com a configuração e a sonoridade das escalas que formam este trecho – que pode parecer bastante caótico num primeiro momento – é de grande auxílio na preparação de uma execução bem-sucedida. Um dedilhado eficaz e relativamente simples, que continuamente reitera uma mesma fôrma de mão, aparece acima na Figura 1.

Uma das possíveis dificuldades presentes na preparação do repertório pós-tonal é o violinista manter-se sensível aos potenciais expressivos das configurações melódico-harmônicas não-convencionais. Nesse sentido, passagens com constantes mudanças de registro (um atributo recorrente em certas escritas pós-tonais) potencialmente propiciam uma perda de cuidado na criação de uma identidade sonora e expressiva artisticamente convincente na execução, posto que o maior espaçamento cria mais uma barreira à assimilação da identidade intervalar e harmônica presentes. O início da Fantasia para violino e piano de Schoenberg exemplifica tal escrita (Exemplo 3).



Exemplo 3. Schoenberg, Fantasia para violino e piano, parte de violino, início

Há um método simples que proponho para estabelecer um contato mais profundo com a sonoridade e os potenciais expressivos de tais passagens: agrupar as classes de altura de uma frase ou gesto musical em uma “escala” contínua que cubra todo o âmbito do trecho, e buscar assimilar a sonoridade de tal conjunto separadamente. O exemplo 4 mostra esse procedimento aplicado ao início da Fantasia, agrupando primeiro as classes de altura que formam o segmento musical no compasso 1, e em seguida o nos compassos 2 e 3.



Exemplo 4. “Escalas” para o início da Fantasia para violino e piano de Schoenberg

Tocar a “escala” da passagem dessa maneira esclarece a sonoridade harmônica do trecho, e estimula a associação da passagem com determinado “caráter” ou “atmosfera”, de acordo com a configuração intervalar presente. É um exercício que beneficia primariamente a percepção auditiva e o planejamento expressivo de uma execução, contribuindo também para a boa afinação do trecho em questão.

Referências

- Antokoletz, E. (1992). *Twentieth-Century Music*. Englewood Cliffs: Prentice Hall.
- Antokoletz, E., & Susanni, P. (2012). *Music and Twentieth-Century Tonality*. New York: Routledge.
- Borciani, P. (1977). *Per la musica moderna e contemporanea: 209 exercici de tecnica superiori violinistica*. Roma: Ricordi.
- Galamian, I. (1962). *Principles of Violin Playing and Teaching*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Galamian, I., & Neumann, F. (1966). *Contemporary Violin Technique*, 2 vols. Boston: Galaxy Music Corporation.
- Gerle, R. (1985). *The Art of Practising the Violin*. London: Stainer & Bell.
- Herrlein, J. (2011). *Harmonia Combinatorial*. Porto Alegre: ed. do autor.
- Keith, M. (1991). *From Polychords to Polya: Adventures in Musical Combinatorics*. Princeton: Vinculum Press.
- Lendvai, E. (1979). *Béla Bartók: An Analysis of his Music*. London: Kahn & Averill.
- Martens, F. H. (1919). *Violin Mastery*. New York: Frederick A. Stokes.
- Nolan, C. (2003). Combinatorial Space in Nineteenth- and Early Twentieth-Century Music Theory. *Music Theory Spectrum*, 25(2), 205-241. doi: 10.1525/mts.2003.25.2.205
- Stowell, R. (1985). *Violin Technique and Performance Practice in the Late Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*. Cambridge: Cambridge University Press.

Szigeti, J. (1979). *Szigeti on the Violin*. New York: Dover Publications.

Taruskin, R. (1985). Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's "Angle".
Journal of the American Musicological Society, 38(1), 72-142. doi: 10.2307/831550

Vamos, R. (2012). *Exercises for the Violin in Various Combinations of Double-Stops*. New York: Carl Fischer.

A escuta poético-musical de “Uma Mulher Vestida de Sol”: literatura e música em unidade performática na obra de Ariano Suassuna

Célia Patrícia Sampaio Bandeira¹

Colégio de Aplicação/ Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Como o teatro se constitui como música? Como compreender a musicalidade do texto literário na ação interpretativa? Como o gesto da voz é ao mesmo tempo um gesto musical de criação espaço-temporal? Trataremos a obra “Uma mulher vestida de sol” (1957) como uma dramaturgia musical que já demonstra a preocupação do dramaturgo Ariano Suassuna com a música e antecipa o projeto da Música Armorial que por sua vez funda na poesia seu alicerce. A poesia é a verdade da obra dramática e a escrita literária revela-se como uma partitura verbal para a linguagem poética. Assim como a partitura cuida do registro da música instrumental, a literatura cuida do registro da performance da língua poética, o verbo musical. No drama se dá a possibilidade da música como reunião entre a voz do autor inscrita no texto literário e a fala performática do ator, a unidade dos diferentes, o eu e o outro. Assim como o “bombardeio sonoro” das pictografias de Artaud, que segundo Derrida são como música e devem ser entendidas enquanto música para compreensão completa de seu sentido, procuramos escutar como a literatura armorial é uma outra e mesma performance da música armorial. Não há mais a partitura, há apenas música, o universo sonoro construído tanto pelo texto dramático quanto por sua performance funda um horizonte memorável. Buscaremos a reunião entre os movimentos performáticos da música e do teatro no pensamento de Zumthor para apresentar os resultados parciais da pesquisa de doutorado. Esperamos que com o aprofundamento dos conceitos musicais na leitura e escuta da obra poética de Ariano Suassuna possamos encontrar os princípios fundadores do movimento armorial.

Palavras-chave: teatro brasileiro; música e literatura; performance do texto literário.

Abstract: How is the theater constituted as music? How to understand the musicality of the literary text in the interpretative action? How is the gesture of voice at the same time a musical gesture of spatio-temporal creation? We will treat the piece of work "A Woman Dressed in the Sun" (1957) as a musical dramaturgy that already demonstrates the preoccupation of the playwright Ariano Suassuna with music and anticipates the project of Armorial Music that in turn founds in the poetry its foundation. Poetry is the truth of the play and literary writing is revealed as a verbal score for poetic language. As well as the score takes care of the record of instrumental music, literature takes care of the performance's record of poetical language, the musical verb. In drama there is the possibility of music as a meeting between author's voice registered in literary text and the performatic speech of the actor, the unity of the different ones, the self and the other. Like the "sound bombardment" of Artaud's pictographs, which according to Derrida are like music and should be understood as music for a complete understanding of its meaning, we try to listen how armorial literature is another and same performance of armorial music. There is no longer the score, there is only music, sounding universe constructed both by dramatic text and by its performance founds a memorable horizon. We will look for the meeting between the performative movements of music and theater on Zumthor's thinking to present the partial results of the doctoral research. We hope that with the deepening of the musical concepts at the reading and listening of the poetic work of Ariano Suassuna we may find the founding principles of the armorial movement.

Keywords: brazilian theater; music and literature; performance of literary text.

Desde o gesto que institui o acolhimento da escuta do que seja música, colocamos um cuidado para a articulação de um dizer poético cujas raízes repousam no mais arcaico; não aquele que está num passado histórico, mas uma *arché* em que pensamento e poesia estão colocados juntos à música, isto é, zelamos aqui por uma compreensão da música para além dos parâmetros técnicos de objetificação sonora do fenômeno performático que inaugura. Pensamos a música como gesto poético de criação, ou seja, memória.²

¹ Email: patriciabandeira2006@gmail.com

² Compreendemos memória não como lembrança, mas de acordo com o mito de criação das musas, desde a origem materna em Mnemósine, deusa da memória; temos a concepção de memória como criação.

Toda a Literatura e todas as literaturas têm um começo oral, mítico, rapsódico, carregado de sentidos ocultos, símbolos, signos e insígnias, um começo de extremos marcantes e cortes rasgados, em que tudo aparece com nitidez, onde o sangue é sangue e o riso é o riso, com o épico, com a sátira, a moralidade, o trágico, o cômico, tudo bem definido e claro. Assim foi o começo da literatura mediterrânea – seja na vertente grega, seja na vertente árabe, norte-africana – assim foi o começo da literatura medieval ibérica, assim é a literatura dos povos chamados “primitivos”, assim é a nossa literatura popular nordestina.” Ariano Suassuna. (Suassuna, 2007)

Como compreender a musicalidade do texto literário na ação interpretativa? Como o gesto da voz é ao mesmo tempo um gesto musical de criação espaço-temporal? Pensando que o gesto dramático é assim como o gesto musical, inauguração de memória; poderemos postular, juntamente com os conceitos da poesia oral trazidos por Zumthor, a questão da performance do teatro como performance musical, como performance memorável. Na performance teatral o gesto encontra uma voz que, para além ou aquém da exigência de um significado; esquiva-se do sistema utilitário da língua e não se dá a representações; voz que se resguarda no *mélos*, voz que é “um mostrar-se que se diz, um dizer-se que se mostra”³, e se refugia nas musas para delas receber o poder ontofântico:

(...) no incessante discurso que faz de si mesma, a sociedade precisa de todas as vozes portadoras de mensagens arrancadas à erosão do utilitário: do canto, tanto quanto da narrativa. Necessidade profunda, cuja manifestação mais reveladora é, sem dúvida, a universalidade e a perenidade daquilo que nós designamos pelo termo ambíguo de teatro. (...). É uma qualidade própria da voz que interessa aqui. Na sua função primeira, anterior às influências da escrita, a voz não descreve; ela age, deixando para o gesto a responsabilidade de designar as circunstâncias. Como foi tantas vezes constatado, os contos de tradição oral não comportam descrições... a não ser as maravilhosas, isto é, as que servem para rejeitar as circunstâncias presentes. No teatro, o gesto tem maior amplitude: toda a cena se organiza em torno dele. (Zumthor, 1997)

Cuidamos da peça “Uma mulher vestida de sol” (1957) como uma dramaturgia musical já demonstrando a preocupação do Aedo Ariano Suassuna com a música e antecipando o projeto da *Música Armorial* (Movimento Armorial, 1970) que por sua vez funda seu alicerce na cúpula profícua com a poesia na interpenetração erudito- popular. Neste artigo nos dispomos à tentativa de enveredar por caminhos hermenêutico-poéticos para a consideração de como a obra — desde, por e com a música — indica o gesto musical que enceta a performance e já põe a descoberto desde a sua musicalidade uma possibilidade de desocultação: uma interpretação, isto é, a obra vela e desvela o fazer-se de si mesma.

O que aqui consideramos como performance musical está na gênese da performance poética⁴ e é por ela engendrada, instaurando uma espaço-temporalidade em que se constitui a obra, se a compreendermos como *ergon*⁵ que se configura no movimento de algo vir a desencobrir-se e manter-se descoberto. A performance é o ato em que se dá a possibilidade de o espaço-tempo da obra ser levado à vigência e poder ser experienciado, a performance coloca a obra

³ Um dos sentidos do verbo *phemi* em grego, que está presente na palavra fenômeno.

⁴ Uma poética da *poesis*, não como descrição dos procedimentos técnico-composicionais ou uma estética do fazer, mas como pro-dução, trazer à presença.

⁵ *Ergon*, em grego, é a força do trabalho, o obrar da obra.

em aparição e, como tal, é criação e desvelamento. Como re-atualização do fenômeno, ritualiza. A performance é o rito do mito música.

A peça “Uma mulher vestida de sol” (1947) inaugura a produção dramática de Ariano Suassuna – que acreditamos radicar-se como música; e também ela mesma se inaugura, isto é, toma agouro - consulta a vontade dos deuses - e consagra sua presença pelo canto de Cícero na revelação de São João no Apocalipse:

CÍCERO – e viu-se um grande sinal no Céu, uma Mulher Vestida de Sol, que tinha a Lua debaixo de seus pés, e uma Coroa de doze Estrelas sobre sua cabeça; e, estando prenhada, clamava com dores de parto, e sofria tormentos por parir (Suassuna, 2013).

Cícero é o Aedo, detém o poder de revelação e anuncia duplo partejamento: a obra que se coloca à presença engendrando a manifestação da mulher também em brotação, prestes a parir. A anunciação traz em si o redobro do fenômeno: a tarefa de Cícero é desocultar, provocar o deslocamento do esquecimento para a presença, lançar o movimento do que se faz e mostra como verdade. Revelação prodigiosa, profecia — o âmbito do sagrado desencobrimento⁶. O sagrado é a primeira instauração da peça, a palavra numinosa, a Musa. A voz, nascente de toda poesia oral: “Voz é querer dizer e vontade de presença” (Zumthor, 1997), anuncia a Musa que engendra a possibilidade de o mundo sempre se reiniciar, garantindo a sua renovação pelo ato constante de trazê-lo à presença como uma constante cosmogonia.

A poesia é a verdade da obra dramática e a escrita literária revela-se como uma partitura verbal para a linguagem poética. A música se apresenta para nós como modelo de composição harmônica que nos aproxima da compreensão da obra dramática, teatro e música, drama e canção, *pathos* e lírica, ator e cantor são o mesmo na performance que inaugura a ação memorável do diálogo, da fala, do canto, da voz que faz aparecer o fenômeno poético.

O processo de criação de Suassuna, cuja raiz está lançada na poesia oral, assoma-se da voz; daí a musicalidade; vem como música a poesia. Não se trata do suporte, mas de como o texto potencialmente se coloca em vigor de presença. A terra é o tema musical da peça (recorrência do tema terra em formas variadas nos fornecendo a compreensão da macroforma da peça) e se apresenta na primeira fala do juiz: a terra sempre vestida de sol, o sol que a veste e ameaça, encobre.

A terra — fonte de vida e de morte, por onde se abre uma cacimba para uma nascente ou uma cova para enterrar os corpos: encobrimento e desocultação — é constantemente retomada durante os três atos na melopeia de personagens que se constituem também como pares

⁶ A despeito da crença pessoal do dramaturgo estar diretamente relacionada à tradição judeu-cristã, mais precisamente à Igreja Católica; nossa compreensão da religiosidade no drama tragicômico da lira suassunenense não se prende a *religio* (religião) como instituição clássica. É antes de um estatuto religioso, a obrigação do ofício sacrossanto que impõe uma regra de culto. O escrúpulo religioso, o cuidado com o culto ao divino reconduz o indivíduo a uma situação anterior para “retornar a uma nova escolha”, (Benveniste, 1995) no eterno ritmo da origem da dança, do canto, da poesia, do culto consagrado para dizer e mostrar o sagrado primordial no espaço e tempo possíveis para aparição dos deuses: o teatro.

antinômicos, harmonia de movimentos contrários, pólemus presentes em Joaquim e Antônio que se dilatam e se adensam em outros pares: terra e sol, *thémis* e *diké*, Cícero e Manuel, o delegado e o juiz:

O JUIZ — Aqui é o sertão, um tabuleiro de serra do sertão. O sol de fogo de dia e o frio da noite, pedras, bodes, cabras e lagartos, com o sol por cima e a terra parda embaixo. Mas nem por isso os homens que aqui vivem estão subtraídos ao poder da lei.

O DELEGADO – Em virtude da questão de terra surgida entre Antônio Rodrigues, Senhor das cacimbas, e Joaquim Maranhão, Senhor de Jeremataia, o Bacharel Orlando de Almeida Sapo, Juiz de Direito desta comarca, em virtude da lei etc, etc, avisa que (...)

O JUIZ — Vim por uma estrada parda, por entre pedras calcinadas e escorpiões, arriscando a vida diante das cascáveis e das corais de cores radiosas, com minha toga enfeitada de debruns vermelhos, como se fosse um juiz judeu ou um rei exilado do deserto! Vim dizer que nesta terra, semelhante àquela em que o fogo divino gravou na pedra as palavras da Lei...

O DELEGADO: O querelante Joaquim Maranhão ocupa esta terra de pastagens altas (...). O querelante Antônio diz que a terra é dele (...). Os dois querelantes construíram suas casas uma ao lado da outra, um, para melhor garantir a cerca que construiu, o outro, para melhor ameaçá-la. (Suassuna, 2013)

A alternância de vozes entre o Juiz e o Delegado do diálogo inicial da peça se dá como parêntese, mas cada uma se apresenta com seus timbres próprios, seus modos de pronúncia variados do mesmo tema: voz técnico-mecanizada do delegado e a voz poética do juiz, como intercorrência de uma voz mais monotônica e outra mais politônica. A voz do juiz modula os caminhos melódicos com contornos mais delineados, como um movimento ondulatório que seduz e encanta, colore com tons melódicos diferentes; e a voz do delegado, que é menos articulada, indica uma estabilização melódica como repetição do mesmo tom: um veredito; voz usada para transmitir significados precisos do poder e da lei instituída, diminuída de canto e encanto.

O sertão comparece na voz do Juiz: “Sol de fogo de dia e frio da noite” também como elemento conformador da harmonia de movimentos contrários para a manutenção de um ritmo, a paisagem sonora do sertão se distende pela aliteração, entumece na preservação das rimas toantes da tradição ibérica, se prolonga na reiteração de fonemas. A voz canta o som da terra: um tabuleiro de serra do sertão, (...) o frio da noite, pedras, bodes, cabras e lagartos, (...) por cima e a terra parda embaixo/ estrada parda, por entre pedras calcinadas e escorpiões, arriscando (...) cascáveis e das corais de cores radiosas, com minha toga enfeitada de debruns vermelho. O tom inicial da peça se dá predominantemente por um som construtivo, que se contrai, arranhado, o arrastar do pé no solo seco do sertão são os pés métricos nas acentuações, a manutenção da tonalidade sequiosa amplia-se para outras referências timbrísticas: a sonoridade do “K” (arriscando, cascáveis, corais, das cores radiosas) uma vibração oclusiva resultando em uma acústica que vozeia uma obstrução e impregna o texto da cadência agreste que é a própria maneira de o sertão se apresentar.

Assim como entre as vozes dos demais personagens que se compõem como pares opostos complementares — cuja análise não cabe aqui por mera questão de limitação de tempo — Suassuna realiza um efeito de contraste melorrítmico e tímbrico entre as vozes do juiz e do

delegado no arranjo de alternância e simultaneidade, daí a ideia de “polifonia de informação”; o teatro é o modelo absoluto de toda poesia oral:

Todavia, os vínculos do teatro com o rito e a dança e sua semelhança com o jogo não o identificam, realmente, com estas atividades, e ligam-no mais a elas através de canais de alguma raiz comum: o que existe de conflitual e subjacente em toda cultura. (...) “Polifonia de informação”, como dizia Roland Barthes, o teatro aparece, de modo complexo mas sempre preponderante, como uma escritura do corpo: integrando a voz portadora de linguagem a um grafismo traçado pela presença de um ser, em toda a intensidade do que o torna humano. Nisto, ele constitui o modelo absoluto de toda poesia oral. (Zumthor, 1997)

A voz é personificada na “fala cantada” ou “prosa ritmada” bem como nas composições poéticas e transposições e/ou recriações de cantigas populares, nas referências aos instrumentos musicais (que o autor indica para serem utilizados na montagem da peça), em procedimentos de criação artística comuns à construção performática do drama e da música, ou ainda, a partir de uma concepção arcaica do tempo mítico em que drama e música não estão separados por esquemas da taxionomia elaborados pela historiografia da arte e da música.

O canto sempre se ergue como predição, advinha; vaticínio de morte em que a terra se restitui como o lugar de retorno, esquecimento, o canto é reconhecimento da condição mortal, a possibilidade de esquecimento. O elemento trágico se dá como canto na fala de Cícero que ao entoar a morte da mãe de Rosa no primeiro ato, profetiza o fim trágico da filha e é retomado no segundo ato para, desta vez, revelar o acontecimento por completo: como se dá o fenômeno a cada vez que é repetido, daí o tema musical ampliado em sua reexposição. A Palavra cantada: viva na performance dramático-musical traz a presença da musa (a palavra cantada) — a *arché* da poesia, habitação multimilenar de seu maior encantamento:

PRIMEIRO ATO:

CÍCERO — É aqui. A casa é a mesma, mas a mulher morreu. Eita, que sol! (Cantando)

— Ó de casa!

— Ó de fora!

— Minervina, o que me guardou?

— Eu não lhe guardei mais nada:
nosso amor já se acabou.

Na primeira punhalada
Minervina estremeceu,
na segunda o sangue veio,
na terceira ela morreu.
Eita, que sol! (p.57)

(...) MANUEL canta, à Viola, acompanhado por CAETANO.

MANUEL

— Ó de casa!

— Ó de fora!

— Minervina, o que me guardou?

— Eu não lhe guardei mais nada:

nosso amor já se acabou.

— Minervina, tu te lembras
das palavras que disseste?
Que a outro tu não amavas
Enquanto vida eu tivesse?

Minervina, tu te lembras
daquela tarde de sol
em que caíste em meus braços
toda banhada em suor?

Na algibeira do capote
Trago um punhal escondido
Para matar Minervina
Que não quis casar comigo.

Na primeira punhalada
Minervina estremeceu,
na segunda o sangue veio,
na terceira ela morreu.

Do céu me caiu um cravo
na copa do meu chapéu:
terá sido Minervina
que vai subindo pr'o céu?

Vou me embora, vou me embora!
Eu daqui vou me ausentar.
Vou sair de mundo afora,
Vou morrer, vou me acabar!

CÍCERO — Ah, esse é o romance mais bonito que conheço! As cordas da Viola parecem de prata, como a lua, e o romance fala de amor e morte. Para mim, a parte mais bonita é quando Minervina vai subindo para o céu. Em cada estrela tem uma escada de prata que desce até a Terra. É por elas que se sobe para o céu. Como é bom ouvir um cantador, cantando assim, no mato, uma história de morte e de sangue, com a lua esfriando e entrando pela madrugada! Olhem, a noite está cada vez mais clara, o manjerição baixou, em direção à terra. Isso quer dizer que o ano é de inverno, mas de desgraça e morte também. (Suassuna, 2013)

Há muitas outras ocorrências da reexposição e variação do tema na peça: a cantiga de Manuel e Caetano (p. 44) no primeiro ato que é retomada no final do terceiro ato (p. 193); os cânticos (p.104), encantamentos (p. 56), excelências (p.77 a 79), benditos (p. 120), as lamentações e tantas outras formas musicais na estrutura da obra que aqui ficam como referência porque não podemos nos estender. O movimento composicional do drama de Suassuna é análogo às construções musicais da oralidade, tanto no que tange aos elementos poéticos rítmicos, metrificação dos versos, intercorrências, redundâncias, retomadas, aspectos morfológicos do texto que rompem com percepção de uma narratividade linear do tempo nos fazendo pensar a questão do tempo musical como chave interpretativa para a obra dramática de Suassuna.

Assim como o “bombardeio sonoro” das pictografias de Artaud, que segundo Derrida (1995) são como música e devem ser entendidas enquanto música para compreensão completa de seu sentido, procuramos escutar como a literatura armorial é uma outra e mesma performance da música armorial. Suassuna realiza um verdadeiro bombardeio sonoro em sua literatura armorial: formas que favorecem a manutenção da memória como recurso da oralidade; não há mais a partitura, há apenas música, o universo sonoro construído tanto pelo texto dramático quanto por sua performance funda um horizonte memorável:

CÍCERO — O sangue dele corria na terra. Na terra de poeira parda. Tinha mel e sangue na boca, vermelho e dourado. Os anjos de ouro estavam no céu e a Morte passou por ele, com as asas brilhando, no vento cheio de sol (Suassuna, 2013).

Do mesmo modo que a partitura cuida do registro da música instrumental, a literatura cuida do registro da performance da língua poética, o verbo musical. No drama se dá a possibilidade da música como reunião entre a voz do autor inscrita no texto literário e a fala performática do ator, a unidade dos diferentes, o eu e o outro (Zumthor, 1997).

Partindo do estudo do helenista Torrano sobre a obra “Teogonia” de Hesíodo, entendemos também que Suassuna coteja uma cosmogonia nesta primeira peça e sua relação com todo o processo ontofântico desvelado em sua obra; seja a poesia, o teatro, os romances, o pensamento (aulas-espetáculo e obras de estética), todos os atos de criação suassuniana estão radicados nas tradições poéticas orais. E tudo isso coloca a música e todos os seus âmbitos em presença numa linguagem que se coloca como fonte e veículo da voz, estabelecendo entre elas uma reciprocidade, a demanda recíproca com a Palavra Cantada – o canto que salvaguarda as próprias musas.

E no círculo hermenêutico em que põe seus próprios passos para pisar a terra, habitá-la como poeta- músico que é, nosso Aedo finaliza o terceiro ato da peça no ponto onde começou exatamente: o ponto de partida é o mesmo de chegada — a retomada da visão de São João apocalipse, revelação, verdade da obra que é nascente e veículo do resguardo da poesia:

CÍCERO – e viu-se um grande sinal no Céu, uma Mulher Vestida de Sol, que tinha a Lua debaixo de seus pés, e uma Coroa de doze Estrelas sobre sua cabeça; e, estando prenhada, clamava com dores de parto, e sofria tormentos por parir. (Suassuna, 2013)

Suassuna ao incitar toda sua obra (dada a sua diversidade e escapes às tentativas de apreensão e contorno aos paradigmas genéricos das classificações estéticas) desde a primeira peça pelo canto do apocalipse já nos coloca na escuta da tarefa de quem ordena mundos à luz poética.

Conclusão

Se o que importa à obra está nela e nada exterior melhorará nossa in-compreensão, o aprendizado da poesia analogamente à música se dará na escuta e evidência da performance poética: mensurado pelo próprio que é per-formance no processo de criação da obra. Se

tentarmos ler poesia como um músico leitor de partituras, leremos os signos que representam a escritura musical, uma re-presentação, uma relação de referência que pode vir-a-ser, potencialmente, poesia e música. As relações do real e do virtual são relações naturais da humanidade com as coisas, são formas de o humano conceber o real a partir das relações de duplicação do real, das coisas elas mesmas e das coisas que se passam por outras, das re-presentações. Dos desejos, das paixões, dos sentimentos, dos enigmas, da fala e do pensamento projetamos virtualmente na escritura/partitura todas as potências reais.

Referências

- Benveniste, E. (1995). *Vocabulário das instituições indo-européias*. Tradução Denise Bottmann. Campinas, Brasil: UNICAMP.
- Derrida, J. A. (1995). *A escritura e a diferença*. Tradução Maria Beatriz Marques Nizza da Silva. São Paulo, Brasil: Perspectiva.
- Torrano, A. (2007). "Hesíodo; estudo e tradução" In: Hesíodo. Teogonia, a origem dos deuses. São Paulo, Brasil: Iluminuras.
- Zumthor, P. (1997). *Introdução à poesia oral*. Tradução Jerusa Pires Ferreira, Maria Lúcia Diniz Pochat e Maria Inês de Almeida. São Paulo, Brasil: Hucitec.
- Suassuna, A. (2007). *Seleção em prosa e verso*. Organização: Silviano Santiago; Zélia Suassuna. Rio de Janeiro, Brasil: José Olympio.
- _____. (2013). *Uma mulher vestida de sol*. Ilustrações Zélia Suassuna. Rio de Janeiro, Brasil: José Olympio.

Dois poemas para uma música: A canção “Dois Elos” e a transformação do sentido poético na interpretação vocal-instrumental

Celso Garcia de Araújo Ramalho¹

Departamento de Arco e cordas dedilhadas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Andréia Cláudia Nascimento Pedroso²

Mestre-PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Artur de Freitas Gouvêa³

Doutorando-PPGM, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Bruno de Gouvêa Marti Ferrão⁴

Graduado em música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Como a performance musical na canção pode ser reconfigurada pela modificação dos elementos? Como a mudança da letra da canção pode criar uma outra ambiência? Partindo da compreensão da canção Dois Elos, para a qual foram compostas duas letras distintas, demonstraremos que a composição e o paralelo entre dois poemas, feitos para a mesma melodia, são capazes de revelar a indissolubilidade entre letra e música, quando os elementos evidenciados não são aleatórios ou quando a existência de um (poesia) justifica a presença do outro (melodia). Os elementos musicais orientam e possibilitam mimetização prosódica na língua, formas de configuração da palavra como modos de articulação, acentos específicos, imagens vocabulares e até campos semânticos próprios já contidos na paisagem melorrítmica, harmônica e tímbrica da composição. Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, o encontro com o fenômeno.

Palavras-chave: Interpretação da canção brasileira; Música e poesia; Música vocal-instrumental.

Abstract: How can the musical performance of a song be reconfigured by modification of its elements? How can the changing of the lyric of a song create another ambience? From the understanding that the song Dois Elos — whose lyrics have been written in two different versions — we will demonstrate that the composition and the parallel between two poems, made for the same melody, are able to reveal the indissolubility between lyrics and music, when the evidenced elements are not random or when the existence of one (poetry) justifies the presence of the other (melody). The musical elements guide and enable prosodic mimicry in language, forms of word's configuration as modes of articulation, specific accents, vocabulary images and even their own semantic fields already contained in the melorhythmic, harmonic and timbric landscape of the composition. Every poetry crosses and integrates more imperfectly or less imperfectly the epistemological chain of sensation-perception-knowledge-realm of the world: sensoriality is conquered in the sensible to allow, ultimately, the encounter with the phenomenon.

Keywords: Brazilian song's interpretation; Poetry and music; Vocal-instrumental music.

Procuramos neste texto resumir o percurso do grupo vocal-instrumental “Música Surda”, apresentando um diálogo entre o exercício de performance musical e o exercício crítico-teórico. Atualmente o grupo está vinculado ao projeto de extensão: “Música Surda: co-memorando a canção como reunião poética originária”, e também apresenta vínculo o com projeto de pesquisa “Música, poética e filosofia: reuniões originárias e indispensáveis”, além de outros projetos dos professores Antonio Jardim (UERJ e UFRJ) e Celso Ramalho (UFRJ). É dentro desse ambiente propício ao pensamento desde a reunião entre música, literatura e filosofia — áreas de conhecimento interconectadas pelas investigações dos projetos relacionados ao

¹ Email: celsoramalho@musica.ufrj.br

² Email: andreia.pedroso@gmail.com

³ Email: arturgouvea@gmail.com

⁴ Email: bferrao.violao@gmail.com

grupo musical — que estão inseridos os músicos-pesquisadores, numa trajetória iniciada no ano de 2001. As reflexões aqui apresentadas são desdobramentos de intenso e profícuo trabalho gestado pelos integrantes do grupo e pesquisadores parceiros em monografias, dissertações e teses acadêmicas defendidas e orientadas em instituições superiores de graduação e pós-graduação nas áreas de formação em música, letras e filosofia.

Na tentativa de pensar a canção como unidade poética não passível de fragmentação em esquemas do tipo: letra e música ou verbo e som, e para testarmos os conceitos que permeiam a construção de uma caminhada teórica do grupo, tomaremos como exemplo paradigmático o processo composicional e interpretativo da canção Dois Elos, que será nosso “estudo de caso”, objeto do presente artigo; uma canção que nasce das parcerias entre o compositor Antonio Jardim e os poetas Jorge Ricardo Dias e Diego Braga⁵.

A criação da canção Dois Elos inicia-se com a escrita do poema homônimo de Jorge Ricardo Dias, apresentado a seguir:

Dois Elos, nasce um soneto

Meu mundo bola de lã
tolo brinquedo de gato
meu mundo quase abstrato
não tem lugar pro amanhã

Teu mundo oásis seguro
lanças, moinhos, quixotes
estrada à luz dos archotes
teimando em ver bem no escuro

Globos azuis de artesão
não há de haver colisão
de universos paralelos

Lá no horizonte mais curvo
dois faróis varrem mar turvo
um cordão de só dois elos.
(Jorge Ricardo Dias)

Trata-se de um poema em forma soneto, constituído por quatro estrofes, das quais as duas primeiras apresentam quatro versos cada (dois quartetos), e as duas últimas, três versos (dois

⁵ Dois Elos foi gravada em 2007 pelo grupo “Música Surda” no álbum *O livro das canções*, com apoio da FAPERJ. Na ocasião, optou-se pela utilização da letra de Diego Braga. Atualmente o grupo é formado pelos quatro autores deste trabalho. Link para o projeto: <http://www.faperj.br/?id=914.3.3>

tercetos). Uma vez tendo em mãos o poema, Antonio Jardim compôs a música, que posteriormente foi base para a criação do poema de Diego Braga.

O músico escuta o poema e ao escutá-lo pode reunir em memória: música e língua, *melos* e palavra, ou, de outra maneira, pode fazer aparecer musicalmente o que já está posto na poesia para ser cantado, declamado, co-memorado, não como dois elementos distintos ou duas instâncias excludentes e separadas, mas como movimento de gesto único (Jardim, 2005). A escrita do poema, isto é, a literatura feita por J. R. Dias já denota e indica graficamente contornos, acentos, perfis, ritmos, impulsos, ou seja, potenciais elementos musicais que estão lançados em um arranjo aos olhos. Entretanto, a forma poemal escrita exige a performance oral a ser escutada como poesia-música, ou música da poesia, ou poesia da música. Afirmamos o caráter essencialmente musical da poesia, mesmo em seu suporte gráfico literário, assim como a notação musical, *mutatis mutandis*, representa para o músico leitor um arranjo visual que necessita da dinâmica decifratória da leitura para sair de seu estado virtual e realizar-se como fenômeno musical na performance.

Nesse empenho de compor a partir de um soneto escrito, escutando a poética musical do poema, Antonio Jardim re-cria o soneto como canção produzindo uma outra obra: Dois Elos como canção, e conseqüentemente a possibilidade de outro registro agora em partitura, o novo suporte gráfico escolhido para a notação.

Da literatura à partitura

Subsiste para além das virtualidades representacionais uma força geradora na ação produtiva que reside no recolhimento inaugural e que somente poderemos alcançar compreendendo o que repousa para ser pensado como isomorfia existente entre música e língua, entre pensamento musical e pensamento verbal-lingual, o mesmo poético proveniente da reunião da linguagem na identidade das diferenças.

A modificação do suporte utilizado para registrar a obra poderia ser um indicativo de transformação do sentido poético? O sentido da obra estaria determinado pelo modo como ela se presta ao registro? Ou somente a ação incoativa do canto da fala revelaria todo o potencial musical a ser escutado pelo poeta-músico? Vejamos como o compositor optou pela notação da canção no formato da partitura, criando uma resposta gráfica ao poema escrito literariamente, e do mesmo modo, como a forma musical se relacionará com a forma poemal, agora reunida em canção.

Dois elos Antonio Jardim

Introdução - Vocalise

Seção A - dois quartetos

Seção B - dois tercetos

Figura 1. Partitura da canção Dois Elos, registro da música composta por Antonio Jardim.

Há evidências de que a forma musical traz consigo um “proto-texto” ou um “pré-texto” compreendido em articulações de escuta? Os elementos musicais orientam e possibilitam mimetização prosódica na língua, formas de configuração da palavra como modos de articulação, acentos específicos, imagens vocabulares e até campos semânticos próprios já contidos na paisagem melorrítmica, harmônica e tímbrica da composição. Toda poesia atravessa, e integra mais ou menos imperfeitamente, a cadeia epistemológica sensação-percepção-conhecimento-domínio do mundo: a sensorialidade se conquista no sensível para permitir, em última instância, a busca do objeto (Zumthor, 2007).

A terceira etapa da criação foi concebida pelo poeta Diego Braga, que produziu outro soneto para a mesma estrutura musical composta por Antonio Jardim, através da audição de gravações do arranjo de Dois Elos pelo grupo “Música Surda”. O poeta escutou o soneto da partitura do músico e o con-verteu novamente em literatura. A música forneceu uma ponte, um elo entre o primeiro soneto e o segundo, tornando possível estabelecer relações entre as características identificáveis em ambos os sonetos e também presentes na música da canção. Em outras palavras, há uma musicalidade inerente à poesia, e esta foi traduzida na música de Antonio Jardim, a qual, por sua vez, intermedeia os poemas de Jorge Ricardo Dias e Diego Braga.

Dois Elos, outro soneto para a mesma canção

Meu corpo quer solidão
Leva a ilusão entre os braços

Anéis nos dedos são lassos
Não se entrelaçam nas mãos

Teu voto prende o que espero
Como brincar descontente
Porém quem cala consente
Gesto perjuro e sincero

Canto o silêncio que fiz.
Riscos na areia com giz
Dizem tudo que revelo

Abre a janela da sala
Noite serena te embala
Duas celas nossos elos.
(Diego Braga)

A composição da canção e o paralelo entre dois poemas e uma mesma melodia revelam a indissolubilidade entre poesia e música, quando os elementos evidenciados não são aleatórios ou quando a existência de um (discurso musical) justifica a presença do outro (discurso poemal).

Diante disso, cabe indagar: de que maneira as duas canções se distinguem uma da outra? Há, evidentemente, elementos formais, sintáticos e semânticos que as diferenciam. Interessa-nos, aqui, investigar em que medida a utilização do soneto de um ou de outro poeta interfere na interpretação vocal-instrumental, e de que maneira esta pode contribuir para a compreensão de cada um dos poemas. Como cada soneto cria uma *ambiência como presença* da canção (Gumbrecht, 2014).

Antes de nos debruçarmos sobre tais questões, faremos uma breve análise e interpretação da música e de cada um dos poemas, para então nos voltarmos à questão da interpretação da canção propriamente dita.

A canção

Vejamos de que maneira a canção se apresenta morfológicamente, tomando inicialmente o primeiro arranjo como exemplo (Figura 1) — uma melodia acompanhada por um violão. Em linhas gerais, “Dois Elos” se dispõe na seguinte estrutura:

[[: Vocalise :]] – [[: Seção A :]] – [[: Seção B :]]

Nota-se aí uma primeira dualidade entre as seções A e B, que encontra paralelo na forma soneto: confrontam-se estrofes de quatro e de três versos. A Seção A dispõe cada verso do quarteto em três compassos, totalizando doze compassos, contrapondo-se à Seção B, que

apresenta os dois primeiros versos do terceto dispostos em três compassos e o terceiro verso alongado em quatro compassos, totalizando dez compassos. A própria repetição — dos quartetos e tercetos — presente na forma soneto é musicalmente traduzida sob a forma de *ritornelli*: cada uma das seções é executada duas vezes. O esquema de sete sílabas (heptassílabo ou redondilha maior) e três *tesis* nos faz compreender um recurso de acentuações utilizado de modo diferente por cada sonetista e que encontra uma mesma solução musical do compositor da melodia.

No quadro abaixo, podemos observar o acento na sílaba forte indicado por (U), e a sílaba fraca, por (_), como uma possível escanção do movimento de *arsis* (impulso) e *tesis* (pulso), ou seja, fraco e forte, o que no poema se revela por acentos de força e de duração das sílabas, mas que na música assume outra feição conjugada ao fluxo melorrítmico da palavra cantada combinada ao compasso ternário escolhido pelo compositor para representar a base métrica da frase musical. Outras fórmulas de compasso poderiam ter sido escolhidas, mas Jardim fez uma opção pela fórmula ternária, a qual está determinada pelos ritmos propostos para cantar os versos. Isto é: é a configuração rítmica escolhida para cantar os versos que determinou a métrica ternária, e não o contrário.

Tabela 1. Proposta comparativa entre os tipos de pés métricos dos poemas e da canção

	Poema de Dias	Poema de Braga	Canção de Jardim
Verso	Ritmo do verso/tipos	Ritmo do verso/tipos	Ritmo musical
1	U _ U _ UU _ = iambos e anapesto	U _ U _ UU _ = iambos e anapesto	UUU _ UU _ = peônio e anapesto
2	_UU _ U U _ U = idem à canção	_UU _ U U _ U = idem à canção	_UU _ UU _ U = dáctilo e troqueu
3	U _ U _ UU _ U = anfíbracos e troqueu	U _ U _ U U _ U = troqueu e anfíbracos	UUU _ UU _ U = peônios de quarta e terceira
4	_UU _ UU _ = troqueu, anfíbraco e iambo	_UU _ UU _ = troqueu, iambo e anapesto	_UU _ UU _ = dáctilo, dáctilo/iambo

Para nossa demonstração, basta o primeiro quarteto, pois haverá reiteração das estruturas métricas nos versos seguintes, com alguma variação que não trará contribuição para o que já foi analisado. A estruturação melorrítmica proposta por Jardim nos orienta a pensar a análise métrica dos pés dos versos a partir das *tesis* apoiadas no compasso ternário. A análise não fecha a possibilidade interpretativa, de outro modo, nos indica sobreposições, alternativas e ambiguidades presentes na obra. Apesar da indicação de heptassílabos, na melodização dos versos encontramos fraseologicamente versos com oito notas, pois nas sílabas fracas no fim do verso (que não são consideradas na contagem da metrificação do verso) o compositor necessita melodizar a sílaba e optou pela redundância da nota da sílaba forte anterior (versos 2 e 3).

Meditando sobre as funções de cada parte da canção, percebemos o caráter introdutório do vocalise, que prepara a entrada da Seção A, exercendo um papel preponderante na compreensão da música como um todo — como uma espécie de célula germinativa para a elaboração do arranjo final da canção, como veremos mais adiante. Apesar de ter sido escrito

após as duas seções, o vocalise sintetiza diversos elementos que aparecerão no decorrer da canção.

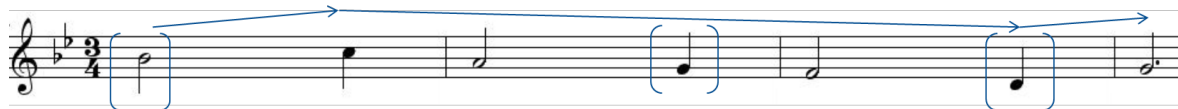


Figura 3. Trecho inicial do vocalise extraído da partitura da canção Dois Elos.

Considerando-se o vocalise em toda a sua extensão, notam-se dois aspectos iniciais: 1) a melodia, de caráter ondulatório, articula-se em torno das notas da tríade de Sol menor: sib, sol, ré, assinaladas pelos colchetes azuis na Figura 3; as seis notas aí presentes dão conta de descrever o modo de Sol eólio (sib, dó, lá, sol, fá, ré). A nota ausente (mi bemol) é fornecida pelo acompanhamento; e 2) as seções A e B dão conta da exposição dos quartetos e tercetos, da parte cantada do soneto. Para captar a transformação de sentido provocada pela mudança do soneto e preservação da mesma estrutura musical, devemos ser capazes de compreender como se apresenta o efeito de presença e memória da forma musical.

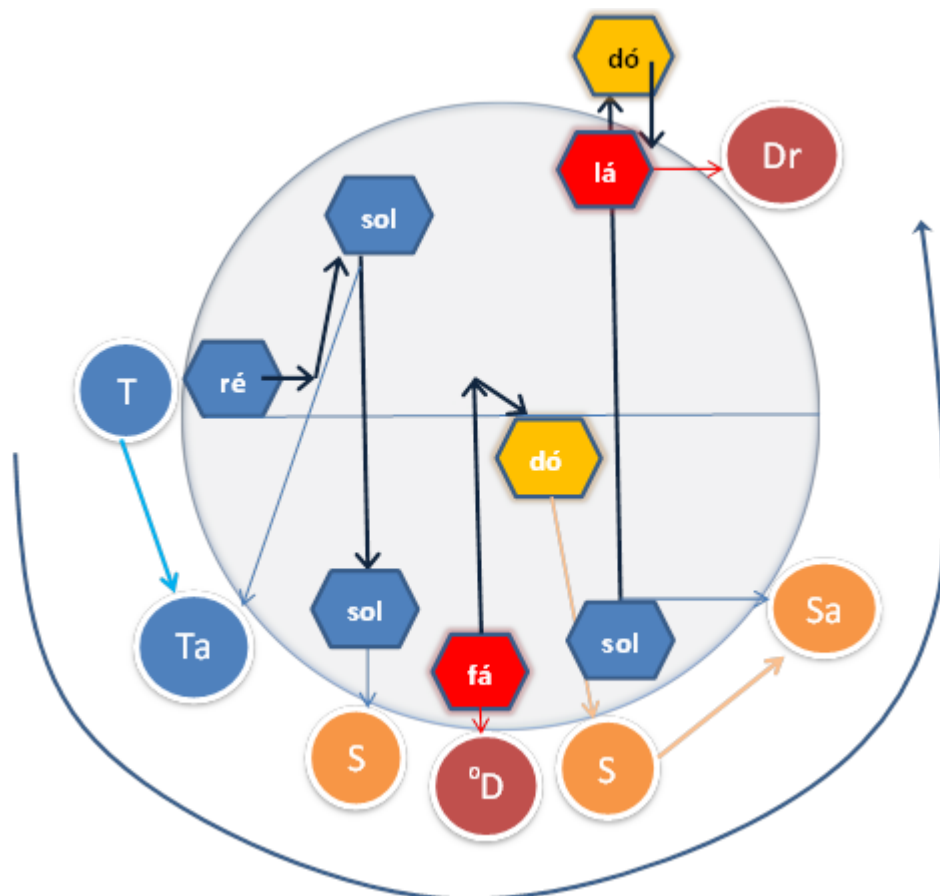


Figura 4. Gráfico esquemático dos movimentos melódico-harmônicos da seção A

Se há alguma vantagem na síntese gráfica acima, é a de podermos visualizar os quatro versos, as polarizações entre as funções das notas e as funções das cadências harmônicas simultaneamente em toda a seção, o que nos permitem fazer os apontamentos a seguir:

- Os intervalos da melodia orbitam em torno de Dó3 e Ré3;
- A representação em círculo enfatiza o movimento cíclico ondulatório entre gestos de subida para o agudo e descida para o grave;
- Ponto extremo no registro grave: Fá2 (3º verso) e no registro agudo: Dó4 (4º verso);
- 3º e 4º versos se complementam como conclusivos no quarteto e apresentam a maior amplitude melódica (grave/agudo) contrastante nas contraposições vocabulares entre: abstrato/ amanhã e archotes/ escuro (Dias) e lassos/ mãos e consente/ sincero (Braga);
- Cadencia T S D T com prolongamento das funções T – Ta e S – Sa, interpolação da função D em: S – D – S;
- “Lexa-prem” melorrítmico: inícios de versos em segundas (m/M) – asc. e desc., com aceleração (quiáltera de 4 em 3 tempos) e desaceleração das durações para estabilização ao final do verso;
- Delimitação dos polos funcionais: Tônica: 1º e 2º versos; e subdominante/dominante: 3º e 4º versos;
- Movimento incoativo da 1ª seção (Ré, Sol, Fá) para os pontos de relaxamento (Sol, Dó, Lá), interpolações que nos remetem ao sentido dos enlaces, da costura de pontos ondulantes, um jogo semântico materializado na construção dos versos nos dois sonetos.

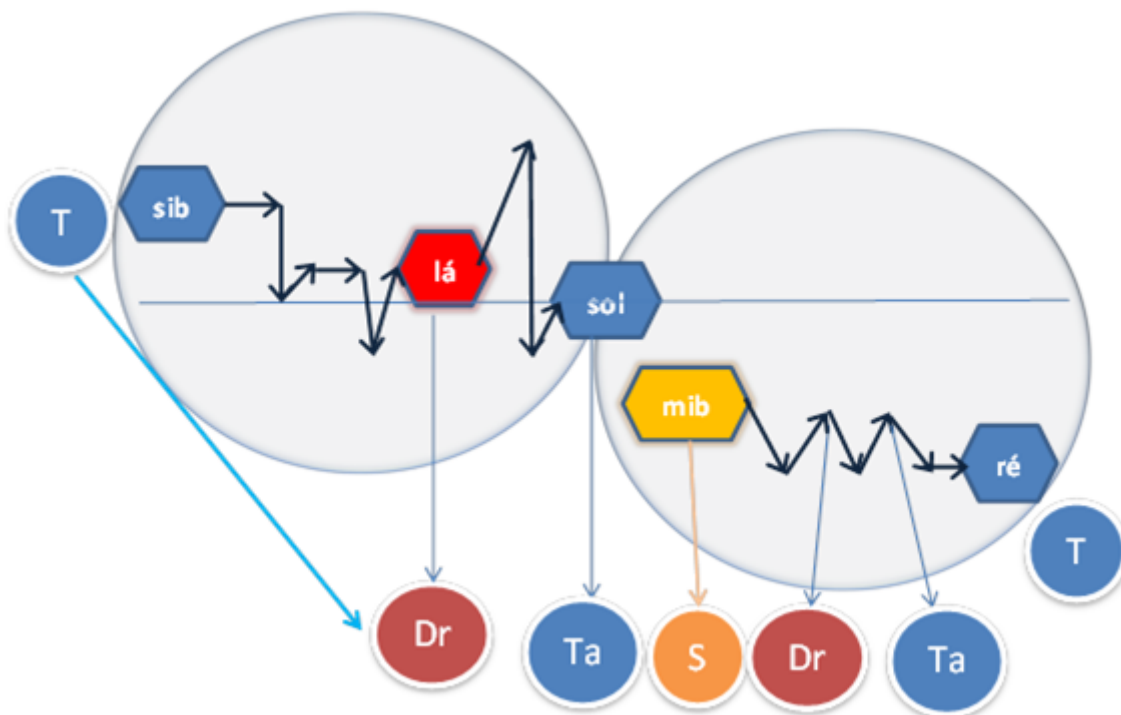


Figura 5. Gráfico esquemático dos movimentos melódico-harmônicos da seção B

- Mesma extensão vocal (agudo – grave) apresentada no vocalise introdutório: Ré3 – Sib3;
- Ampliação morfológico-melódico-harmônica do vocalise:
T Dr Ta T (4 compassos) vocalise
T T Dr Dr Dr Ta S Dr Ta T (10 compassos) Seção B
- Apresentação de ideias musicais circulares, reiterativas, retornos, voltas e ciclos de contorno;
- Compatibilização de métricas contrastantes em sobreposições e alternâncias;
- Ex.: as três notas do acorde de Tônica colocadas em pontos equidistantes na organização melódica da 2ª seção;
- Proporção da 2ª menor como motivo melódico;
- Redundância intervalar na melodia em contraposição com a maior variedade de figuração rítmica do acompanhamento;
- Sobreposição de métricas – 3/10 (desdobrado em 5), expansão do 4 em 5, alongamento da voz de 2 mínimas para 3 e contração no acompanhamento de 8 para 7 quiálteras;
- Acento binário composto em ternário simples, desdobramento e divisão de 3 semínimas em colcheias = 4 + 2.

O arranjo

Para a elaboração do arranjo final de Dois Elos, tomou-se como ponto de partida a partitura apresentada pelo compositor (Figura 1), à qual foram acrescentados outros dois violões. Assim, estabeleceu-se a seguinte formação instrumental:

Voz (canto)

Violão requinto⁶

Violão de 6 cordas⁷

Violão de 8 cordas⁸

Podemos visualizar a macroforma do arranjo na sequência:

Introd. – Vocalise – AA – BB – Interlúdio – AA – B'B' – Coda/vocalise⁹

De modo esquemático, descrevemos a seguir cada uma das partes do arranjo:

Introdução – Crescendo nos violões até atingir o acorde de Sol eólio, tônica principal. Jogo de ataques simultâneos e deslocados entre os violões de 6 cordas e requinto em contraposição ao ostinato do violão de 8 cordas;

Vocalise – Apresenta toda a escala do modo e as relações melódicas que servirão como proporções motivicas tanto na elaboração de variações, ampliações e novas elaborações da

⁶ Afinação (da 1ª para a 6ª corda): lá3, mi3, dó3, sol2, ré2, lá1.

⁷ Afinação (da 1ª para a 6ª corda): mi3, si2, sol2, ré2, sol1, ré1.

⁸ Afinação (da 1ª para a 8ª corda): mi3, si2, sol2, ré2, lá1, mi1, dó1, sol0.

⁹ A gravação de Dois Elos com o soneto de Diego Braga está disponível em:
<https://www.youtube.com/watch?v=K4LM1Xj-0pc>

composição, quanto do arranjo, a ponto de podermos perceber a presença constante do vocalise em todas as seções da canção;

Seção A – Voz e violão de 8 cordas acentuam as figurações rítmicas em movimento ternário, enquanto os outros violões marcam acentos binários. Temos, assim, um compasso de 3 contra 2. Essa mistura de compassos entre a linha melódica e os acentos do violão já estava presente no arranjo inicial. Há uma expansão/aceleração do compasso ternário com a quiáltera de quatro, e uma posterior desaceleração, com repouso no início dos versos dos quartetos. Acompanhamento regular, textura homofônica com vozes internas nos acordes, ostinato rítmico heterofônico e aproveitamento da melodia do vocalise para criação de contornos no acompanhamento das vozes agudas, com apoio de nota rebatida;

Seção B – Violões requinto e de 8 cordas executam uma rítmica complementar, em um contraponto bem marcado com a voz. Nas quiálteras de 5, os violões fazem em bloco uma figuração isorrítmica. Há uma quebra da ambiência já mencionada, instaurando nova dinâmica posta pela composição melódica como processo de expansão e contraste entre Seção A e Seção B. No fim da seção ocorre uma modulação enarmônica, com a interpolação de acordes de Sol e Si eólio;

Interlúdio – Apresenta a alternância entre as fórmulas de compasso 10/8 – 11/8 e 10/8 – 12/8; solução variada da Seção B, que alterna as fórmulas 5/4 – 4/4 e 5/4 – 3/4. A figuração rítmica dos acordes em Si eólio contrasta com o lirismo da melodia impregnada por uma atmosfera modal, como se pudéssemos escutar e ver dois mundos em disputa no horizonte;

Reexposição das Seções A e B – A música se repete, retornando à tônica principal em modulação enarmônica através da nota comum lá (de Si mixolídio para Sol eólio). A Seção B é reexposta meio tom abaixo, através de modulação cromática, isto é, abrupta, tendo a nota lá sustentada pela voz como nota comum a Sol e Fá# eólios;

Coda – Apresenta o vocalise inicial na nova tonalidade, modo de Fá# eólio, com acompanhamento de acordes clichês com cordas soltas (si e mi) seguindo o motivo melódico da Seção B. O violão de 8 cordas conduz a cadência T Dr Ta, transformando a cada função a reiteração do motivo exposto nos acordes clichês dos violões de 6 cordas e requinto.

Retomemos então a questão já mencionada anteriormente, da importância do vocalise e sua utilização na composição das partes de cada um dos violões. Cabe destacar, inicialmente, uma sequência de quatro notas que é utilizada de modo recorrente ao longo do arranjo. Essa estratégia de construção das partes dos violões faz reverberar o sentido de ligação posto pelos poemas e atualizado nos processos composicionais utilizados por Antonio Jardim para a estruturação musical da canção. Uma mesma ideia poética que fornece a base construtiva para a criação da canção como poesia, música e obra disposta e re-criada como arranjo musical.

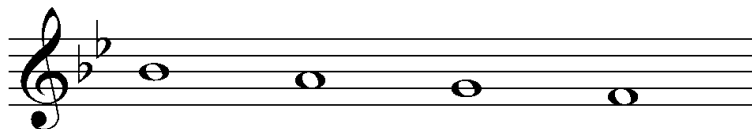


Figura 6. Registro em partitura da sequência diatônica de 4 notas que figura como modelo para construção das ideias musicais do arranjo

Trata-se de uma sequência melódica descendente, na qual se seguem uma 2ª menor e duas 2as maiores, medidas intervalares expostas na melodia da Seção B (Figura 5). Demonstraremos seis exemplos, extraídos da parte do violão de 6 cordas, de utilização do material motivico presente no vocalise. No trecho final da seção que denominamos “Vocalise” e adentrando a Seção A, o violão de 6 cordas realiza a figuração a seguir:

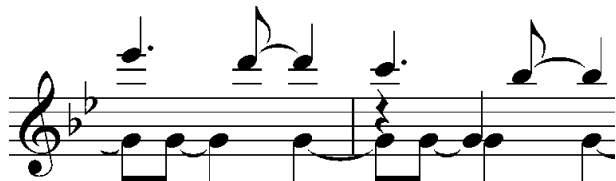


Figura 7. Registro em partitura de trecho da seção A no violão de 6 cordas

Nota-se que a voz aguda executada pelo instrumento (contraposta a um pedal em sol) apresenta o padrão intervalar da sequência apresentada na Figura 6, porém transposta para a nota mi bemol. Outro exemplo remete-se diretamente ao “modelo” exposto na figura 6.



Figura 8. Registro em partitura de trecho da Seção A no violão de 6 cordas.

No Interlúdio, o violão executa uma passagem baseada na sequência, em duas alturas distintas, com uma pequena variação inicial:



Figura 9. Registro em partitura de trecho do Interlúdio no violão de 6 cordas

Na Coda, encontramos a sequência:



Figura 10. Registro em partitura de trecho da Coda no violão de 6 cordas

Observa-se que a voz aguda descreve a linha descendente ré, dó#, si, lá – ou seja, a mesma 2ª menor seguida de duas 2as maiores.

Se considerarmos não apenas a sequência apresentada, mas antes os intervalos nos quais ela se baseia, veremos que os compassos iniciais do arranjo trazem (ainda no violão de 6 cordas) o seguinte:



Figura 11. Registro em partitura de trecho da introdução no violão de 6 cordas

A voz aguda caracteriza-se simplesmente pela sucessão de 2^{as} menores (nas extremidades) e maiores: si bemol – lá, fá – mi bemol, dó – si bemol e si bemol – lá. Notemos ainda que, tal como ocorre no vocalise, ao longo desses três compassos o modo de Sol Eólio é apresentado em sua totalidade.

O mesmo padrão intervalar dá origem a variações na seguinte passagem:



Figura 12. Registro em partitura de trecho da seção Vocalise no violão de 6 cordas

Se considerarmos as primeiras notas de cada intervalo de 2^a do excerto anteriormente transcrito (si bemol, fá, dó), veremos que tal sequência, se invertida, dá origem à nova variação, com pequenas adequações motivadas pela harmonia do trecho. Assim, temos: ré – lá, lá – dó, mi bemol – fá, lá – si bemol.

Não é apenas o violão de 6 cordas, contudo, que faz uso desse material melódico. Este pode ser encontrado também no canto, mais precisamente no primeiro verso dos tercetos (Seção B):



Figura 13. Registro em partitura do 1º terceto do soneto de Jorge Dias

No segundo compasso da passagem transcrita, cabe ressaltar a inclusão de um lá bordadura. Se desconsiderarmos as notas que se repetem, teremos precisamente: si bemol, lá, sol, fá – uma 2^a menor e duas 2as maiores descendentes.

Em trecho anterior, ainda na parte do canto, a sequência de quatro notas pode ser encontrada invertida (a relação intervalar se mantém, porém agora ascendentemente):

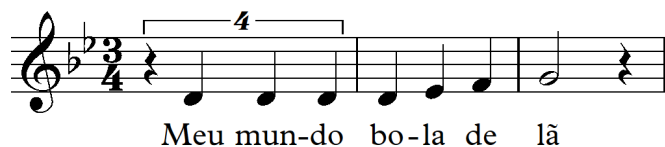


Figura 14. Registro em partitura do 1º verso do soneto de Jorge Dias

A noção de alteridade já está colocada como um procedimento musical para a criação da melodia. Um outro, uma outra frase que se referencia e se nociona a partir do “modelo” apresentado, do um que se apresenta inicialmente, nuclearmente, compactado em síntese (Pedroso, 2016).

Compreendidas as forças opostas e não excludentes que se complementam para dar sustentação ao sentido poético e musical da canção, passemos à questão desde a comparação entre os sonetos, na tentativa de alcançar, para além de um viés técnico-analítico, uma possibilidade interpretativa como abertura para potenciais performances da obra.

Sonetos comparados

Os dois sonetos que se apresentaram como letra para a canção Dois Elos revelaram em comum a estrutura morfológica, o esquema de metrficação heptassílabo e a mesma disposição de rimas, mas no campo semântico e linguístico/articulatório surgirão diferenças que alteram a percepção do plano poético.

A fim de ilustrar as similaridades, comparemos os quartetos iniciais dos dois poemas:

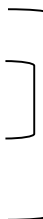
Meu **mun**do **bo**la de **lã**
tolo **brinqu**edo de **gato**
 meu **mun**do **qu**ase **abstra**to
não tem **lugar** pro **amanhã**

(Dias)



Meu **corpo** **quer** **solidão**
Leva a **ilusã**o entre os **bra**ços
Anéis nos **dedos** são **lassos**
Não se **entrela**çam nas **mãos**

(Braga)



Em ambas as estrofes, tal como assinalado pelos colchetes, foram empregadas rimas interpoladas – o primeiro verso rima com o quarto, e o segundo, com o terceiro. Nota-se ainda uma recorrência na prosódia dos versos: nas estrofes apresentadas acima, foram grifadas as

sílabas tônicas, as quais seguem o mesmo padrão de posicionamento no interior de cada um dos versos. Assim:

“**to**-lo brin-**que**-do de **ga**-to” (Dias)

“**Le**-va a i-lu-**são** en-tre os **bra**-ços” (Braga)

→ 1^a, 4^a e 7^a sílabas

Como a mudança da letra da canção pode criar uma outra ambiência? Na dissertação de mestrado *O primeiro canto: o imenso esquecimento*, Andréia Pedroso aborda essa mesma questão e apresenta algumas reflexões que suscitaram a elaboração deste artigo:

Esse fenômeno - que se estabelece a partir da articulação entre composição melódica e fonética; língua e imagem; emissão e o projetar mundo (construção do instante poético) - se repete em várias partes dos dois poemas, pois essa marca de presença é inerente ao *modus componens* e ao domínio técnico que aparece claramente, em Jorge Dias e em Diego Braga.

Entre dois poemas: alguns apontamentos

Tabela 2. Comparação entre relações imagéticas e linguísticas nos dois sonetos.

Soneto de Dias	Soneto de Braga
• Dois mundos: [meu] x [teu]	• Duas celas: [{meu} e {teu}]
• Paralelismo	• Reiteração
• Anáfora/ Lexa-prem – retomada	• Negação (rima toante “ão”)
• Campo semântico: opositivo	• Campo semântico: retentivo
• Tese x antítese	• Tese + antítese
• Campo fonético: ditongação/ nasalização, bilabial e liq. lateral	• Campo fonético: constritivo/ vibrantes e fricativas
• Campo poético: visual/ plástico	• Campo poético: sonoro/ imagético

A preferência pela marcação mais rítmica na poesia de Diego Braga – talvez por influência do arranjo – é percebida pelo fraseado mais articulado na escolha das alveolares vibrantes em **corpo quer**, em contraste com o que segue: a abertura em **solidão** (abertura gerada pela líquida lateral [L] e o ditongo [ão]), que acontece também em **anéis nos dedos são lassos**; **Anéis nos dedos** acentuando o ritmo da melodia, e na sequência a abertura em **são lassos** (demarcada pela lateral [L]). A voz é a presença desse entrecortar, de algo que não sustém. O “abrupto” corte na emissão, ainda que sutil para a realização das consoantes escolhidas por Diego, se reflete na sonoridade da voz — que aqui é mais compacta, comprimida em harmônicos —, se comparada à voz que emite em Jorge Dias.

Há diferença, ainda que a cantora seja a mesma; o timbre, a emissão, e a intenção necessariamente se adequarão às nuances que a fonética, a rítmica e a imagem projetada pela criação textual — recolhida da melodia por cada poeta — propõem.

A mudança do poema afeta a percepção dos movimentos dos campos harmônico e melorrítmico e os sentidos sugeridos pelos signos. Para além ou aquém dos signos, apontamos ainda para o modo como o enlace entre sentido musical e verbal — transformado

em cada particularidade das "duas canções", que têm a mesma música como fundamento — fornece um modelo para as transformações interpretativas na performance, especialmente na emissão vocal.

Ambos os poetas, de formações bastante distintas, oferecem uma musicalidade que reverbera pela composição musical de uma forma tão convergente. O poeta pensa aberturas apropriadas para a emissão da palavra, projetando o mundo em voz na composição musical que afere e conferirá, por força de sua vigência, unidade à canção.

Distantes de qualquer modo de prescrição da performance da poesia ou da música, e ainda da canção, propomos o exercício crítico e criativo de investigar os motivadores da construção do sentido próprio que repousa no ato de inauguração da performance. Um empenho participativo que encontra na força criadora do compositor melodista, nos compositores sonetistas e nos co-autores intérpretes da canção o círculo hermenêutico como caminho poético para se chegar a compreender a canção. Numa rede de relações que perpassa desde a noção de constituição da memória como gesto da voz que desapropria a linguagem do humano, até atravessar os meios de representação da literatura, partitura e fonograma, alcançando o ponto de chegada que é o mesmo da partida — daí a ideia do círculo hermenêutico (Gadamer, 2002). “A voz desaloja o homem do seu corpo. Enquanto falamos, a voz nos faz habitar a linguagem que é própria a cada um. Ao mesmo tempo a voz nos revela um limite e nos libera dele” (Zumthor, 2014).

Esse limite está estabelecido pela linguagem e pelas possibilidades de resposta que se oferecem como criações poéticas da cultura de uma língua (Ramalho, 2009). De outro modo podemos dizer, parafraseando Wittgenstein que, os limites da cultura são os limites da linguagem, esta fornece as condições ontológicas para a ação de limitar e des-limitar a poética da canção entrelaçando língua e música.

Apresentamos as evidências poéticas da música como potenciais gestos de criação para o que é a obra como presença, tanto na criação da poesia quanto na elaboração do arranjo musical. A voz que canta é voz que percebe as relações estabelecidas pela composição musical, pela unidade entre melodia e texto; linguagem e língua. Estão postos os elos onde som e imagem, voz e corpo acontecem e são inteiramente unos. Corpo e voz se fundem para que a linguagem irrompa o silêncio e a clausura do mundo (Pedroso, 2016). A voz, na canção, é acontecimento.

Referências

Gadamer, H-G. (2002). *Verdade e método II*. Petrópolis, Brasil: Vozes.

Gumbrecht, H. U. (2014). *Atmosfera, ambiência, stimmung: sobre um potencial oculto na literatura*. Tradução: Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro, Brasil: Contraponto: PUC-Rio.

Jardim, A. J. J. C. (2005). *Música: vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro, Brasil: 7Letras.

Koellreutter, H. J. (1986). *Harmonia funcional: introdução à teoria das funções harmônicas*. São Paulo, Brasil: Ricordi.

Música Surda: o livro das canções. (2007) Dois elos [BR-NJ8-07-00001]. Antonio Jardim e Diego Braga. Rio de Janeiro, Brasil: FAPERJ.

Pedroso, A. C. N. (2016). *O primeiro canto: o imenso esquecimento.* Dissertação de mestrado em Música, PPGM-UFRJ. Rio de Janeiro, Brasil: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Ramalho, C. G. A. (2009). *Música: escuta para linguagem.* Tese de doutorado em Letras, PPCL-UFRJ. Rio de Janeiro, Brasil: Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Zumthor, P. (2007). *Performance, recepção e leitura.* Tradução: Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo, Brasil: Cosac Naify.

Composição, interpretação e identidade na “Chorata n.º. 1” de Carlos Almada: contribuições e reflexões sobre oralidade e escrita do “choro”

Celso Garcia de Araújo Ramalho¹

Departamento de Arco e cordas dedilhadas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Paulo Henrique Loureiro de Sá²

Departamento de Arco e cordas dedilhadas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Bartolomeu Wiese Filho³

Departamento de Arco e cordas dedilhadas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Marcus de Araújo Ferrer⁴

Departamento de Arco e cordas dedilhadas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Henrique Leal Cazes⁵

Departamento de Arco e cordas dedilhadas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Marcello Gonçalves⁶

Departamento de Arco e cordas dedilhadas, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Em 2014 foi criada a Camerata Dedilhada da UFRJ, sexteto instrumental de: cavaquinho, bandolim, viola de 10 cordas, violões requinto, 6 e 7 cordas; formada por músicos-professores-pesquisadores da EM-UFRJ, e vinculada ao projeto de pesquisa: “Música brasileira para cordas dedilhadas: produção, pesquisa e interpretação”, apoiado pela FAPERJ (2016). A concentração de obras para a instrumentação da Camerata encontra-se no âmbito do que costumeiramente denominamos “choro” na música popular, entre outros gêneros e estilos que prescindem da escrita musical para se consolidarem em suas matrizes locais, pois contam com repertório desenvolvido historicamente na oralidade. Questionando os processos de apropriação de saberes e transformações históricas na interpretação e reprodução musical (Adorno), destacamos a importância de que assumem culturalmente na atualidade estes cordofones, salvaguardando práticas orais através do ensino, pesquisa e registros musico-fonográficos, não apenas como conservação, mas essencialmente inovação, segundo os fundamentos musicais orais para manutenção da tradição. A “Chorata n.º. 1”, apresenta um desafio à interpretação, pois ao mesmo tempo em que o compositor, professor-pesquisador, Carlos Almada, elaborou dentro dos cânones da escrita, espécie de “sonata contrapontística motivica” na macroforma, tratamento textural e sistema de controle melorrítmico; o material rítmico-fraseológico apresenta características do “choro”. Em entrevista, o compositor elucidou alguns problemas decorrentes da limitação da escrita e a necessidade da experimentação que poderá fornecer ao intérprete a transcendência do aspecto visual da partitura, reconhecendo o modo estilístico de execução técnico-instrumental, ressaltando a presença do “choro” na “Chorata”, através da escolha das digitações, inflexões, ergonomia, dinâmica, entre outros condicionantes da interpretação. O conceito de “linguagem idiomática” (Huron; Berek; Kubala) contribuirá para compreensão de como o resultado sonoro está diretamente relacionado às peculiaridades da articulação dos instrumentos que integram o universo sonoro do “choro”. Compreendemos a composição como um modo de junto posicionar-se à criação de cultura, tomando como base o conceito de “têsis” (criação, posição) e “densidade do próprio” (Heifegger; Jardim). Pretendemos demonstrar nesta apresentação parcial dos resultados da pesquisa, que a diferença entre as práticas da música escrita e as práticas de execução da tradição oral encontra-se em unidade, como identidade da música brasileira para cordofones na “Chorata n.º. 1”.

Palavras-chave: composição para cordofones; Interpretação musical; prática e teoria do choro.

¹ Email: celsoramalho@musica.ufrj.br

² Email: paulo_sa@musica.ufrj.br

³ Email: bartholomeuwiese@hotmail.com

⁴ Email: marcusferrer@uol.com.br

⁵ Email: henriquecazes@terra.com.br

⁶ Email: goncalves.marcello@gmail.com

Abstract: Camerata Dedilhada of UFRJ was created in 2014 as an instrumental sextet with cavaquinho, mandolin, 10-steel string guitar, requinto, 6-string and 7-string guitar. Formed by musicians-teachers-researchers of EM-UFRJ, the group is linked to the research project: "Brazilian music for plucked strings: production, research and interpretation", supported by FAPERJ (2016). The concentration of works written for the Camerata's instrumentation is within the scope of what we customarily call "Choro" in popular music, among other genres and styles that regardless of musical writing to consolidate in their local matrices, since they have repertoire historically developed in orality. Questioning the processes of appropriation of historical knowledge and transformations in musical interpretation and reproduction (Adorno), we highlight the importance culturally assumed today by these chordophones, safeguarding oral practices through teaching, research and music-phonographic records, not only as conservation, but essentially innovation, according to the oral musical foundations for maintaining the tradition. The "Chorata n.º 1" presents a challenge to the interpretation, since at the same time the composer, professor-researcher, Carlos Almada, elaborated within the canons of writing, a kind of "counterpointistic motivic sonata" "in the macroform, textural treatment and melorhythmic control system; The rhythmic-phraseological material presents characteristics of "Choro". During an interview the composer elucidated some problems arising from the limitation of writing and the need for experience that could provide the interpreter with the transcendence of the visual aspect of the score, recognizing the stylistic mode of technical-instrumental execution, emphasizing the presence of "choro" in Chorata ", through the choice of the digits, inflections, ergonomics, dynamics, among other interpretation's conditioning. The concept of "language idiom" (Huron; Berek; Kubala) will contribute to the understanding of how the sound result is directly related to the peculiarities of the articulation of the instruments that integrate the sound universe of "Choro". We understand the com-position as a way to position itself in the creation of culture, based on the concept of "thesis" (creation, position) and "density of the self" (Heidegger; Jardim). We intend to demonstrate in this partial presentation of the research's results that the difference between the practices of written music and the practices of the oral tradition is found in unity, as the identity of the Brazilian music for chordophones in Chorata n.º 1".

Keywords: composition for chordophones; musical interpretation. practice and theory of choro.

A tarefa de pesquisar a música brasileira para cordas dedilhadas

Após a inauguração dos cursos de violão (1980), bandolim (2010) e cavaquinho (2012) e com o propósito de fomentar a criação, interpretação e reflexão crítica sobre a teoria e prática da música para cordofones dedilhados, em 2014 foi criada a Camerata Dedilhada da UFRJ, sexteto com a configuração instrumental de: cavaquinho, bandolim, viola de 10 cordas⁷, violão requinto⁸, violão de 6 e 7 cordas; formado por músicos-professores-pesquisadores da Escola de Música da UFRJ, a Camerata está vinculada ao projeto de pesquisa: "Música brasileira para cordas dedilhadas: produção, pesquisa e interpretação", contemplado em 2016, por edital da FAPERJ, para apoio à produção e divulgação das artes no Estado do Rio de Janeiro. Hoje nosso esforço concentra-se na criação de espaços para o estudo do violão de 7 cordas e a viola brasileira de 10 cordas. Tal expansão do estudo e pesquisa de cordofones dedilhados no âmbito acadêmico-científico busca ampliar a construção de uma literatura reflexiva, — não somente registrando as práticas de transmissão oral dos cordofones que ingressaram tardiamente nas conservatoriais escolas de música, ainda organizadas disciplinarmente pelo paradigma técnico-instrumental do repertório "erudito"; — mas com a introdução de novos timbres e outras instrumentações nas músicas que circulam no ambiente acadêmico dos cursos superiores de música. Pretendemos oferecer alternativas para diferentes configurações de música camerística; trazer para o diálogo a importância da fonografia, da cifra e tablatura, sistemas de representação da música classificados como secundários na formação musical, mas que são determinantes na cultura de alguns cordofones; e também possibilitar que a academia se aproxime de músicos e de músicas de variadas camadas sociais e ocorrências artístico-culturais, reconhecendo-os como agenciadores/mediadores de saberes em trocas

⁷ Afinação cebolão em Mi maior.

⁸ Afinação uma quarta acima do violão de 6 cordas. Dá 1ª para 6ª corda: lá3, mi3, dó3, sol2, ré2, lá1.

colaborativas de ensino-aprendizagem. O projeto resulta na atualização da sonoridade da música instrumental para cordas dedilhadas produzindo composições e arranjos originais, estabelecendo um diálogo prático-reflexivo e teórico-crítico abordando as questões de interpretação, técnica e produção da música brasileira.

Como pensar as relações de saber e poder no embate entre a cultura musical oral e escrita na dimensão da Cultura Brasileira?

A formação instrumental da Camerata encontra simirialidade com o “regional de choro”, uma denominação de grupo musical que executa estilos e gêneros de “música popular”, historicamente ligado ao universo sonoro das danças e acompanhamento de canções que prescindem da escrita para se consolidarem em suas matrizes locais, pois contam com o repertório desenvolvido no âmbito da cultural oral. A organização da prática e teoria da pesquisa sobre os cordofones no Brasil traz a questão das classificações, dos rótulos, dos modelos de catalogação que estão comprometidos com o contexto ideológico em que foram gerados.

Destacamos a necessidade acadêmica atual de averiguar novas linguagens composicionais que apontem para as transformações que se processam no fazer musical dos cordofones dedilhados. Hoje já não faz sentido sustentar o discurso dicotômico: erudito *versus* popular, como dois polos antagônicos ou excludentes, uma farsa opositiva que serve como instrumento de controle e formação de hábitos de consumo. Para compreendermos a formação da música brasileira necessitamos superar as falsas contradições impostas por ideologias totalitárias:

A crítica à ideologia totalitária deve ir para além dos enunciados – as modificações antropológicas a que a ideologia totalitária quer corresponder são conseqüências de transformações na estrutura da sociedade e nisso, e não nos seus enunciados, encontramos a realidade substancial dessas ideologias. A ideologia contemporânea é o estado de conscientização e de não conscientização das massas como espírito objetivo, e não os mesquinhos produtos que imitam esse estado e o repetem, para pior, com a finalidade de assegurar a sua reprodução. A ideologia, em sentido estrito, dá-se onde regem relações de poder que não são intrinsecamente transparentes, mediatas e, nesse sentido, até atenuadas. Mas, por tudo isso, a sociedade atual, erroneamente acusada de excessiva complexidade, tornou-se demasiado transparente. (Adorno e Horkheimer, 1973)

É a partir da reflexão dos procedimentos, pressupostos e instituições que sustentam a divisão e estratificação da cultura musical que poderemos por em suspensão o discurso etnocêntrico que obliterou os cordofones característicos da música brasileira dos espaços da pesquisa científica, isto é, questionando os modos e formas de enunciação do que assumimos como verdade histórico-social delimitada pelas representações musicológicas apoiadas na musicografia, na fonografia, nos estudos positivistas e sistemáticos, na crença evolutiva do registro das técnicas, nos processos de abstração de saberes e definidores da historiografia da interpretação, teoria e reprodução musical.

Mostra-se relevante a produção, a análise composicional/interpretativa e a divulgação de repertório brasileiro para o tipo de instrumentação que por muitas décadas ficou de fora dos currículos acadêmicos para formação de intérpretes, professores e pesquisadores. Buscamos

abarcam instrumentos integrados ao universo musical do país, pela importância que assumem culturalmente na atualidade e para salvaguardar práticas orais através do ensino, pesquisa e registros musicográfico e fonográfico, não visando apenas uma conservação, mas essencialmente uma inovação a partir dos fundamentos das práticas musicais brasileiras. Trata-se, portanto, de um projeto de pesquisa e interpretação da música que contempla as relações de poder e saber da tradição musical nacional com o olhar voltado para a contemporaneidade.

O “choro” como obra da música brasileira

Nesse artigo não temos a intenção de resolver a controvérsia sobre a origem do termo “choro”, se deriva de uma festa ou do modo lamentoso do fraseado musical, ou ainda de certa percepção da forma ou por fim, da execução do instrumento entre outras hipóteses; a comprovação filológica e histórico-linguística em nada acrescentaria para a demonstração do “choro” como composição da cultura brasileira. A noção de que o “choro” é um gesto de criação presente no hábito de produção da música nos possibilita pensar que a interpretação desse modo de habitar reside numa experiência que ultrapassa a análise técnica e representacional, e que encontra fundamento na con-vivência com as formas musicais inventadas na tradição da música brasileira, reunidas sob a alcunha de “choro”.

A convivência com o “choro” é a experiencição da força atualizadora da cultura, é escutar e performatizar um fenômeno dinâmico que encontra referência em obras produzidas em épocas anteriores, mas que não está circunscrito às obras do passado, pois se atualiza como prática de criação presente, o “choro” é presença, e nesse sentido é uma das músicas mais contemporâneas do Brasil.

Qualquer tentativa de definição do “choro” certamente será malfadada, pois já é antecipadamente uma tentativa de dar fim ao que não pode ser contido, prescrito, de-limitado e escapa ao próprio pré-julgamento. Talvez seja possível por uma ontologia negativa vislumbrar o que o “choro” é, a partir do que ele não é.

Mas afinal o que é o “choro”? Carlos Almada nos dá uma resposta provisória:

As melodias de choro, além de serem ritmicamente intensas, possuem em geral grande amplitude (distancia entre os pontos mais grave e agudo), que é rapidamente coberta através de arpejos, uma de suas principais características idiomáticas. Trechos escalares aparecem como contraste aos saltos arpejados, e diversas inflexões (apogiaturas, bordaduras, resoluções indiretas, notas de passagem, escapas e suspensões) e antecipações são empregadas para ornamentação, nas mais diversas maneiras. Como foi dito antes, a coloração trazida pelas notas não diatônicas é um dos elementos mais típicos nas melodias de choro. Esse enriquecimento deriva não só dos cromatismos eventuais, mas também, e principalmente, da harmonia: (...) (Almada, 2007, p.57)

O caráter descritivo e técnico dos apontamentos nos serve como indicações didáticas para o estudo do “choro”, mas não apreendem o que é o “choro” como modo de habitar a cultura, ou seja, ensaiamos dizer não uma definição, mas como reflexão musical: um movimento de posicionar-se no des-localamento. Neste artigo o “choro” é um conceito do saber-fazer música.

A Chorata n.º. 1 de Almada como choro

A obra “Chorata n.º.1” (2015) faz parte de uma série de três “Choratas” compostas e dedicadas à “Camerata Dedilhada”. A denominação “chorata” está diretamente relacionada às ideias musicais do “choro” e da “sonata”. Em entrevista concedida ao professor Paulo Sá, o compositor Carlos Almada esclarece a escolha do título, dentre outros questionamentos.

O Choro é um gênero musical popular e urbano. Em que medida o termo Chorata situa este gênero no meio acadêmico? O título da série surgiu como uma homenagem ao grupo Camerata, que criaria, além disso, uma associação com gêneros camerísticos de concerto. (Almada, 2017)

O nome “Chorata” foi dado como referência ao universo da música de concerto numa espécie de paralelismo invertido para o nome “Camerata”, um grupo formado por instrumentos não característicos da música de concerto.

Como a Chorata n.º. 1 diz e mostra a tradição do choro? Na escrita musical a “chorata” aparece como registro potencial para criação da performance, pois as formas orais de guardar a tradição do “choro” é que fizeram e ainda fazem do “choro” o que ele é e como é: enquanto fenômeno da cultura musical brasileira. Quer dizer que, se não fosse pela precariedade da escrita musical como registro insuficiente do “choro” não chegaríamos ao estágio de desenvolvimento que atualmente conseguimos perceber no vigor de uma com-posição que nos traz o gesto de produção musical como questão fisiológica, ergonômica e memorial do corpo e do instrumento.

Saindo do contexto popular de tradição oral e adentrando no meio acadêmico, a escrita também parece não dar conta da prática interpretativa. A experiência nos mostra que vivemos num paradoxo gerado pela própria escrita, quando então seria possível afirmar que não se escreve como se toca, porque não se toca como se escreve. Neste sentido, ao escrever as Choratas, o compositor espera que os intérpretes realizem as inflexões próprias do “choro”, pois seria ingênuo acreditar que a escrita conseguiria atingir a objetividade e clareza para definição da execução e interpretação. Almada responde à questão argumentando da seguinte maneira:

Conto, de um modo geral, com a vivência do instrumentista em relação ao gênero musical que trabalho. No caso das Choratas, como forma compostas para a Camerata, imaginava exatamente uma flexibilidade interpretativa, tanto dos músicos individualmente, como resultante de suas atuações em conjunto. (Almada, 2017)

A composição da “chorata” incita questionamentos advindos tanto da prática da música de concerto quanto de práticas fora do ambiente acadêmico por excelência. É nesse lugar deslocado, ou é nesse não-lugar que o “choro” da “chorata” se apresenta. O desafio de compor e interpretar as choratas se mostra como um desafio essencial de fazer “choro”. A indicação de flexibilidade interpretativa nos remete às ideias de improviso e variação na execução das linhas melódicas e ritmos escritos na partitura da “Chorata n.º. 1”, munidos dessas reflexões

seguiremos na análise e interpretação da “chorata”.

Uma leitura da Chorata n.º 1

A “Chorata n.º 1” pode ser analisada como uma composição motívica, e sendo uma forma motivo bastaria a observação da exposição inicial da célula motívica germinativa de toda obra para compreendermos os desdobramentos composicionais utilizados como processos evolutivos do material motívico.

Figura 1: Apresentação dos sete compassos iniciais da “Chorata n.º 1”.
Fonte: Adaptado da partitura original do compositor Carlos Almada.

Todo o potencial de desdobramento da obra pode ser observado na 1ª seção que conta em sua organização morfológica inicial com uma introdução de 7 compassos (figura 1) e 14 tésis (1a e 2a posições do pulso no compasso binário), apenas são acentuadas 3 tésis de 1º tempo nos últimos três compassos que funcionam como um grupo final do período (tipo grupo pivô que indica a inclinação para estabilização e conclusão do material motívico exposto), procedimento análogo em outros trechos da obra, como por exemplo na coda (c.132-139), em que os acentos na posição tética do compasso contrastam com o caráter acéfalo e anacrústico do motivo. Esse contraste entre articulações no pulso e impulso, ou seja, *tesis* e *arsis*, são expostas como procedimentos que indicam a dinâmica de movimentação com tendências para desestabilização/desenvolvimento que se estabiliza na sequência imediata com a apresentação de estabilização nos acentos métricos e consequente redução dos eventos musicais concluindo uma seção, período ou frase dentro da macroforma analisada.

Há uma tendência em evitar o acento na posição tética do compasso enfatizando os deslocamentos característicos do “choro”. Cria-se outra expectativa rítmica que não está determinada pela acentuação do tempo forte do compasso binário. O ritmo articulado que foi grafado dentro da proporção binária do compasso cria uma outra forma *sui generis* que não está determinada pela quadratura binária, gerando um efeito de defasagem entre as melodias e

que na verdade produz outras formas de relação melorrítmicas, extrapolando a padronização do compasso escolhido para registro da composição.

A “Chorata n.º 1”, como com-posição, desloca as posições pré-determinadas pela ortodoxia da escrita. Pensamos em dois procedimentos que justificam esse caráter deslocado da obra: 1) a opção por grupos motivicos baseados no repertório melorrítmico do choro; e 2) a escolha da textura polifônica para exposição do material motivico.

A noção de harmonia e cadências harmônicas é também diluída, diluição esta que pode ser compreendida também como deslocamento (retirada da escuta tradicional do choro da região de conforto do sistema tonal/modal). Percebemos muito mais a intenção do movimento de “cadências tonais” (que de fato não existem na Chorata n.º 1), como indicações de resolução (repouso), tensão e afastamento, através das estruturas morfológicas provocadas pelo adensamento ou diminuição da polifonia ou ainda pela estabilização dos acompanhamentos e direcionamento das linhas melódicas e rítmicas. Há um repertório de formas “tonais” que conduz nossa escuta com a exposição de modelo e repetições, pares de entrada em esquema polifônico imitativo, marchas episódicas, homofonia e heterofonias apresentando melodias variadas do motivo inicial. As expectativas criadas pelas estruturas similares e contrastantes nos conduzem pelo efeito de continuidade e descontinuidade do discurso musical construindo uma rede polifônica comunicativa semelhante à “roda de choro”, como se os instrumentos conversassem o tempo todo, num diálogo entre os amigos cordofônicos da roda. Todos falam num dialogo de timbres, uma remissam direta à técnica de hoqueto, como um soluçar das vozes que ora articulam frases longas ora respostas curtas numa troca de partes e funções no ato interlocutório.

As estruturas morfológicas e fraseologicas da Chorata são como um caminho que reúne as técnicas de composição tradicionais da academia e o "sotaque" e idiomatismo do “choro”. O comportamento morfológico corresponde à forma sonata clássica [A B A'], mas encontramos também um paralelo com a sonata barroca, principalmente, por conta da movimentação contrapontística do motivo que recria uma textura polifônica imitativa exigindo a participação dos músicos ora como acompanhantes ora como solistas, semelhante aos músicos de “choro”, que se alternam na projeções dos elementos de destaque e secundários, construindo sequencias morfológicas numa estrutura de “fases” na exposição do material motivico que sempre retorna, guardadas as devidas diferenças, como uma forma rondó.

Complemetando o que já foi dissemos, é notável como os violões de 6 e 7 cordas e o bandolim formam um trio que conduz na maior parte do tempo o movimento agógico das seções, os outros instrumentos (cavaquinho, viola e requinto) reforçam e criam efeitos de densidade, redundância e profundidade, numa fusão de timbres em reaparições do motivo criando a urdidura do tecido polifônico imitativo.

Apresentamos abaixo uma proposta fraseológica para compreendermos graficamente a distribuição espaço-temporal da complexa trama criada na Chorata n.º 1, bem como, a dificuldade interpretativa que se encerra nesses desdobramentos motivicos. Optamos por uma

análise motivica, e como estratégia didática para análise, adotamos uma numeração e uma correspondencia geométrico-cromática a partir da aparição inicial dos grupamentos melorrítmicos como derivações do motivo, este não necessariamente é a primeira ocorrência, mas é, sobretudo uma ideia musical, essencialmente rítmica, que se perpetua em variações e ampliações dos perfis melódicos e rítmicos através de diversos procedimentos composicionais que apontaremos de maneira sucinta a seguir para orientar uma primeira tentativa de análise (todos os instrumentos são escritos em clave de sol):



Figura 2: Motivo apresentado pelo cavaquinho, bandolim, requinto e viola de 10 cordas no C.1



Figura 3: Motivo variado pelo violão de 7 cordas, C.2



Figura 4: Motivo variado e ampliado pelo bandolim, C.5-7

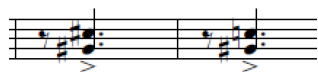


Figura 5: Motivo variado como acompanhamento cadencial pelo cavaquinho, requinto e viola, C.5-6



Figura 6: Entrada variada do motivo pelo violão de 6 cordas, C.8-10



Figura 7: Transposição da entrada variada do motivo pelo violão de 6 cordas, C.10

Aplicamos a seguir a proposta fraseologica à macroforma (tabela 1) como uma possibilidade de esquematização organizada por seções e sub-seções; notemos o jogo simétrico entre a **exposição** e **reexposição** que são do mesmo tamanho em termos de quantidade de sub-seções (quatro), e o **desenvolvimento**, parte central, o dobro de tamanho (oito) das partes que o circunscvem.

Tabela 1: Representação gráfica da macroforma da Chorata n°. 1

	Exposição - Seção A			
Quantidade de compassos	7	16	8	10
Numeração do compasso	C.1	C.8	C.23	C.30
Síntese funcional de cada seção	Introdução: exposição do material motivico	3 entradas variadas e reduzidas com episódios e ampliações	2 entradas acomp. por homofonia e ampliações do motivo em quartas	4 entradas variadas com episódios e pivô

Desenvolvimento - Seção B							
8	9	9	9	9	8	8	4
C.41	C.48	C.57	C.65	C.73	C.82	C.89	C.96
Retomada do motivo introd. com variações sobrepostas	5 entradas reduzidas, deslocamentos de acento do motivo variado	Solo de cavaquinho sobre acomp. episódico, 1 entrada ampliada no 7 cordas	Novos deslocamentos de acento do motivo com sobreposições e imitações duplas	4 entradas e episódios duplos	8 entradas com variações do motivo introdutório	Episódios duplos com stretto	Ampliações por marcha e pivô
		7	16	8	10		
		C.101	C.108	C.123	C.130 - C.139		
		Re-introdução: re-exposição do material motivico	3 entradas variadas e reduzidas com episódios e ampliações	2 entradas acomp. por homofonia e ampliações do motivo em quartas	Entrada ampliada e Episódio com pivô, Sobreposição de variações do motivo		

As funções das sub-seções da exposição e reexposição são idênticas, apenas se diferenciam pela apresentação de mudanças na instrumentação, troca de partes, ampliações e prolongamentos. A contagem da quantidade de compassos: 7, 16, 8 e 10 na Seção A, por exemplo, procurou obedecer às entradas e finalizações das estruturas morfológicas, por isso, ocorreram elisões e redundâncias na contagem dos compassos.

A escala de tons inteiros exposta nas ideias melódicas, o ciclo de quartas e as tríades que surgem nos acompanhamentos do violão de 6 cordas e demais melodias são intercalados para criarem coesão dentro do cenário harmônico da obra. Esse procedimento foi revelado pelo próprio compositor durante a referida entrevista.

- Você vem pesquisando a prática do Choro há muitos anos. As pesquisas que você vem realizando geraram, além das composições, o livro “A Estrutura do Choro” e o artigo “O Choro como modelo arquetípico da Teoria Gerativa da Música Tonal”. No processo de composição das Choratas, qual destes trabalhos seria o principal referencial teórico?
- Sem dúvida, foi o “Estrutura do Choro”, que me forneceu as bases, especialmente para as configurações rítmicas características das Choratas. (Almada, 2017)

Extraímos abaixo alguns exemplos de acordes que podem ser gerados a partir dos ciclos de tons inteiros e quartas para ilustrar o efeito harmônico na textura.



Figura 8: Trecho do violão requieta, C.20



Figura 9: Trecho do violão de 6 cordas, C.23-27



Figura 10: Trecho do cavaquinho, C.63

Interpretando a Chorata n.º. 1

Conforme observa Mario Sève (1999), a liberdade de interpretação rítmica das melodias de choro dá origem a variações que podem ser compreendidas como possibilidades que germinam da mesma ideia musical, transpondo este pensamento para a interpretação da “Chorata n.º. 1”, concluímos que as variações do grupo temático inicial são perspectivas de um mesmo gesto musical, que, no caso de uma composição escrita, não são gestos interpretativos improvisados, mas são como se fossem “improvisos escritos sobre o material motivico” e que devem ser encarados no fraseado interpretativo do instrumental cordofônico como “improvisos” não escritos, mas realizados a partir da compreensão da liberdade interpretativa dos padrões rítmico-melódicos do choro.

Modificando-se a acentuação do mesmo padrão rítmico pode-se obter um novo padrão ou uma nova figuração pode surgir com a mudança na intenção do acento de força, este pode transformar o processo de acentuar em um procedimento de alongar a nota, fazendo com que um grupo de três semicolcheias possa ser transformado em um grupo de colcheia e duas fusas, se o acento de força é interpretado como acento de duração (figuras 11 e 12).



Figura 11: Trecho do violão de 6 cordas, C.8 – C.10



Figura 12: Trecho do bandolim, C.23 – C. 25

Podemos observar nas figuras 11 e 12 como as variações elaboradas pela notas cromáticas demonstram o caráter improvisativo na exposição do material melódico no primeiro compasso de cada frase, e como o segundo e terceiro compassos são redundâncias de ritmo e melodia, enfatizando a ascensão do sib até o fa# numa escala de tons inteiros entrecortada pelas notas mib, fa, sol, fragmento de outra escala de tons inteiros que já se apresenta na sequência do primeiro compasso (sol, fá, mib, reb, si) com as devidas notas de passagem cromáticas (mi, re, do, sib), exatamente a escala de tons inteiros equidistante da inicial. Como se o compositor “emenda-se” as duas escalas de tons inteiros criando um embaralhamento que insinua um cromatismo improvisado para saturação melódica do trecho a ser executado.

As mudanças de acentuação de materiais fraseologicamente similares revelam a intenção do compositor em utilizar o estratagema da liberdade interpretativa característica do choro, além de quebrar a monotonia da repetição das mesmas frases, expostas em timbres variados, ora

com corda de náilon (violões) ora em cordas de aço de duas ordens (viola e bandolim) ora em aço de ordem simples (cavaquinho). Todas essas variáveis de acentuação, articulação, timbre, instrumentação, textura, entre outros elementos já apontados na análise, faz da Chorata nº. 1 uma obra de grande complexidade interpretativa exigindo do grupo de câmara um estudo minucioso das partes individuais e uma compreensão global da composição, pois, não basta saber tocar a sua parte, é condição essencial para uma execução consciente o entendimento funcional de cada emissão e o como emitir a sonoridade característica que responderá pelo “sotaque” idiomático do choro que está sendo articulado na Chorata.



Figura 13: Acentuação do motivo para o cavaquinho, C. 51



Figura 14: Acentuação do motivo para o violão, C. 60



Figura 15: Acentuação do motivo para o bandolim, C. 65-68

Os arrastes não escritos, as notas abafadas que decorrem de movimentos da mão direita e em outros casos da mão esquerda ou ainda da troca de cordas e/ou de região do instrumento, os cortes na melodia, as digitações em regiões que “soam” com mais propriedade como as digitações dos choros típicos; são conhecimentos que só a experiência de quem está familiarizado com a “roda de choro” pode oferecer como estratégia interpretativa.

— No seu livro “A Estrutura do Choro”, você procura apontar com objetivos didáticos para uma possível sistematização da improvisação no Choro, a partir de uma prática popular sistêmica, embora informal. Se instituímos um espaço para experiências de improvisação a partir das Choratas, que trechos, períodos, motivos ou sessões seriam mais apropriados para esta prática?

— Não saberia dizer com precisão, pois creio que a improvisação (ou variação) idiomática no choro, em minha opinião, é diretamente dependente das correlações entre as dimensões harmônica, rítmica e de contorno melódico, todas caracterizantes. No caso das Choratas, ainda que ritmo e contorno representem um vínculo forte com a tradição, o aspecto harmônico, por não ser funcionalmente tonal, não forma para o improvisador uma fonte de escolhas idiomáticas no campo das alturas. (Almada, 2017)

Há um acordo tácito entre o compositor, arranjador que escreve para cordofones e sabe executar tais instrumentos ou pelo menos compreende como soa a escrita para esta família de instrumentos, e os músicos executantes que acostumados a ler partituras para seus instrumentos de corda recebem as indicações da escrita em partitura como se guardassem de

alguma maneira sempre uma noção primária da escrita em tablatura, isto é, a indicação de posições no instrumento para a execução dos trechos musicais.

Com-posição como inter-pretação: inter-/com-por

A interpretação das choratas revelou-se como um processo de com-posicao de identidade, isto é, a identidade como reunião das diferentes práticas musicais na tradição da música brasileira. O saber tocar como saber ler o que não está escrito ou como a escrita não pode resolver o saber escutar. O limite da escrita para a interpretação musical das choratas está entre o signo e o som: uma busca pelo sentido musical.

Mesmo se pensamos o aspecto técnico encontraremos o fundamento da técnica que não é nada de técnico, a técnica é antes um saber e depois um fazer (Heidegger, 1995). A camerata buscou conciliar o que repousa no escrito e o que o instrumento oferece como possibilidades de produção do fenómeno que se projeta da escrita para o acontecer no gesto interpretativo do músico. Toda performance sempre se coloca como uma sugestão interpretativa, alguns problemas de tessitura foram contornados com mudanças de oitava, outras questões técnicas como eliminação de ligados não funcionais e o aumento da densidade de acordes quando o trecho exigia mais volume sonoro. Entendemos que esta é a função da escrita, servir de roteiro, mapa, indicação de um potencial criador e que a tarefa do intérprete é dinamizar o itinerário da escrita fazendo a caminhada pelo fenómeno performático, quer dizer, dar forma à música formando-a no fazer con-formador.

— Como você define “maneira de tocar” no Choro? É possível realizar isto academicamente com a Camerata ou com outras formações instrumentais?

— Acho este um tema na prática intangível, de difícil sistematização. Já refleti bastante sobre o assunto, mas nunca consegui idealizar uma maneira de transmitir em palavras, muito menos formalizar o que significa a ginga peculiar do choro. Por exemplo, como exprimir precisamente a diferença entre os modos chorísticos e não chorísticos (no tango, jazz, rock, baião etc.) de se tocar um grupo de 4 semicolcheias? Esta é a questão. (Almada, 2017)

Compreendemos a com-posição como um modo de junto posicionar-se à criação de cultura, a base do conceito de “têsis” (criação, posição) e densidade do próprio (Jardim, 2005; Heidegger, 2000).

Com-por significa tanto colocar quanto retirar, isto é, posicionar-se, com-posicionar-se, ocupar um lugar junto ao que é memória, assumir uma posição memorável, ou seja, estar junto à memória. Fazer memória com as transformações motivicas típicas do choro, eis o apelo musical posto pela Chorata.

O lugar de criação como com-posição, o movimento de um gesto, de uma postura, é a própria ação inventiva do “affordance”, ou seja, da possibilidade que decorre da acessibilidade e reconhecimento como identidade e capacidade fornecidas pelas condições de criação da obra (Huron; Berec, 2009), o fundamento da criação, da inventividade compositiva de espaço-tempo, não só como obra material da cultura, e também o lugar da verdade como memória das ações

presentes.

O saber como experiência dos sabores do “choro”, por isso o gesto de execução das frases na Chorata, que guardam relações de memória com o “choro”, são acionadas a partir da compreensão do conceito de “affordance”, isto é, do mesmo modo um idiomatismo instrumental e corporal do saber-fazer para o desvelamento oferecido como técnica (Kubala, 2004).

O conceito de identidade o próprio da prática oral e escrita do “choro” no Brasil

A identidade não é o idêntico como igual, é pois, o mesmo como próprio (Heidegger, 2000). O problema da escrita como pré-condição do saber musical para interpretação das choratas nos faz pensar que a música não se aprende na escola e que mesmo a escola de música pode se antepor como um obstáculo para o saber musical, pois o conhecimento escolar não deve ser um “fossilizador” das práticas musicais. Precisamos encarar a necessidade de reflexão sobre a história da música, a música como não-objeto, como não-representação, sobretudo, a música como conformação de cultura ou com-posição de identidade cultural, que dialogará com o conceito heideggeriano de “próprio”.

A prática da música de “choro” nos obriga a assumir uma posição, uma *tesis* diante do fenômeno da cultura. Instados à com-por cultura indicamos um lugar em que se realiza a criação como gesto de re-colhimento inaugural, aquilo que se coloca e aquilo que se retira no ato de pôr e com-pôr, o que se assume como lugar de criação e o que se rejeita, o que se revela e o que se oculta no gesto de fazer música, fazer recolhedor de cultura, que é o gesto inaugural de memória.

Conservar a memória já foi muito mais árduo do que possa nos parecer, e no processo de conservação da memória, e com ele da identidade e da unidade cultural, a música foi o mais alto grau de tecnologia possível. Claro está isto numa época histórica em que o homem era o suporte de sua própria memória. A partir da instauração da dicotomia entre o homem e sua memória, dicotomia vigente hoje, evidentemente fica muito difícil se compreender a música em sua relação com o que, para o homem, seja e possa vir a ser necessariamente memorável. (Jardim, 2010)

Nas escolhas do intérprete e do compositor subjaz um poder de quem “sabe música” ou um poder-saber desde o fenômeno da música e da representação. A diferença entre as práticas da música escrita e as práticas de execução da tradição oral encontra-se em unidade, como identidade da música brasileira para cordofones na “Chorata n^o. 1”.

Agradecimentos

Agradecemos à FAPERJ pelo incentivo ao projeto de pesquisa através do edital para apoio à produção e divulgação das artes no Estado do Rio de Janeiro e também a toda equipe do projeto composta por professores e alunos de graduação, pós-graduação e músicos parceiros, que tem auxiliado na execução das tarefas da pesquisa acadêmico-artística.

Referências

- Adornor, T.; Horkheimer, M. (1973). *Temas básicos da sociologia*. São Paulo, Brasil: Cultrix.
- Almada, C. (2006). *A estrutura do choro: com aplicações na improvisação e no arranjo*. Rio de Janeiro, Brasil: Da Fonseca.
- _____. (2009). *Harmonia funcional*. Campinas, Brasil: UNICAMP.
- _____. (2017). Carlos de Lemos Almada: entrevista [fev. 2017]. Entrevistador: Paulo Henrique Loureiro de Sá. Rio de Janeiro, Brasil: 1 arquivo.m4a (19 min). Entrevista concedida ao Projeto de pesquisa “Música brasileira para cordas dedilhadas: produção, pesquisa e interpretação” da EM-UFRJ.
- Heidegger, M. (2000). *Identidade e diferença*. In: Os Pensadores. Conferências e escritos filosóficos. São Paulo, Brasil: Abril Cultural.
- _____. (1995). *Língua de tradição e língua técnica*. Tradução Mário Botas. Lisboa, Portugal: Vega.
- Huron, D.; Berec, J. (2009). *Characterizing Idiomatic Organization in Music: Theory and Case Study of Musical Affordances*. Ohio: Ohio State University Library, Empirical Musicology Review.
- Jardim, A. J. J. C. (2010). *Pensar música hoje*. O Marrare. Revista da Pós-Graduação em Literatura Portuguesa da UERJ. n. 13, ano 10, 2º sem. Retirado de: <http://www.omarrare.uerj.br/numero13/antonio.html>.
- Kubala, R. L. (2004). *A Escrita para Viola nas Sonatas com Piano Op. 11 No. 4 e Op. 25 No. 4 de Paul Hindemith: Aspectos idiomáticos, estilísticos e interpretativos*. Campinas, Brasil: Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas.
- Sève, M. (1999). *Vocabulário do choro: estudos e composição*. Rio de Janeiro, Brasil: Lumiar.

Ensino, pesquisa e performance no Grupo de Pesquisa em Música da Renascença e Contemporânea – GReCo

Cesar Marino Villavicencio Grossmann¹

Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista, Unesp, Brasil

Resumo: Descrevem-se os processos de pesquisa, aprendizagem e aplicação prática do Grupo de Pesquisa em Música da Renascença e Contemporânea – GReCo – feitos pelo *consort* de flautas doces do grupo tanto em relação à abordagem da polifonia vocal da Renascença quanto na experiência colaborativa da composição elaborada especialmente para este projeto. Por um lado, aponta-se para as vantagens de acessar a música dos séculos XVI e XVII por meio de partituras originais e o estudo de tratados que abordam simultaneamente assuntos relacionados à educação, teoria musical, interpretação e organologia e, por outro lado, explica-se como nos processos de desenvolvimento de novo repertório surge a ideia de que o tratamento destes instrumentos vai além do que inicialmente pensou-se ser algo transterritorial, abrindo-se a possibilidade de que esta formação instrumental possa de fato continuar a existir dentro da prática criativa musical do século XXI.

Palavras-chave: renascença, polifonia, flauta doce, música contemporânea.

Abstract: The processes of learning, researching and the practical applications of the Research Group on Renaissance and Contemporary Music – GReCo – are described by presenting the experiences of the recorder consort of the group in relation with learning to interpret the vocal polyphony of the Renaissance and with the collaborative process involved in the elaboration of a composition especially made for the project. From one side the advantages of accessing the music repertoire of the sixteenth and seventeenth centuries by using the original music scores is described, in which education, music theory, interpretation and organology are simultaneously studied, and from the other side the processes involved in developing new repertoire are explained, pointing out to the idea that, rather than signifying a transterritorial treatment of the instruments, maybe the recorder consort is an instrumental formation that will continue to exist inside the creative musical practices in the twenty-first century.

Keywords: renaissance, polyphony, recorder, consort, contemporary music.

O Grupo de Pesquisa em Música da Renascença e Contemporânea – GReCo, foi formado em outono de 2015. Este grupo pertence à categoria de Jovens Pesquisadores em Centros Emergentes da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Brasil, que concedeu um auxílio inédito destinado a pesquisa que envolve a área da música antiga. O GReCo nasceu como uma iniciativa inovadora que abraça a pesquisa, performance e educação. O projeto concentra os esforços de um grupo de professores, alunos da graduação e pós-graduação de diversas universidades no redescobrimto do repertório da Renascença, a sua concepção e filosofia e sua interação com a produção musical atual.

Dentro dos objetivos deste grupo consta o de aproximar a teoria e a prática da música de dois períodos aparentemente distantes, a música antiga e a contemporânea, criando modos de aprendizado que visam o desenvolvimento da expressão musical norteado pelo estudo de fontes primárias e princípios advindos da construção retórica do discurso, no caso da música antiga, e a análise dos processo criativos e do uso de instrumentos antigos de forma transterritorial no que tange a produção, preparação e performance de composições contemporâneas elaboradas durante o projeto. Desta forma, será descrito como os processos individuais e coletivos de aprendizado do GReCo têm se beneficiado da possibilidade de poder desassociar, mesmo que somente para fins pedagógicos, a expressão musical de estilos

¹ Email: cevill@usp.br

musicais definidos, criando assim o desenvolvimento de uma consciência individual dos envolvidos das dinâmicas do poder expressivo relacionado com seu meio e circunstância.

Baseado em uma simbiose entre a pesquisa teórica e a produção artística, apresenta-se neste trabalho resultados parciais que se concentram, por um lado, no aprofundamento do conhecimento técnico e interpretativo da música polifônica dos séculos XVI e XVII a partir da familiarização com técnicas que permitem sua interpretação diretamente dos fac-símiles, mostrando as inúmeras vantagens que este tipo de aproximação oferece na interpretação deste repertório. Por outro lado, mostra-se como por meios investigativos relacionados à organologia e ao tratamento transterritorial dado aos instrumentos do *consort* de flautas doces adquirido pelo GReCo, tem-se obtido resultados que derivam na expansão técnica de ditos instrumentos por meio do primeiro processo criativo do GReCo que envolve a preparação e interpretação da peça *Gradus ad Concordiam* para 5 flautistas, escrita em 2017 em colaboração com o compositor brasileiro Jorge Grossmann (Ithaca College, NY, Estados Unidos da América). *Gradus ad Concordiam* proporciona os desafios apresentados pela típica complexidade rítmica da Música Nova e as possibilidades técnicas instrumentais advindas da busca por qualidades sonoras ainda não exploradas dos instrumentos da Renascença.

Este artigo relata inicialmente a formação do GReCo, o parque de equipamentos adquirido. Seguidamente relatam-se os fundamentos que guiam a disposição dos instrumentos do *consort* de flautas do GReCo, chamando atenção para descobertas inéditas sobre a construção das flautas doces durante a Renascença. A seguir, apresentam-se os processos de aprendizado do grupo de flautas doces do GReCo em sua adaptação às claves e códigos musicais de partituras do século XVI. Também, será relata-se como nossa experiência com a música Renascentista dentro do GReCo tem mostrado que as áreas que hoje conhecemos como musicologia, práticas interpretativas e educação musical formam um fluxo tri-direcional no qual seus pressupostos de desenvolvimento se cruzam e interagem no processo de fazer música. Seguidamente, apresenta-se um relato de experiência sobre a composição da primeira peça para o GReCo pelo compositor Jorge Grossmann. Finalmente, conclui-se com estratégias para a interpretação da música dos séculos XVI e XVII que integrem a característica plural e a grande variedade de aproximações deste repertório, sugerindo o afastamento de tratativas de elaborar modos que possam limitar a liberdade interpretativa desta música.

O GReCo

Projetos pertencentes à categoria Jovem Pesquisador em Centros Emergentes da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (Fapesp), são provavelmente aqueles que buscam por inovações mais profundas e multifacetadas. Uma proposta nesta categoria envolve consequentemente mais riscos para sua consistente aplicabilidade, especialmente considerando um período preocupante nas questões de saudabilidade política, econômica e principalmente ética pelo qual o Brasil atravessa. É dentro deste momento instável, no qual a cultura e a educação recebem inúmeros desgastes como consequência de cortes financeiros, onde aflora o radicalismo e instaura-se uma verdadeira decadência de valores humanos que nasce o Grupo de Pesquisa em Música da Renascença e Contemporânea – GReCo –

apresentando propostas multifacéticas, pluralistas e éticas para o desenvolvimento de área musical ainda inédita no Brasil.

O GReCo, dedica-se simultaneamente ao repertório da música renascentista e contemporâneo. Um de seus objetivos é desenvolver linhas pedagógicas para o aprendizado de música fundamentado no estudo de fontes primárias, partituras advindas de fac-símiles dos originais e de fontes secundárias, no caso da música antiga, e na pesquisa por novas técnicas instrumentais e a familiarização com novas estéticas oferecidas pela música contemporânea. Também, busca-se promover um aprendizado que envolve o estudo de áreas de conhecimento que influenciam a prática musical, como a história, a filosofia e a retórica. Assim, patrocina-se a busca de informação de forma coletiva e plural dentro de um sistema no qual os pesquisadores mais experientes orientam alunos do curso de graduação (bacharelado e licenciatura) na formação de estratégias para expandir o conhecimento em uma diversidade de áreas. Acredita-se na construção de um pensamento variado, flexível e profundo para o amadurecimento das capacidades expressivas necessárias para um intérprete musical eloquente.

Para subsidiar a interpretação deste repertório e o ensino instrumental nos dias atuais, o GReCo adota um processo tri-direcional na aquisição de conhecimento para ampliar o entendimento da música dos séculos XVI e XVII. Em todas as fontes históricas consultadas durante nossa pesquisa não encontra-se distinção entre teoria e prática musical, além de existir uma unânime dedicação a todos os estágios de aprendizado musical. No caso dos tratados que abordam a flauta doce, há orientações desde como segurar o instrumento, direções relativas a técnicas mais avançadas (sopro, articulação e dedilhados), assuntos referentes à diminuição (um tipo de ornamentação improvisada que é legada ao intérprete), à prosódia e até considerações no âmbito da retórica e filosofia. Assim, a metodologia utilizada pelo GReCo para a aprendizagem deste repertório permite compreender que não faz sentido dividir o conhecimento musical em áreas de especialidades como a musicologia, as práticas interpretativas e a educação musical. Conseqüentemente, os tratados não podem ser considerados exclusivamente dentro de uma dessas três áreas e tampouco como documentos cuja utilidade perdeu-se no passado.



Figura 1. O GReCo

Após a proposta do GReCo ter sido aceita, o primeiro passo foi proceder com a nucleação do grupo e a importação dos instrumentos solicitados. A escolha dos instrumentos foi baseada na ideia de estabelecer um grupo misto de instrumentos de sopro (um *broken consort* de sopros: flautas doces, traversos, cornetos, sacabuxas e dulciana) junto de instrumentos para a prática do baixo contínuo (cravo, alaúde e viola da gamba). Inicialmente previsto para um período de quatro anos, o GReCo recorreu à aquisição desses instrumentos feitos artesanalmente por reconhecidos construtores do Brasil e do exterior e cuja construção segue de forma estrita as características dos modelos originais. Os instrumentos são:

- 2 cornetos (construtor: Paolo Fanciullacci, Itália)
- Consort de 5 traversos (construtor: Giovanni Tardino, Suíça)
- Consort de 13 flautas doces (construtora: Adriana Breukink, Países Baixos)
- Viola da gamba (construtor: Marc Soubeyran, Reino Unido)
- Dulciana (construtora: Leslie Ross, Canadá)
- Consort de flautas doce contrabaixo modernas (construtor: Herbert Paetzold by Kunath, Alemanha)
- Consort de 3 sacabuxas (construtor: Blechblass-instrumentenbau Egger, Suíça)
- Cravo (construtora: Maren Machado, Brasil)
- Alaúde (construtor: Sebastián Nuñez, Argentina)

O planejamento do processo de pesquisa do GReCo se concentra primeiramente em um tempo de adaptação durante o qual as peculiaridades organológicas dos instrumentos vão sendo assimiladas. Este processo inicial se desenvolve paralelamente à construção de experiência na leitura da música feita diretamente dos fac-símiles e à aquisição de uma noção sobre a fundamental ligação entre a interpretação desta música, a prosódia das vozes e a retórica.

Além da inédita abrangência trazida pelo GReCo com relação ao repertório e pensamento musical da Renascença, os objetivos do grupo se estendem ainda na direção de transpor os conhecimentos adquiridos e transterritorializar os instrumentos na criação de um novo repertório musical contemporâneo. Com o objetivo de explorar as características e possibilidades dos instrumentos antigos, o programa proposto pelo grupo de pesquisa prevê a colaboração com 5 compositores na confecção de peças para os instrumentos antigos. Uma delas, *Gradus ad Concordiam* do compositor Jorge Grossmann já foi composta em 2017. Além disso, programa-se a performance de diversas composições já existentes para os instrumentos, dentre elas a preparação, e estreia brasileira, da peça de Mauricio Kagel intitulada *Muzik für Renaissance-Instrumente*.



Figura 2. O Consort de flautas doces do GReCo.

Os primeiros instrumentos à disposição do grupo de pesquisa foram as flautas doces (Figura II). Desta forma, iniciamos o processo de pesquisa por meio de um estudo minucioso no que se refere ao uso destes instrumentos durante a Renascença. Este aprofundamento revelou uma teoria consolidada, meticulosa, extremamente detalhista e com critérios claros e objetivos no referente ao equilíbrio sonoro, à afinação, à construção dos instrumentos e à interpretação da música, como será explicado a seguir.

O consort de flautas doces do GReCo

Os resultados parciais constataam que os pesquisadores e alunos envolvidos no projeto de pesquisa têm demonstrado uma linha em comum que busca a construção do discurso musical consistente, independentemente do estilo musical abordado. Assim, evidencia-se no GReCo uma aproximação plural que adere uma forma de apreender que abriga de maneira simbiótica a teoria e a prática, lidando com os aspectos históricos dos estilos musicais, com a organologia dos instrumentos e com os aspectos estéticos e interpretativos da música antiga e contemporânea.

No que se refere à estrutura e organização dos *consorts* de flautas durante os séculos XVI e XVII, há de fato uma homogeneidade de diretrizes entre os diversos autores que abordaram o tema. Todos os tratados, como por exemplo o *Musica getutsch* (1511), de Sebastian Virdung, *Musica Instrumentalis deudsch*, de Martin Agricola (1529, 1545), *La Fontegara* (1535), de Silvestro Ganassi, o *De Musica* (1546) de Jerome Cardano, o *Syntagma Musicum II* (1619), de Michael Praetorius e o *Harmonie Universelle* (1636), de Marin Mersenne, revelam que num *consort* de flautas doces se utilizam três tamanhos de flautas distanciados entre si por um intervalo de quinta – *Bassus* em F, *Tenor* e *Altus* em C e *Discant* em G – onde as vozes intermediárias são tocadas por instrumentos iguais. Assim, a combinação de flautas proposta por esses autores pode ser designada pela seguinte organização: FCCG. F = fá, C = dó e G = sol. É importante compreender que a indicação FCCG é apenas um guia de organização intervalar e não necessariamente um indicador de alturas absolutas que as flautas irão utilizar. Assim, dependendo de decisões feitas no conjunto de ordem prática ou estética, escolhe-se um determinado tamanho de flautas cujo *bassus* pode variar entre instrumentos em Bb, F, C ou G. Isso muda o *consort* para instrumentos em BbFFC, FCCG, CGGD ou GDDA. Como veremos mais à frente, este tipo de prática não era considerada uma transposição, pois as notas do pentagrama não necessariamente indicam alturas de som mas o âmbito do hexacorde usado na composição. Sendo que o hexacorde permanece o mesmo, independente se o resultado sonoro varia de altura, isto não é percebido como uma transposição mas como variantes do modelo FCCG.

Mas, por que essa disposição surgiu e ganhou um quórum unânime de aceitação? A razão fica óbvia se considerarmos seu aspecto prático. A disposição entre as flautas, como veremos a seguir, tem como objetivo facilitar a obtenção de equilíbrio tanto na afinação quanto no timbre do conjunto. No caso da afinação, isto acontece pelo fato de que quando utilizada a organização por intervalos de quintas e uníssono os performers usam uma combinação de dedilhados semelhantes em todas as vozes (menos no *superius*, como explico a seguir) que favorecem a obtenção de pureza na afinação, esta que é baseada na busca de pureza intervalar com base na obtenção de intervalos de terças puras². No caso do timbre há também a mesma relação entre o equilíbrio entre o som produzido e os dedilhados resultantes da distância intervalar de quintas. Já no caso do *superius* do *consort* em FCCG acontece algo aparentemente inusitado, que é o intervalo de nona entre o F do baixo e o G do soprano. Esta disposição resulta em digitações diferentes para a emissão da mesma nota, exigindo do performer a carga da voz soprano o controle do som por meio de muitos dedilhados em forquilha, que apresentam mais dificuldade no controle da afinação. A razão é simples. Se nos concentrarmos na obtenção de equilíbrio sonoro num conjunto de flautas doces, perceberemos que a flauta mais aguda é sempre a que mostra mais dificuldade em amalgamar seu som ao conjunto. Tendo os dedilhados majoritariamente em forquilhas, o flautista obtém, primeiramente, um som mais escuro do que um dedilhado não forquilhado e ainda ganha mais flexibilidade para fazer dinâmicas, sendo que as forquilhas permitem também o uso do recurso

² A questão de afinação é um campo que gera muito debate pela falta de qualquer teoria que espelhe homogeneidade à respeito. No caso das flautas, assim como nas vozes, não há necessidade aplicação de nenhum temperamento, pois estes são somente aplicados a instrumentos com sons fixados fisicamente em uma determinada altura. Flautas e vozes podem se adaptar por comas sintônicos a fazerem a afinação mais pura possível.

de abrir parcialmente os furos compensando o fluxo de ar para obter notas em *piano*.

Recentemente descobrimos uma teoria inédita que mostra que a preocupação na busca pelo equilíbrio no *consort* de flautas doces parece ter ido além na busca pela perfeição. Se observarmos as vozes do meio do conjunto, CC, vemos que é indicado o uso de dois instrumentos iguais e, obviamente, com o mesmo dedilhado. No entanto, durante a participação de membros do GReCo no *45th Medieval and Renaissance Music Conference 2017* em Praga, República Checa, houve a oportunidade de intercambiar ideias com o construtor de flautas estoniano Taavi-Mats Utt, quem nos mostrou que poderia haver existido flautas na mesma tessitura construídas com dimensões internas diferentes para se adequar melhor ao papel da voz do tenor ou à do contralto. Taavi-Mats mostrou instrumentos em C (tenores) com dimensões muito diferentes no interior dos tubos de flautas com a marca “!!” atribuídas ao construtor do século XVI Bassano. Como mostra o gráfico (Figura III), as flautas SAM 149 e 150 tem muita semelhança nas dimensões de seus tubos internos enquanto a SAM 151 é notavelmente distinto. Estas flautas estão no Kunsthistorisches Museum em Viena.

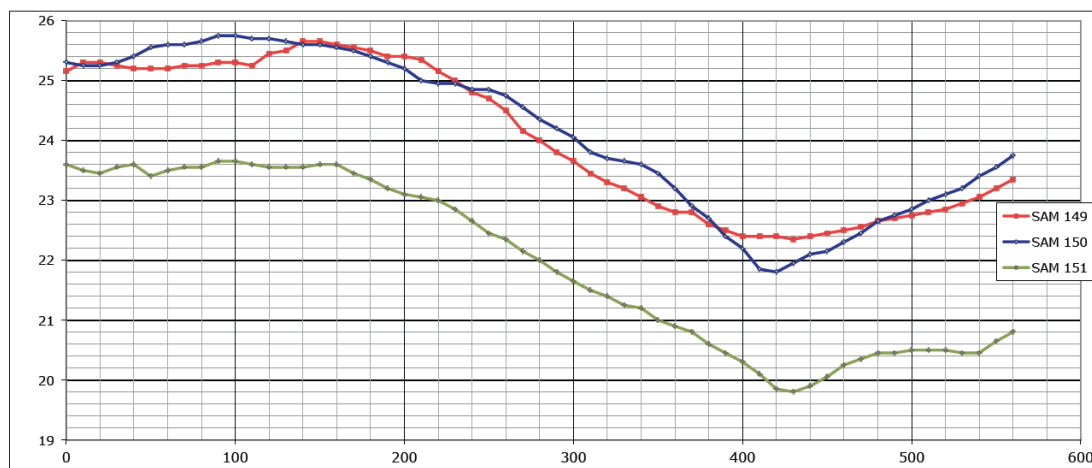


Figura 3. Dimensões da furação interna de três flautas tenores em C de Bassano, século XVI

Esta evidência nos leva a acreditar que a pequena diferença em tamanho nas ilustrações feita por Martin Agricola entre a flauta do *tenor* e a do *altus* em um *consort* de quatro flautas (FCCG), no seu tratado intitulado *Musica Instrumentalis deudsch* (1529, 1545), não advinha de falta de destreza na arte do desenho, mas de uma diferença que ilustra exatamente essa minuciosa preocupação com o timbre e o equilíbrio perfeito do *consort* de flautas doces (Figura IV). De fato, se a furação interna de dois instrumentos na mesma tessitura é distinta, o comprimento dos instrumentos tem que ser diferente também para conseguirem estar afinados na mesma altura, neste caso ambas emitem o C=466Hz como primeira nota.

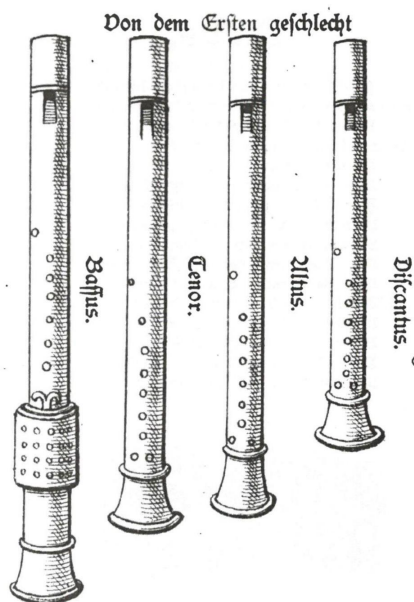


Figura 4. Ilustração do consort de flautas doces no *Musica Instrumentalis deudsch* de Martin Agricola

Curiosamente, o *consort* de flautas do GReCo já tinha se aproximado de um entendimento similar com base na experiência durante a preparação de uma peça polifônica. Percebeu-se que a voz do *tenor* se encontrava ofuscada com relação às outras vozes do conjunto. Como possuímos diversos instrumentos de diferentes construtores, decidimos então por substituir a flauta do *tenor* para uma flauta cujo som oferecesse mais brilho e presença. Esta decisão foi feita antes de sequer conhecer a hipótese de que existiam diferenças na construção de instrumentos na mesma tessitura se destinados à voz do *tenor* ou *altus*. De fato, gostaríamos de acreditar que este é um indicativo de estarmos adotando a direção certa na redescoberta da interpretação deste repertório.

Em suma, o preparo dos intérpretes/pesquisadores do GReCo se guia pelas orientações dadas para a prática da música polifônica que, no caso de em um conjunto de flautas doces que segue o modelo apresentado por Virdung (1511) e toda a tratadística posterior a ele, recomenda a utilização de três tamanhos de flautas distanciados entre si por uma quinta para a qual indica flautas da mesma tessitura para a execução do *Altus* e *Tenor*. Também notamos que, enquanto os tratados do século XVI apresentam apenas três tamanhos de instrumentos, mais tardiamente, no século XVII, Praetorius e Mersenne se referem a uma variedade maior de flautas e direções que apontam para possibilidades de obtenção de registros instrumentais (SILVA, 2010, p. 100). Inclusive, o tratado de Mersenne já não se atém ao modelo vocal mas faz referência aos registros de órgão para a prática musical em *consort* de flautas. Isto significa a inevitável independência dos instrumentos da referência vocal e o surgimento da música instrumental.

Combinação de claves e instrumentação

A escolha de flautas doces para a música polifônica renascentista não permanece somente no molde do FCCG. Como expõe-se a seguir, a combinação de instrumentos depende dos tipos de claves. O modelo de FCCG se adapta a um tipo de combinação de claves conhecida como *chiavi naturali* (Figura V). Porém, como era de se esperar de uma época de efervescente criatividade, onde as artes estavam em rápida e contínua mutação, as variações são diversas e as exceções às regras inúmeras.

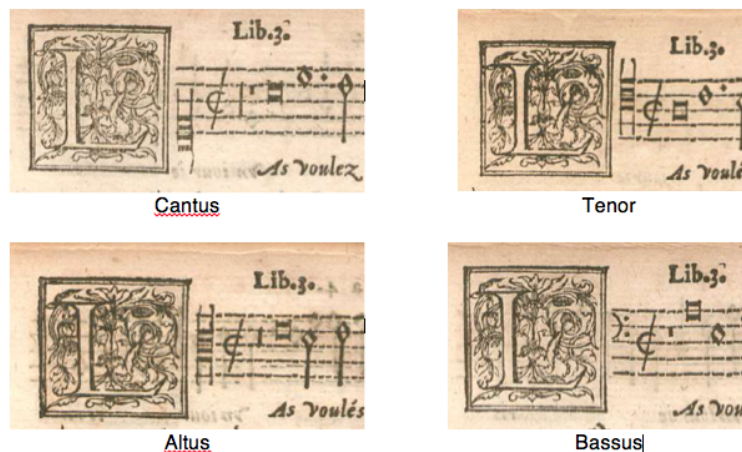


Figura 5. As *chiavi naturali* da Renascença

Uma das características da música do século XVI e começo do XVII é a escrita polifônica a quatro vozes – *bassus*, *tenor*, *altus* e *cantus*. De cunho essencialmente vocal, este tipo de composição atribui a mesma importância a todas as vozes sendo que cada uma delas possui um papel estrutural guiado pelas relações contrapontísticas. Essas quatro vozes possuem um âmbito limitado e são notadas por meio do uso de três conjuntos principais de claves designados por: *chiavi naturali* (F4, C4, C3, C1), *chiavette* (F3, C3, C2, G2) e *chiavi in contrabasso* (F5, F3, C4, C2). Há ainda um sistema mais tardio chamado de claves mistas (F4, C4, C2, G2) do final do século XVI, que apresenta um uso misturado das *chiavi naturali* e as *chiavette*.

Um passo importante durante o aprendizado no GReCo foi compreender o pleno sentido da utilização das claves da Renascença. Foi imprescindível entender, primeiramente, que as notas notadas não necessariamente correspondem às notas executadas. A partitura, então, é vista como um sistema de notação abstrato e sua execução musical, no que diz respeito à altura dos sons a serem produzidos, depende dos instrumentos e/ou vozes disponíveis. Também, foi necessário entender que a notação musical neste tipo de música é orientada por meio de uma partitura que reflete a relação entre três elementos: o *gammaut*, o hexacorde e a prática da solmização.

O *gammaut* contém as vinte notas usadas nas composições, que se inicia na nota da primeira

linha do pentagrama com clave de Fá na quarta linha e se estende até a nota do quarto espaço do pentagrama com clave de sol na segunda linha. Só em raras exceções se utilizam notas fora desse âmbito. O hexacorde e a solmização fazem parte do que é conhecido como a teoria melódica, que confere diferentes características às notas do hexacorde para orientar o músico na interpretação musical. Nessa teoria existem três possibilidades para início do hexacorde: o C, F ou G. O hexacorde iniciado em C é chamado de natural (*naturalis*) e pode ter o *cantus* mole ou duro (*mollum* ou *durum*) se o B for bemol ou não, respectivamente. O hexacorde iniciado em F é chamado de mole (onde o B é sempre bemol). E o hexacorde iniciado em G é chamado de duro (onde o B é sempre bequadro).³ Pedro Sousa Silva, em sua tese de doutorado, enfatiza que “[...] elas [*gammaut*, hexacorde e solmização] são os fundamentos que regem a construção e notação melódica da música dos séculos XVI e XVII e a sua aprendizagem é essencial para o músico prático.” (Silva, 2010 p. 131). Este tipo de prática é de difícil compreensão hoje por ter deixado de existir já no século XVIII, porém, é fundamental para explorar ao máximo o poder expressivo do repertório polifônico da Renascença.

No caso da escolha dos instrumentos para o *consort* de flautas doces, observa-se, inicialmente, que este conjunto instrumental possui um âmbito semelhante ao da voz humana. Nota-se, também, a distância de uma quinta entre as claves de *bassus* e *tenor* e entre as de *altus* e *cantus* em todos os sistemas, o que coincide com a distância de quintas encontrada nas orientações dos tratados de flauta doce para a utilização do instrumento num *consort* a quatro vozes. Dada a distância de apenas uma terça entre as claves de *tenor* e *altus* e a tessitura normalmente utilizada para essas vozes, é plenamente justificável que se utilize duas flautas do mesmo tamanho para a execução dessas vozes. Assim, as orientações acerca da combinação FCCG, em princípio, poderão ser seguidas para a execução de uma polifonia a quatro vozes em um *consort* de flautas doces. No entanto, há casos em que a música notada em *chiavette* ou *chiavi in contrabasso* excede o âmbito das flautas na combinação FCCG. Quando isso acontece, é necessário avaliar se deve-se proceder a uma transposição, que pode ser de quarta ou quinta justa abaixo, ou utilizar a combinação de flautas FCGD descrita no tratado de Cardano (Cardano, 1546, pp. 66-68). O princípio de transposição é simples, se não há bemol na clave transporta-se uma quinta abaixo (inserindo um bemol) e se não houver bemol transporta-se uma quarta abaixo (retirando o bemol). Este caso é considerado transposição pois muda-se de *cantus durus* para *cantus molle* e vice-versa.

Nos estágios iniciais do GReCo, foi necessária uma familiarização com as partituras originais, já que sua leitura apresenta algumas diferenças em relação às edições modernas, das quais se destacam: o manuseio de livros de coro ou livros de partes, nos quais inexistem a grade musical; a utilização primordial de mínimas, semibreves, breves e longas da notação mensural; ausência de barras de compasso e códigos específicos para a grafia de ligaduras. A partir disso, o modelo proposto se iniciou com a identificação da combinação de claves em que a música está notada e o âmbito de cada uma das vozes para avaliar se será possível utilizar a combinação FCCG, se será necessário fazer algum tipo de transposição ou se a melhor opção

³ A teoria melódica da Renascença inclui ainda uma lógica que diz respeito ao âmbito, caráter, ao perfil melódico e às cadências numa abrangente discussão sobre o uso dos diversos modos e tons. Uma distinção entre os dois termos é apresentada por Banchieri em seu *Cartella Musicale* (1614, p. 68).

é a combinação FCGD. Escolhida uma das possíveis combinações de flautas, teve início o processo de desbravar a partitura, identificando e esclarecendo a execução dos códigos da notação musical (e.g. as pausas, a proporção correta da duração das figuras de ritmo, as ligaduras e uma diversidade de caracteres especiais). Neste ponto, deve-se ressaltar a necessidade de aprendizagem de leitura nas diversas claves de dó (primeira, segunda, terceira e quarta linhas) e de fá (terceira, quarta e quinta linhas), já que a música vocal da época tem a sua escrita restrita ao uso do pentagrama, sendo raras as ocasiões em que se recorre às linhas suplementares. Este processo torna-se ainda mais complexo devido à variedade de flautas utilizadas. A formação do flautista doce normalmente se dá em instrumentos de modelo barroco, em tamanhos afinados em fá e dó. Já no *consort* renascentista, o flautista se depara com flautas em fá, dó, sol e ré, que possuem técnicas distintas do modelo barroco, tanto na emissão sonora, quando nas digitações.

Sendo possível ler a partitura, o processo continuou com a identificação auditiva das cláusulas. Essa identificação marca o fraseado musical e possibilita ao grupo a marcação de um ponto de encontro. Nesse momento, também é avaliada a necessidade de realização de *musica ficta*, já que as cláusulas geralmente coincidem com pontos cadenciais da composição. Um estágio mais avançado deste aprendizado está relacionado às outras ocorrências da *musica ficta* que acontecem fora dos movimentos cadenciais e requerem um conhecimento mais amplo da teoria melódica e uma percepção musical mais detalhada da escrita polifônica.

O fato da aplicação das teorias depender estritamente da prática musical leva a constantes divergências nos modos que deve ser usada. No GReCo, no âmbito pedagógico relativo à interpretação deste repertório, nos confrontamos com a necessidade de interpolar um pensamento pragmático que busque a efetividade do resultado musical, visando sempre a um discurso musical elaborado, eloquente e dirigido ao prazer. Parece existir um consenso neste sentido entre autores do século XVI com relação ao objetivo de criar resultados musicais prazerosos. Desta forma, os sistemas de aplicação das teorias que oferecem diretrizes para a combinação de claves e a inflexão das linhas polifônicas, têm de ser sujeitas a um discernimento que pertence à área da retórica⁴. Retórica é o guia subliminar na procura pela construção de um discurso equilibrado, virtuoso, ético, instigante, onde fica evidente que a relação entre a teoria e a prática é dependente dos sentidos na avaliação de cada situação na qual se realiza um discurso musical.

Gradus ad Concordiam

Convidado para elaborar uma composição desde o início do projeto em junho de 2015, o compositor Jorge Grossmann, professor no Ithaca College, New York, elaborou a peça *Gradus ad Concordiam* para 5 flautistas usando 11 flautas doces, desde a contabaixo até a contralto. Por meio de vídeo conferências foi possível intercambiar informações entre os membros do GReCo e o compositor. Inicialmente foram necessárias demonstrações práticas com os instrumentos e suas características particulares como, por exemplo, a afinação em terças puras

⁴ Embora as questões referentes à relação entre a música e a retórica sejam fundamentais para a compreensão deste repertório, estas não serão abordadas neste artigo devido à delimitação do escopo.

(mesotônico) em A=466Hz, as diversas possibilidades de dinâmicas por meio de digitações distintas, os multifônicos possíveis de produzir, etc. Para Jorge Grossmann, que compõe geralmente usando uma linguagem cromática, foi um desafio se cingir a um número limitadíssimo de âmbito de tonalidades para conseguir a variedade de densidades harmônicas almejadas para a peça. *Gradus ad Concordiam* significa “Passos para a harmonia” e apresenta uma estrutura que leva gradualmente 5 flautas de unísono a desdobramentos ascendentes e de volta para o unísono. Este processo é repetido três vezes e intercalado por dois corais.

Nas palavras de Jorge Grossmann:

Minha linguagem harmônica é bastante cromática e alguns dizem que é muito “saturada”. No entanto, eu acredito em uma harmonia que tenha um tipo de direção e por isso eu exploro diferentes métodos pelos quais as alturas de som gravitam em direção a um centro. Minha primeira descoberta foi que a afinação mesotônica não iria funcionar em uma harmonia densamente cromática, pelo menos não para meus ouvidos. [...] Este aparente impasse terminou se tornando uma epifania para mim. Assim que afinei meu teclado em mesotônico descobri um mundo totalmente novo. Os “passos para a harmonia” tinham se tornado meus próprios passos em direção a um novo mundo harmônico.

A experiência com o grupo de flautas do GReCo foi inicialmente de bastante desafio. A linguagem da composição explora uma complexidade muito grande de ritmos e sucessivas mudanças de fórmulas de compasso às quais nem todos os envolvidos estavam acostumados. No entanto, o processo de adaptação à complexidade da composição foi rapidamente ultrapassado graças também à coerência organológica da peça. Tudo faz sentido para as flautas doces e para as combinações de instrumentos escolhidas durante a peça. A peça foi tocada pela primeira vez durante uma pré-estreia no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista no dia 23 de junho de 2017.

Gradus ad concordiam

Jorge Villavicencio Grossmann
2017

M.M. ♩ = 56 - 60

The musical score shows five staves. The top two staves are Tenor Recorder in C, the middle two are Bassetto in F, and the bottom is Basso in C. The first system is in 5/4 time with a key signature of one sharp (F major). The second system changes to 3/4 time and a key signature of two flats (B-flat major). Dynamics include piano (p), mezzo-forte (mf), and piano (p). There are also triplets and accents indicated.

Figura 6. Início de *Gradus ad Concordiam*

Abriu-se um mundo novo para o *consort* renascentista de flautas doces, onde as possibilidades instrumentais são ampliadas de forma coerente de maneira a significar não um uso transterritorial, ou um experimento em terreno alienígena, mas um renascer dentro de possibilidades técnicas e estéticas nunca antes exploradas pelas flautas do século XVI.

Conclusão

No GReCo, desde que se faz uso de fac-símiles de partituras originais, a orientação dada para interpretar a música da Renascença parte da familiarização com os códigos da escrita musical, abarcando logo a teoria melódica, a afinação e a construção das frases de acordo com a prosódia e retórica. Todos os elementos necessários para a interpretação deste repertório diferem grandemente dos códigos musicais do presente, gerando por vezes conflitos pelo significado distinto de signos semelhantes, razão pela qual evita-se a consulta a partituras modernizadas. O “ ϕ ”, por exemplo, indica prolação imperfeita *alla breve* (onde o *tactus* é a breve) e não a fórmula de compasso moderna de 2/2, pois não existia o uso de barras de compasso. Assim também o “3”, embora indique tempo ternário, deve respeitar o *tactus* da fórmula anterior que definirá se trata-se de *sesquialtera* ou *triplae proportioni*. Além disso, há também casos em que a *sesquialtera* pode ser indicada por meio de notas negras, chamada de *hemiolia*. No caso da teoria melódica, é necessário apreender os diversos casos da *musica ficta* (onde se alteram notas por um semitom para cima ou para baixo) por *causa necessitatis* ou *causa pulchritudinis*. Deve-se também pensar na maneira de afinar o mais puro possível, no caso de vozes e instrumentos de sopro que permitam flexibilizar a afinação por comas sintônicos e aplicar temperamentos nos instrumentos de corda e teclado em que prevaleçam as terças puras. Além disso, é fundamental adentrar no estudo da retórica que além de servir como ferramenta para organizar o discurso musical, serve primordialmente como diretriz para a formação ética do músico por meio do cultivo das virtudes. Fica evidente que para a performance da música dos séculos XVI e XVII, há a necessidade de se familiarizar com códigos para que o fazer musical se torne efetivo a polifonia ofereça sua total magnificência.

O GReCo continuará a estimular a procura por todo tipo de informação que possa orientar e inspirar na busca por coerência, ética e expressão rica e eloquente. Quanto mais adentramos nos detalhes da interpretação musical, mais descobrimos o capricho e a minuciosidade com que a música era feita durante os séculos XVI e XVII. Isso também nos leva a conhecer de que forma o material sonoro produzido pelos instrumentos pode servir para novas criações musicais. Um exemplo é que, dada a familiarização dos membros do grupo com a técnica dos instrumentos da Renascença, foi possível iniciar o processo de colaboração em projetos que objetivam a criação de novo repertório. A revelação advinda da elaboração da primeira peça, *Gradus ad Concordiam*, foi além do que acreditávamos inicialmente ser o uso dos instrumentos de forma transterritorial. O aproveitamento das características e das novas possibilidades sonoras encontradas neste conjunto durante a preparação desta composição, revelaram na verdade uma epifania na qual vislumbra-se a possibilidade de que o *consort* de flautas doces possa ter começado um novo ciclo de vida no século XXI.

Voltando à música antiga, quando nos debruçamos à procura de informações que nos aproximem de um entendimento que busca a autenticidade, devemos lembrar Bruce Haynes quando manifesta:

Mais do que nada, Autenticidade parece ser uma declaração de intenção. Uma performance totalmente autêntica é muito provavelmente impossível de se conseguir [...] Mas este não é

o objetivo. O que produz resultados interessantes é a *tentativa* de ser historicamente correto, isto é, ser autêntico. (Haynes, 2007, p.10)

Pelas descobertas feitas durante o projeto do GReCo, temos fortes evidências que apontam para que essas tentativas de ser historicamente correto não devem ser, em nenhuma hipótese, orientadas a encontrar algum indicativo universal sobre a maneira de interpretar este repertório. Uma procura pela maneira objetiva “certa” iria contradizer justamente os alicerces sobre os quais se constrói um discurso musical espontâneo, que por depender substancialmente do intérprete – na escolha do tempo, ornamentações, diminuições, alterações de música ficta, e construção de inflexão sonora de acordo com a prosódia e retórica – precisa de um posicionamento plural, técnico e principalmente ético. Este tipo de pensamento advém do fato de que durante os séculos XVI e XVII a preocupação com a retórica e o pensamento advindo da Grécia Antiga e dos oradores romanos (e.g. Aristóteles, Platão, Quintiliano, Cícero, entre muitos outros) significava a principal linha de referência para as artes. Músicos do Humanismo, no lugar de estarem orientados pelo ímpeto de resgatar estilos musicais do passado, dirigiam seus estudos a conseguir reproduzir o grande poder da música sobre os sentidos e intelecto humanos relatado pelos filósofos da antiguidade. A oratória, e principalmente a educação do “bom” orador (Quintiliano. *Institutio* l.9.), serviu como guia na formação do “bom” músico. O “bom” apontado para um desenvolvimento mais subjetivo de caráter ético e virtuoso (*decorum*) paralelo ao mais objetivo que é relacionado à teoria musical e destreza no canto ou instrumentos musicais (*latinitas e perspicuitas*). É então plausível que a procura pela maneira objetiva “certa” deve dar lugar à busca subjetiva “certa”, onde abrem-se as possibilidades para o surgimento de expressões musicais plurais fundamentadas na procura por um equilíbrio entre o lado técnico-objetivo do fazer musical com o subjetivo para transmitir por meio da música intenções que alimentem tanto os sentidos quanto o intelecto.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer à Fundação do Estado de São Paulo pelo apoio ao projeto de pesquisa GReCo (Fapesp Processo nº 2014/15570-0).

Referências

- Agricola, M. (1529 and 1545). *The ‘Musica instrumentalis deudsch’ of Martin Agricola: A treatise on musical instruments*. Tradução de William E. Hettrick. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- Banchieri, A. (Ms. 1614). *Cartella musicale*. Veneza: Giacomo Vicenti.
- Cardan, J. *Writings on Music* (1546). Edited by Clement A. Miller, A-R Editions, Middleton, 1973.
- Ganassi, S. (1535). *Opera Intitulata Fontegara*. Veneza, Bolonha: Arnaldo Forni Editore, 2002.
- Haynes, B. (2007). *The end of early music*. Oxford: Oxford University Press.
- Mersenne, M. (Ms. 1636). *Harmonie Universelle*.

Praetorius, M. (1619). *Syntagma Musicum II*. New York: Oxford University Press, 1991.

Quintilian, M. F. *Institutio Oratoria* (95 AC). Translated by H. E. Butler. Cambridge: Harvard University Press, 1920.

Silva, P. A. S. (2010). *Um modelo para a interpretação de polifonia Renascentista*. Tese (Douramento em Música), Aveiro: Universidade de Aveiro.

Virdung, S. (1511). *Musica getuscht: a treatise on musical instruments by Sebastian Virdung*. Tradução e edição de Beth Bullard. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

CIRANDA: uma abordagem performática

Daniele Cruz Barros¹

Departamento de Música, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Ricardo Brafman²

Departamento de Música, Universidade Federal de Pernambuco, Brasil

Resumo: Este trabalho investiga o processo vivenciado pelo *Duo Colibri* na construção da interpretação de *Ciranda* – obra escrita em 2011 pelo compositor Ricardo Brafman para duas flautas doces de voz. Considerando os limites da notação musical e a moderada existência de indicações na partitura, são examinados aspectos relacionados às decisões performáticas, sejam eles analíticos ou intuitivos. Para tanto, foram utilizados os diálogos criativos estabelecidos com o compositor e determinados conceitos técnico-musicais da performance da música antiga.

Palavras-chave: Interpretação e performance musical; flauta doce; música antiga.

Abstract: This study considers the process undertaken by *Colibri Duo* in developing their interpretation of *Ciranda* – a work for two voice flutes written in 2011 by the composer Ricardo Brafman. Taking into consideration the limitations of musical notation and the fact that the score contains only a moderate quantity of instructions, we examine questions relating to performance decisions that were made, be they analytical or intuitive. To that end, we drew on creative dialogues with the composer as well as certain technic-musical concepts from the study of early music performance.

Keywords: Musical performance and interpretation; recorder; early music.

A abordagem analítica de uma obra musical representa um dos possíveis caminhos para sua interpretação. O conhecimento dos recursos materiais, formais e inspiradores que serviram de base ao compositor para chegar à obra, tal como é constituída, indica direções para a concepção que o intérprete formará da mesma. A reflexão de Winter (2006) a respeito do ciclo composicional apresentado por Laske (1991) enfatiza que a vontade do compositor está materializada através da partitura musical, não sendo facultada ao intérprete a modificação da obra em termos de planos ou ideias geradoras, na escolha de materiais ou de elementos presentes na superfície musical; Winter continua: “apesar disso, no processo interpretativo, o compositor deverá estar consciente da inevitabilidade da intervenção do intérprete no resultado final da obra, o que se deve, entre outros fatores, às limitações da grafia musical”.

Apesar de a partitura conter elementos fundamentais de uma obra musical, estes servirão apenas como ponto de partida para o intérprete na construção do seu trabalho, pois a partitura, como toda notação, é limitada e conseqüentemente não contempla todos os elementos de uma performance musical. “Ao intérprete, é reservado o papel de ‘complementar’ as informações fornecidas pelo compositor com elementos vinculados às práticas interpretativas” (Winter, 2006).

Sabendo que “as decisões interpretativas são fruto de uma ‘análise interpretativa’ somada às decisões tomadas a partir do conhecimento intuitivo” (Rink *apud* Gerling, 2015)³, propõe-se através deste trabalho, uma reflexão sobre a construção da interpretação da peça *Ciranda* vivenciada pelo *Duo Colibri*. Para tanto, foram utilizados os diálogos criativos estabelecidos com o compositor e determinados conceitos técnico-musicais da performance da música

¹ Email: dcbarrros@yahoo.com

² Email: ricnok5@outlook.com

³ Gerling (2015, p. 65) reflete sobre o processo de “análise” feito pelos intérpretes, apresentado por Rink (2002).

antiga⁴ - elementos que permearam a abordagem de *Ciranda* (escrita em 2011 por Brafman para duas flautas de voz).

Processo analítico-reflexivo na construção de uma interpretação

Apropriando-se de determinados conceitos relacionados à prática da música antiga, o *Duo Colibri* encontrou soluções para certos aspectos interpretativos de *Ciranda*. Somente a *posteriori* - nos diálogos com o compositor - é que as intérpretes tomaram conhecimento de que o primeiro universo sonoro considerado por ele como inspirador da peça também foi o da música antiga, o que não minimiza as características contemporâneas presentes em *Ciranda*. Ao relacionar *Ciranda* com a música antiga também não se pode dizer que a mesma apresenta semelhanças com a música escrita para flauta doce no início do século XX, onde predominavam elementos da música barroca como a forma e a linguagem tonal (O'Kelly, 1990). *Ciranda*, apesar de possuir técnica instrumental e notação convencionais, assim como materiais musicais tradicionais, a saber, ritmos, alturas, fragmentos de escalas e arpejos, resulta em uma sonoridade contemporânea, complexa e imprevisível.

Segundo Brafman, a sonoridade da música antiga, tocada em uma igreja reverberante e sugerida pelo emprego das flautas doces, foram elementos do repertório do instrumento que o atraíram para escrever *Ciranda*, e não as obras de estética modernista. De fato, na concepção interpretativa de *Ciranda*, acústica e timbre foram dois aspectos que remeteram o *Duo Colibri* à música antiga. Em 2011, a primeira performance desta peça se deu no miniauditório 1 do Centro de Artes e Comunicação (UFPE) e a segunda, em 2016, na Igreja da Venerável Ordem Terceira de São Francisco (Recife). A significativa superioridade no resultado sonoro-musical da segunda performance sem dúvida está relacionada com a acústica da igreja, pois a natureza da reverberação deste ambiente veio atender às necessidades da obra e contribuir com o resultado musical em seus diversos parâmetros. A esse respeito, lembramos Harnoncourt (1988) ao afirmar que a acústica da sala é parte integrante da sonoridade da música. Mais adiante ele escreve:

sabe-se, através dos escritos de época, que os bons compositores se utilizavam da acústica ambiental, da reverberação e dos efeitos da fusão de determinados sons nas suas obras e que muitas obras do Barroco e, certamente, também da Idade Média e Renascença são bastante mal compreendidas por não se levar em conta estes fatores. (1988, p. 106).

Para o item timbre, faremos algumas considerações a seguir. *Ciranda* foi escrita para duas flautas de voz⁵ - flauta doce em ré, mais grave que a contralto e com timbre mais escuro. Na literatura da flauta doce, em geral, as flautas graves só desempenham papel solista a partir dos anos 1960, pois até então eram tratadas unicamente como instrumentos de conjunto. Isto certamente ocorreu graças às pesquisas sonoras iniciadas no século XX, onde os compositores buscavam ampliar as possibilidades dos instrumentos convencionais e descobrir

⁴ Na fundamentação dos conceitos referentes à performance da música antiga, foi majoritariamente utilizado o livro "O Discurso dos Sons" de N. Harnoncourt (1988).

⁵ O repertório da flauta de voz no século XVIII era basicamente o repertório do traverso. Já no século XX, observa-se que muito pouco foi escrito para flauta de voz especificamente. Na Austrália, a compositora Ana Claker escreveu para flauta de voz, mas até o momento presente não temos conhecimento de outra obra escrita nos séculos XX-XXI para duas flautas de voz.

novos materiais. Da mesma forma, na interpretação da música barroca, o timbre dos instrumentos também configura uma questão relevante. Segundo Harnoncourt (1988), é preciso executar toda música com o *instrumentarium* apropriado, seja na forma do conjunto, seja na de um instrumento isolado. Voltando à *Ciranda*, o *Duo Colibri* considera que o resultado sonoro obtido com as flautas de voz é mais satisfatório, apesar de existir uma versão de *Ciranda* para duas flautas contralto⁶.

Além de optar por duas flautas cujos timbres “equalizem” bem, é fundamental um trabalho sobre a sonoridade por parte das intérpretes, pois a estrutura imitativa da obra e seu espectro textural exigem o máximo de equilíbrio entre as duas flautas. Isto só poderá ser obtido à medida que as duas intérpretes atinjam, através do sopro e de um consenso a respeito de ligaduras e articulações, um resultado bastante homogêneo. As flautas de voz utilizadas na interpretação de *Ciranda* pelo *Duo Colibri*, em 2016, foram construídas no mesmo ano pelo construtor francês Joel Arpin, na madeira buxo, fatores que as predispõe a um resultado bastante interessante no item sonoridade.

A relação que a escrita de *Ciranda* tem com a polifonia imitativa, mencionada no parágrafo anterior, é mais uma ligação desta obra com a música antiga. O compositor pensou em canções do tipo *round*, como *Sumer is icumen in* (Figura 1). Entretanto, em *Ciranda*, essa abordagem imitativa é empregada de maneira flexível, ou seja, às vezes aparece com variações como: diferenças de altura, ritmo, distância, entre outras (Figuras 2-5). Essa ideia circular - *round* - presente em *Ciranda*, também teve inspiração na dança da *ciranda* tradicional⁷ onde os dançarinos, em roda e de mãos dadas, respondem aos improvisos cantados pelo cirandeiro. Assim, além do nome da peça, da ciranda tradicional também se tomou emprestado o conceito circular-repetitivo-imitativo presente em várias situações: imitação entre uma flauta e outra, motivos repetidos por uma mesma flauta e ainda repetições com variações rítmicas ou melódicas.

⁶ Consciente de que a flauta contralto é muito mais utilizada pelos flautistas que a flauta de voz, por questões meramente práticas o compositor escreveu uma segunda versão de *Ciranda* destinada a duas flautas doces contralto.

⁷ No Nordeste do Brasil, o termo *ciranda* remete a uma dança de roda da Zona da Mata e do litoral de Pernambuco. Está relacionada com os municípios ligados à agroindústria canavieira. O movimento da grande roda imita o balanço do mar.



Figura 1.

Sumer is icumen in, anon., rota (round), Inglaterra, século 13. c.1-4, vozes 1-4, sem "pes" e sem as letras.



Figura 2. *Ciranda* de Ricardo Brafman, c.34-35, flautas 1 e 2. Abordagem imitativa aparece com variações: diferenças de altura.



Figura 3. *Ciranda* de Ricardo Brafman, c.46-47¹, flautas 1 e 2. Abordagem imitativa aparece com variações: imita só parte da figura.



Figura 4. *Ciranda* de Ricardo Brafman, c.6-8, flautas 1 e 2. Abordagem imitativa aparece com variações: diferenças de ritmo.



Figura 5. *Ciranda* de Ricardo Brafman, c.39-42, flautas 1 e 2. Abordagem imitativa aparece com variações: diferenças de distância.

Apesar da alusão à música antiga através desta ideia polifônica, pode-se aprofundar mais a presença deste elemento em *Ciranda* ao descobrir que, segundo Brafman, a música de Ligeti é uma referência para situar a sua própria música. Ao estudar Ligeti, Searby (1989) cita micropolifonia como uma escrita que no papel lembra a polifonia, mas cujos elementos musicais se combinam sonoramente de maneira que são percebidos como textura. Segundo o mesmo autor, no *Concerto de Câmara*, a micropolifonia se tornou menos 'micro', apresentando uma textura equilibrada num ponto entre fatores musicais imperceptíveis e outros que já podem ser percebidos como desenhos musicais. Já em outra obra (*Melodien*), o 'micro' se torna 'macro' proporcionando uma clareza melódica muito maior. Para Brafman, a escrita polifônica para duas flautas doces é especialmente desafiadora no sentido de explorar um espectro textural, pois se trata de dois instrumentos monofônicos iguais, de sonoridade suave e com uma gama de sonoridades relativamente restrita. Assim, apesar de *Ciranda* ocupar o lado mais "macro" desse espectro, seus motivos melódicos desempenham papel textural, onde vários pontos do espectro são explorados, indo desde "fatores musicais imperceptíveis" até os "desenhos musicais". O efeito auditivo desses trechos (c. 41-42 e 99-100), onde há a mencionada "micro" polifonia, sugeriu ao *Duo Colibri* uma atmosfera minimalista, certamente devido ao reduzido material melódico utilizado (re-mi-si-re), à sensação de defasagem e ao uso da repetição. De fato, o compositor menciona que há certa influência de Steve Reich em sua obra, não em processos composicionais, mas em sonoridades.

Uma polifonia mais "micro", encontrada nos compassos acima citados, gerada pelo jogo imitativo bastante estreito entre as duas flautas, torna as melodias quase imperceptíveis e a execução mais difícil. A grande proximidade das vozes (*Figura 6*), aliada aos deslocamentos métricos, gera um efeito perturbador, tornando o encaixe desse trecho difícil. Uma estratégia possível para a performance seria "não escutar" a linha da outra flauta e entrar num jogo de reflexos onde, após dar o *start*, deve-se prosseguir quase que intuitivamente. Nestes locais, caso haja desencontro entre os intérpretes, seria difícil voltar ao encaixe correto. Por esta

razão, o trecho exige considerável trabalho de independência e domínio das partes. Para uma maior valorização e ampliação destes fragmentos 'texturais', mais uma vez é aconselhável que a performance aconteça em ambiente com acústica reverberante.



Figura 6. *Ciranda* de Ricardo Brafman, c.41-43, flautas 1 e 2. Proximidade das vozes e deslocamentos métricos.

Outro elemento de *Ciranda* que remeteu o *Duo Colibri* à música antiga foi a presença de notas ornamentais. Determinados motivos rítmico-melódicos em semicolcheias (Figura 7), vistos pelas intérpretes como “ornamentos”, precisam soar como improvisos, sem que seus ritmos sejam rigorosamente marcados. Para que haja essa flexibilização rítmica e espontaneidade na interpretação dos “ornamentos”⁸, estes podem ser executados em legatos e rubatos. Outro fator que também pode conferir maior naturalidade e elasticidade a esses “ornamentos” é a opção de pensar a pulsação em mínimas, e não em semínimas como o compasso indica. Esta prática - também comum aos intérpretes da música antiga, proveniente, sobretudo da música de dança⁹ - favorece uma execução menos marcada.

⁸ A respeito do emprego da ligadura no ornamento *coulade* (Veilhan, 1977), observa-se que em determinados contextos musicais, a execução de notas ligadas favorece uma expressão particular.

⁹ Segundo Saint-Lambert (apud Veilhan, 1977) é difícil fazer três movimentos apressados com a mão para marcar o *menuet* (compasso ternário simples) e por isso, costuma-se bater o compasso, ou seja, apoiar só o primeiro tempo. Isto certamente também favorece questões relativas a fraseado e expressividade.



Figura 7. *Ciranda* de Ricardo Brafman, c.46-49, flautas 1 e 2. Escalas foram interpretadas como “ornamentos”.

As variações de tema encontradas no decorrer da peça também demonstram semelhança com as diminuições ou divisões – ornamentos próprios à música dos séculos XVI e XVII. Ainda a respeito de ornamentos, o *Duo Colibri* interpretou o motivo escrito entre lá, sol # e lá (Figura 8) como mordentes inferiores e por esta razão, executou-os à maneira de ornamentos.



Figura 8. *Ciranda* de Ricardo Brafman, c.10, flautas 1 e 2. motivo entre lá, sol# e lá interpretado como mordentes inferiores.

Ao tratar de ornamentos, variações e improvisos é preciso observar que, segundo o compositor Ricardo Brafman, o jazz também influenciou sua obra. Em *Ciranda*, esta influência pode ser percebida na escrita nitidamente melódica, onde os motivos se desenvolvem através de variações. Outro paralelo entre *Ciranda* e o jazz é o caráter improvisatório causado por uma ideia melódica que sugere uma próxima e assim por diante. Assim, derivando da ornamentação da música antiga ou da improvisação do jazz, em *Ciranda* as passagens ornamentais devem ser tocadas de maneira a transmitir espontaneidade e naturalidade!

Na interpretação da música antiga, segundo Harnoncourt (1988, p. 60), a articulação é o meio de expressão mais importante que possuímos. Na execução à flauta doce, pode-se dizer que

não há recurso mais expressivo que a articulação. Em *Ciranda*, apesar de não haver muitas indicações de articulação e dinâmica¹⁰, é preciso decidir pela utilização de articulações que reforcem o caráter de determinados trechos musicais, a fim de melhor expressá-los. Nas notas longas, motivos em tercinas e colcheias (Figura 9) é mais adequado o uso de ligaduras para transmitir a tranquilidade e a expressividade presentes neste trecho.



Figura 9.

Ciranda de Ricardo Brafman, c.1-4, flautas 1 e 2. Uso de ligaduras para transmitir tranquilidade e expressividade

Nos motivos em semicolcheias (como as quiálteras da *Figura 7*), pode-se utilizar ligaduras, a exemplo das utilizadas em ornamentos da música antiga, a fim de conferir-lhes maior grau de liberdade e flexibilidade rítmica.

Observando trechos semelhantes ao representado na *Figura 10* (c. 8-9), onde a nota lá se repete algumas vezes, pode-se optar pelo uso da articulação *détaché*, mais indicada para conferir precisão e energia. A mesma intenção ocorre no compasso 79.



Figura 10. *Ciranda* de Ricardo Brafman, c.8-9, flautas 1 e 2. A nota lá se repete, pode-se optar pelo uso da articulação *détaché*

A articulação de notas, num sentido mais amplo, está estreitamente ligada ao conceito de dinâmica da música barroca. Para Harnoncourt (1988), na música barroca a concepção moderna de dinâmica tem apenas uma importância secundária; pois nesta música a dinâmica é a linguagem. Trata-se de uma microdinâmica que se aplica às sílabas e palavras isoladas. É neste sentido que ele situa o conceito de dinâmica próprio à música barroca como parte do complexo da articulação. Para a execução de *Ciranda*, igualmente, as nuances necessárias não devem ser consideradas exatamente como efeitos de dinâmica, mas como sugestões de

¹⁰ Em *Ciranda*, o compositor Ricardo Brafman deixou a encargo das intérpretes a decisão de articulações e dinâmica. Isto não é comum em sua obra, sendo este o primeiro caso. Ele explica que isto decorreu do fato de compor diretamente para duas intérpretes com amplo conhecimento e experiência musical, com quem teria contato durante todo o processo de preparação da performance. Também acreditou que a partitura poderia ser lida e interpretada usando abordagens de música barroca, por exemplo, na qual também são poucas as indicações de dinâmica e articulação. Ressalta ainda que os gestos musicais poderiam ser compreensíveis suficientemente para que as intérpretes tivessem liberdade de decidir.

tensões e intenções musicais obtidas mais pelo uso vinculado de articulações e durações das notas (como por exemplo, na Figura 6) que pela variação de dinâmica propriamente dita.

Conclusões

Entre os resultados gerados por esta pesquisa destaca-se o estudo aprofundado sobre a peça *Ciranda* e sua relação com a performance pelo Duo Colibri. As soluções apontadas nesta pesquisa - muitas vezes baseadas na interpretação da música antiga - constituem uma possível chave de acesso à interpretação de *Ciranda*, obra que, apesar de apresentar um tratamento técnico convencional da flauta doce, revela grande contemporaneidade no resultado sonoro e no emprego dos materiais. Esta abordagem não representa o único modo de executar esta obra. Cada flautista estará sempre convidado a interpretá-la em função da sua própria intuição, da sua análise, da sua bagagem musical e da sua maneira de relacionar-se com a mesma.

Ao término da pesquisa, pretende-se fornecer uma nova versão da partitura, acrescida das indicações geradas durante a reflexão. Este trabalho certamente trará uma contribuição à área de pesquisa em performance, colaborando com as áreas de composição e flauta doce. Poderá servir igualmente de consulta a professores, pesquisadores, instrumentistas, compositores e estudantes que desejem abordar o repertório musical contemporâneo.

Referências

- Anon, *Sumer is acumen in*, retrieved from <http://www3.cpd.org/wiki/images/b/ba/Anon-cucu.pdf>
- Donington, R. (1982) *Baroque Music: Style and Performance: A Handbook*. New York: W. W. NORTON & COMPANY.
- Gerling, C.C. e Gusmão, P. S. (2015) O Tempo e a Dinâmica na Construção de uma Interpretação Musical. In: *Performance Musical e suas Interfaces*, RAY, Sonia (org.), Goiânia: Ed. Vieira, p. 61-87.
- Harmoncourt, N. (1988) *O Discurso dos Sons*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor.
- O'Kelly, E. (1990) *The Recorder Today*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Searby, M., (1989). 'Ligeti's Chamber Concerto - Summation or Turning Point?' *Tempo*, New Series, No. 168 March 50th Anniversary 1939-1989, p. 30-34.
- Veilhan, J. C. (1977). *Les Règles de l'Interprétation Musicale à l'Époque Baroque*. Paris: Alphonse Leduc, 1977.
- Winter, L. L.; Silveira, F. J. (2006). Interpretação e execução: reflexões sobre a prática musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.13, p.63-71.

Sobre a necessidade de sistematização do estudo da leitura à primeira vista para pianistas: considerações a partir de uma pesquisa bibliográfica

Fernando Vago Santana¹

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Lúcia Silva Barrenechea²

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: Este trabalho discute a lacuna interdisciplinar entre a Psicologia da Música e a Pedagogia do Piano no que tange à leitura à primeira vista, a fim de estimular a produção de propostas metodológicas e materiais didáticos para o aperfeiçoamento dessa prática. Para tanto, realizou-se uma revisão integrativa de parte da literatura disponível sobre o tema. Reconhecida como competência essencial aos músicos em geral, e mais especificamente aos pianistas, por vezes a leitura é apenas requerida em provas de admissão para universidades e conservatórios, apesar da abundância de repertório de acompanhamento e música de câmara, além de manuais específicos para o estudo dessa habilidade. Sugere-se a sistematização do repertório disponível em níveis de complexidade crescente, tanto no que tange à rítmica, quanto à linguagem e estruturação e aspectos da escrita pianística. A elaboração de um programa de leitura à primeira vista, concomitante com o de repertório solo ao longo da de toda a formação poderia proporcionar ao pianista o melhor domínio dessa competência tão necessária. Embora já exista um mapeamento cognitivo das habilidades envolvidas na leitura musical, ainda não está completamente consolidada a conexão interdisciplinar com a Pedagogia do Piano.

Palavras-chave: Leitura à primeira vista; Pedagogia do Piano; Ensino-aprendizagem musical.

Abstract: This article analyzes the gap between the Psychology of Music and the Piano Pedagogy regarding sight reading, seeking to stimulate the production of methodologies and teaching materials for meliorating this practice. For that aim, it has been done an integrative revision of the available literature concerning this matter. Recognized as an essential ability for musicians in general, and even more specifically to pianists, sometimes sight reading is restricted to assessment tests for universities and conservatoires, regardless of the abundance of accompaniment and chamber music repertoire, beyond specific textbooks for developing this skill. It is suggested here the systematization of the available repertoire in crescent levels of complexity, both in terms of musical writing and pianistic resources. The elaboration of a sight reading program, to be applied altogether the solo repertoire program since the beginning of the piano studies might provide to the pianist a better mastery of this so important skill. Although there is already a cognitive mapping of the capacities involved in music reading, there is not yet a complete and solid interdisciplinary connection with the Piano Pedagogy.

Keywords: Sight Reading; Piano Pedagogy; Music teaching and learning.

Dentre as habilidades essenciais requeridas na formação de um pianista, merece lugar de destaque o desenvolvimento da sua leitura à primeira vista. Essa afirmação é bastante corriqueira, chegando mesmo a beirar o senso comum relativo à relação de ensino-aprendizagem do piano. É, porém, inquietante observar que ainda são muitos os alunos que não praticam regularmente o aperfeiçoamento das suas habilidades de leitura musical, e por essa razão acabam limitados em suas possibilidades de atuação profissional.

Nesse ponto questiona-se: porque há tantos alunos de piano, mesmo em nível de Bacharelado, que apresentam desempenho mediano em sua capacidade de leitura à primeira vista? Em que medida tem sido falha a formação basilar desses pianistas a ponto de perdurar por anos essa

¹ Email: fernandovagopianista@gmail.com

² Email: lucia.barrenechea@unirio.br

dificuldade ao instrumento? Seria possível remediar essa situação e comover os alunos, incitando-os à prática regular e constante da decifragem de partituras? Esse trabalho reflete sobre essas inquietações norteadoras e procura estabelecer uma conexão entre o que já vem sendo determinado por estudos dedicados ao tópico comentado e à prática pianística.

Em verdade, o que mais incomoda após a realização dessa pesquisa é a constatação da existência de um significativo *corpus* literário relativo à leitura à primeira vista, em seus aspectos cognitivos, motores, etc.; mas a persistência de uma lacuna entre esses achados e as aulas de piano ministradas em muitos contextos. Esse texto propõe ser, portanto, um incentivador ao estudo diligente de leitura por parte dos alunos de piano, não apenas ao longo de toda a sua formação acadêmica, mas também durante a atuação profissional futura.

É comum ouvir pianistas profissionais relatarem que seu desenvolvimento de leitura se deu por meio de uma vivência prática que exigiu tocar como acompanhador para coros, instrumentistas, atuar em conjuntos de câmara e aulas de balé, por exemplo. Naturalmente que a formação teórica em Música potencializa a capacidade de leitura, mas nenhum conhecimento acadêmico é capaz de substituir completamente a experiência profissional de se submeter a situações nas quais a leitura seja exigida sem possibilidade de estudo prévio. Algumas das experiências mais estressantes a que muitos pianistas são submetidos envolvem justamente a leitura à primeira vista.

Todavia, refletindo criticamente sobre o tipo de formação em piano predominante no Brasil, é bastante raro que os professores empreendam atividades de leitura à primeira vista em aula. Em outras palavras, a formação acadêmica não contribui substancialmente para essa aprendizagem. Esse dado, contudo, é lamentável, porque sabe-se do potencial formativo da universidade, da escola, do conservatório e também se sabe da possibilidade de o treino de leitura ser incluído nas rotinas de ensino de piano nessas instituições.

Esse trabalho apresenta uma amostra significativa do que já se tem pesquisado sobre a leitura à primeira vista, especialmente no campo da Psicologia da Música, e busca incitar uma maior conexão desses achados com a sala de aula de piano.

Espera-se assim que os leitores possam se interessar e se aprofundar diuturnamente em atividades engajadas de leitura sem estudo prévio da obra, com o claro objetivo de aperfeiçoar suas competências como musicistas, bem como suas possibilidades de inserção em outros nichos de atuação profissional reservados ao pianista.

Revisão de literatura

Um olhar sobre a literatura disponível acerca do tema revela uma pesquisa majoritariamente aplicada ao instrumento piano, com uma quantidade substancial de trabalhos preocupados com o assunto, o que muito motiva o empreendimento de esforços para conhecer o que já foi feito e como é possível avançar nos trabalhos relativos à decifração musical.

Embora haja publicações antigas sobre o tema, o que se percebeu foi um renovado interesse dos pesquisadores quanto a esse objeto, haja vista a quantidade de publicações posteriores ao ano 2000, que são maioria entre os trabalhos consultados nesse estudo.

Essa investigação foi desenvolvida exclusivamente a partir de pesquisa bibliográfica. O levantamento de trabalhos foi feito on-line, em bancos de dados dos principais programas de pós-graduação em Música do Brasil, além de contar ainda com textos em língua inglesa, disponíveis na plataforma JSTOR e outros textos também em inglês. Um dos trabalhos consultados, de Arantxa Montañés (2016) possui um anexo com a compilação das principais publicações sobre leitura à primeira vista e serviu como ponto de partida para levantamento dos trabalhos consultados.

Existem estudos que já se tornaram clássicos nesse âmbito e que apresentam conclusões muito importantes. Por exemplo, Sloboda (1974) constatou que, em partituras entregues intencionalmente com notas erradas a executantes, os bons leitores corrigiam as notas inconscientemente, enquanto maus leitores tinham dificuldades. Um dos argumentos do autor em comento é de que os bons leitores em verdade leem blocos de informação, em vez de notas isoladas. Lehmann e Ericsson (1993) fizeram o mesmo experimento, porém com notas apagadas, e os executantes foram solicitados a completar esses espaços em branco. Um pouco antes, Boyle (1970) e também Elliot (1982) demonstraram uma forte associação entre habilidade rítmica e boa leitura à primeira vista.

Alguns desses autores lembram das semelhanças e diferenças da leitura à primeira vista ao teclado e o mecanismo da digitação em uma máquina de datilografia ou computador. Embora os digitadores tenham sempre o mesmo mapa, em música os caminhos mudam completamente. Também observam que uma boa leitura prescinde de um talento musical notável. Wolf (1976) sugere que não é difícil encontrar pianistas ótimos que leem mal e pianistas medíocres que leem muito bem. Felizes aqueles que combinam ambas as qualidades.

Para Lehmann e Ericsson (1993), parece haver uma correlação entre ser bom leitor e tocar melhor. Os pianistas com repertório mais extenso apresentaram melhor desempenho, seguramente pela maior familiaridade com a literatura e com o instrumento. Seus entrevistados relatam que se tornaram bons leitores pelo hábito de ler muito, mas não souberam esmiuçar os caminhos até o desenvolvimento pleno da habilidade, o que facilitaria a reprodução desse caminho para o uso com outros estudantes.

Sloboda (1984) e Goolsby (1994) testaram a capacidade de olhar à frente do que se toca (*perceptual span*) em busca do alcance ocular (*eye-hand span*), isto é, até quantas notas alguém continuava tocando depois que um agente externo retirasse a partitura da frente do executante. Bons leitores tocavam seis ou sete notas, enquanto maus leitores tocavam três ou quatro apenas. Os melhores leitores também conseguiram decodificar unidades maiores de música e assim planejar dedilhados, saltos e passagens não claras. Sloboda percebeu que a extensão dessa percepção variava consideravelmente.

Banton (1995) investigou a interferência da percepção auditiva no processo de leitura, mas observou que a escuta pouco influenciava o processo, o que parece sugerir que, ao ler, os sujeitos da sua pesquisa se fiaram mais na visão do que na audição. No estudo deste autor, e também no de Lehmann e Ericsson há uma menção aos pianistas que executavam os saltos com maior precisão, e esses eram justamente aqueles que não precisavam olhar para as mãos enquanto tocavam. Essa capacidade de orientação ao teclado desassociada da visão é fundamental para o aperfeiçoamento da leitura, e é um dos principais motes do método de Howard Richman (1986).

Lehmann e Ericsson (1996) e, especialmente, Lehmann e McArthur (2002) afirmam que a complexa atividade de leitura à primeira vista pode ser treinada, e que o nível e a profundidade de conhecimento do repertório influenciam a habilidade de leitura. Esse é um pressuposto importante, que diminui o argumento conformista de que existam bons ou maus leitores inatos, quando na verdade as competências de leitura podem ser estimuladas e desenvolvidas significativamente pelo treinamento adequado. Lehman e Ericsson afirmam que se a pessoa lê muito à primeira vista, mas sempre no mesmo nível de dificuldade, mesmo acumulando experiência, o nível não progride substancialmente.

Na tentativa de descobrir quais características estão presentes em um leitor, foi possível constatar que há várias pequenas habilidades em que a leitura se subdivide, desde o aspecto sinestésico, passando pela memória e chegando na capacidade de resolver problemas que se apresentam abruptamente. Por isso a importância do conhecimento musical prévio, porque este potencializa a capacidade de dedução do conteúdo musical que aparecerá durante o processo de leitura.

Algumas características observadas em bons leitores incluem o *chunking*, processo da percepção que induz o indivíduo a pensar, por exemplo, na tríade de Dó Maior ascendente e descendente, em vez de pensar em cada nota isoladamente (2002, p. 140). Um problema a ser evitado é o chamado *stuttering*, a tendência de voltar atrás e corrigir erros ou omissões. É melhor seguir o conselho de Tsangari e manter a música fluindo (2010, p. 86).

Lehmann e Ericsson também afirmam que leitura à primeira vista é performance com pouco ou nenhum ensaio, e que bons leitores aprenderam as peças mais rápido em testes de apenas repetir a peça do início ao fim algumas vezes.

Andrew Waters (1998) está de acordo, e relata que a leitura congrega processos de percepção, cognitivos e motores. Afirmar que o bom leitor deve ter boa habilidade de reconhecimento de padrões, habilidades de predizer o que virá pela frente e de gerar e executar representações auditivas.

O objetivo da pesquisa do autor mencionado era traçar o perfil de bons e maus leitores. Ele conseguiu demonstrar que o registro rápido de grupos de notas é o que há de mais importante para ler bem, assim como a capacidade de predição e imaginação sonora do que acontecerá

com aquele material gráfico. Ressalte-se a ênfase na **leitura de grupos de notas**, enquanto muitos alunos, particularmente os que têm dificuldades na leitura, buscam decifrar nota a nota de uma passagem. Um bom exemplo seria a execução de um baixo de Alberti. O pianista apenas identifica o padrão já conhecido e automatizado, e apenas repete pela quantidade de compassos que o elemento musical perdura, sem se preocupar em ler cada uma das notas escritas no trecho.

Emilio Molina (2003) faz uma curiosa associação entre a música e a linguagem falada, afirmando que a rapidez da leitura estaria associada à capacidade de compreensão intelectual do texto, e isso se daria por meio da Análise Musical. Em outras palavras, o pianista leria tanto melhor quanto maior fosse sua capacidade de atribuir sentido lógico aos variados elementos musicais escritos em uma partitura. Sugere ainda que esse ensino deveria acontecer desde o princípio, mesmo que se trate de uma análise um pouco mais simplificada. Essa linha de pensamento é compartilhada por Maria Dolores Sola (2013), para quem o conhecimento intelectualizado da partitura é fundamental para a boa execução. Então além de estimular a leitura, o professor deve estimular a Análise Musical como ferramenta de otimização da leitura.

Por meio dos trabalhos de Gromko (2004) e Hayward e Gromko (2009), em pesquisa conduzida com instrumentistas de sopro, novamente aparece a conclusão de que o reconhecimento de padrões é mais importante do que a leitura individualizada de notas musicais. O que é curioso é que muitas vezes a iniciação ao piano é feita com um excessivo enfoque na leitura nota a nota. Os primeiros métodos de iniciação exploram pequenas unidades morfológicas, reduzindo a exigência da leitura, mas não se pode olvidar da ênfase em um treino de identificação de padrões musicais.

Brenda Wristen (2005) enfatiza o quanto pianistas precisam ler à primeira vista, por estarem constantemente em atividades de conjunto. Ela divide os trabalhos sobre leitura à primeira vista em três categorias: a) cognitivo/perceptual - inclui movimentos oculares, leitura e outros aspectos da partitura, influência visual e auditiva; b) fatores que determinam o sucesso na leitura sendo associados a questões de formação pianística; e c) pedagógicos - trabalhos que visam o aperfeiçoamento da leitura. Segundo ela, esta última categoria constitui o maior volume de publicações, mas não é normalmente amparado em pesquisa sólida.

A autora defende o estudo contínuo e paulatino para desenvolver a leitura, e diz que pesquisas futuras deveriam mapear as competências de bons leitores, para que outros possam se espelhar e aprender a partir dos caminhos trilhados por seus antecessores.

Reinhard Kopiez e Ji Lin Lee (2006) desenvolveram uma pesquisa na Alemanha, e concluíram que quando a leitura é feita com material fácil, a proficiência pianística por si só já era suficiente para realizar a tarefa com eficácia. Porém, à medida que as dificuldades eram ampliadas, exigindo processamento mais rápido de informações, a capacidade de leitura continuava a ser muito importante, mas a velocidade psicomotora é que se tornava essencial.

Os autores concluem que a velocidade psicomotora e a velocidade de processamento de

informações são coparticipantes e indispensáveis à boa leitura. O que o estudo deles apontou é que parece haver uma janela por volta dos 15 anos de idade, quando a *expertise* em leitura à primeira vista deveria ser adquirida. Para ler bem é necessário combinar, segundo escrevem, habilidades que se desenvolvem com o treino em combinação com habilidades consideradas inatas, como a velocidade psicomotora.

A única questão a ser levantada sobre as afirmações desse trabalho reside em torno da janela para aquisição de boa leitura em torno dos 15 anos de idade, o que parece um argumento um pouco determinista. Alcançando o indivíduo um bom desenvolvimento pianístico e tendo aprofundado seus conhecimentos musicais ao ponto de não se surpreender tanto com as informações textuais de uma partitura, parece razoável admitir um progresso significativo na capacidade de leitura em idades superiores ao marco proposto pelos autores.

Miguél Alégre (2008) trabalhou em Santiago, no Chile, e seu estudo consistiu em analisar o desempenho de leitura de pianistas quando privados parcial e totalmente da visão, da audição, em obras de idioma tonal, modal e atonal. Ao longo do estudo, foram variados os níveis de privação, especialmente auditiva, e os resultados demonstraram que a privação da escuta não afetou tanto a leitura quanto se esperava. E no que concerne às linguagens, como já era esperado, a música atonal foi a que causou maior embaraço para a leitura.

Não é incomum ouvir pianistas com ótima leitura comentarem que, quando precisam ler peças atonais, o processo de leitura se torna muito mais difícil. O contato com a música dos séculos XX e XXI ainda é mais restrito do que com o repertório Barroco, Clássico e Romântico. Um dos desafios de se repensar o papel da leitura à primeira vista nas aulas de piano é também incluir repertório à parte do tonalismo, como forma de incentivar uma maior familiaridade com uma escrita menos convencional.

Andreas Lehmann e Reinhard Kopiez (2009) oferecem um conceito digno de nota. Consideram leitura à primeira vista a execução vocal ou instrumental de trechos musicais longos, com pouco ou nenhum ensaio prévio, em um andamento aceitável e com expressividade adequada. Essa definição é importante porque estimula uma leitura feita no andamento correto e com musicalidade. É comum que, ao ler, o músico toque mecanicamente, devido à extrema concentração em decifrar notas e ritmos. Os autores, entretanto, assinalam o caráter irrevogável da expressividade musical mesmo na primeira decifragem do texto.

Maria Elisa Risarto (2010) corrobora a importância da leitura à primeira vista e questiona a ausência de uma disciplina na matriz curricular dos cursos de Música cujo enfoque seja o desenvolvimento da leitura à primeira vista. Segundo a autora, essa lacuna formativa contribui para a formação de instrumentistas alheios a esta prática, situação particularmente agravada entre pianistas, que são musicistas que dependem amplamente da capacidade de uma boa leitura.

Existem instituições que possuem a disciplina cuja ausência incomoda à autora, como é o caso da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). A grande questão é que a

prática da leitura deve ser encorajada em outros contextos para além de uma disciplina escolar, e que a simples inclusão desses conteúdos na matriz curricular é apenas um primeiro passo. Idealmente, desde o início da formação de um pianista, os professores deveriam estimular atividades de leitura rotineiramente. Para além dos limites da aula de leitura à primeira vista, deveria se constituir em um hábito ler música nova em todas as oportunidades, dentro e fora de aula.

Um dos principais questionamentos surgidos a partir da leitura desses trabalhos foi justamente a questão de onde seria possível incluir a leitura à primeira vista na formação do pianista. Porque com o foco na formação do repertório de solista, é comum que as aulas individuais de piano não abordem a leitura. E, como uma consequência dessa relação de ensino-aprendizagem, vários alunos tendem a não se auto-desafiar com atividades de leitura durante suas horas de estudo ao instrumento.

Os pianistas que desenvolvem boa leitura costumam ser aqueles que conseguem oportunidades de trabalho como acompanhadores de cantores ou instrumentistas, acompanhadores de corais, correpetidores de ópera, pianistas de escolas de balé, dentre outras atividades semelhantes a essas. Essa aprendizagem, contudo, experimentada diretamente na vida profissional costuma ser angustiante e sofrível, submetendo o pianista a constrangimentos diversos. Trata-se de uma "aprendizagem pela dor".

Até que ponto poderiam os professores de piano, em aulas individuais e coletivas, desde a mais tenra formação do aluno, amenizar essa dificuldade? Certamente pela inclusão de pequenas doses de leitura à primeira vista na prática rotineira de sala de aula. Além do repertório e da técnica, também a leitura deve ser trabalhada pelos professores de piano.

Risarto é da mesma posição de Lehmann e Ericsson, defendendo que a leitura pode ser desenvolvida pelo treinamento e independe de um grande talento musical. Ler bem seria resultado de um engajamento contínuo em atividades que mantém a natureza de desafio, de onde deriva a importância de sempre ler novos materiais, cada vez mais desafiadores.

Em outra pesquisa, a mesma autora supracitada analisa as contribuições de Wilhelm Keilmann para a leitura musical a partir do método *Introdução à leitura à primeira vista ao piano ou outros instrumentos de teclado*. O primeiro volume dessa obra é dividido em cinco capítulos: orientação ao teclado; lendo música; ritmo; transposição; exercícios de leitura à primeira vista no instrumento (Risarto & Lima, 2010).

O próximo desafio é a compilação do vasto repertório disponível para acompanhamento e música de câmara em diferentes níveis de dificuldade. Além disso, incorporar métodos como o de Keilmann e atividades de leitura à primeira vista diretamente conectadas com o repertório disponível para os pianistas. Curiosamente os programas de piano são muito bem graduados em termos de dificuldade, havendo uma certa clareza para os professores sobre quais peças utilizar nos variados níveis de formação dos seus alunos. Não seria talvez a hora de fazer o mesmo com o material disponível para acompanhamento e música de câmara? A

sistematização ajudaria a didática do instrumento, porque em cada nível de formação do aluno os professores saberiam quais peças utilizar para o treinamento da leitura.

Victoria Tsangari (2010), da Universidade de Iowa, nos Estados Unidos, apresenta um panorama bastante completo sobre a leitura, desde as suas origens até perspectivas futuras, como a criação de um software eletrônico para o treinamento da leitura. Sua investigação contempla não apenas materiais impressos para o estudo da leitura à primeira vista, mas também recursos eletrônicos, incorporando a tecnologia computacional a serviço da educação musical.

José Francisco da Costa (2011) também se queixa da ausência de treinamento em leitura à primeira vista para pianistas. O autor desenvolveu um laboratório experimental de leitura, e contrastou seus achados com a experiência de pianistas profissionais, aos quais entrevistou. Ao final, concluiu que as habilidades de leitura podem ser desenvolvidas com o treinamento correto.

Apenas a título de curiosidade, Alexandre da Rocha (2013) e em coautoria com Carvalho (2015) constataram que a leitura à primeira vista dos organistas apresenta destaque, especialmente em texturas polifônicas. O instrumento lida com texturas musicais complexas, além de ter a adição de uma linha de pedal, o que torna seu nível de dificuldade um pouco superior ao do piano. Curiosamente, nesses trabalhos, a leitura homofônica não apresentou muitas diferenças de desempenho entre alunos de níveis variados, mas quanto se tratava de leitura polifônica o nível do instrumentista apresentou maior fluidez.

Bruno Xavier Costa (2013) trabalha com violão, mas concorda com afirmações acima descritas, especialmente ao enfatizar que o leitor experiente nunca lê uma nota isoladamente considerada, mas pensa em qual acorde ou qual escala contém aquela nota. Em outras palavras, lê padrões, em vez de nota a nota.

Em trabalho desenvolvido em Portugal, Ricardo Martins (2014) investiga como acontece a leitura à primeira vista no piano e como se pode desenvolver essa competência. Advoga a inclusão dessa habilidade nos conteúdos programáticos de piano em Portugal. Conforme o autor, a leitura à primeira vista não é nem um talento nem está sujeita a esoterismo, mas é alcançável, real e necessária.

Jennifer Mishra (2014) destaca em seu estudo que a leitura à primeira vista é uma habilidade que se desenvolve à medida que a musicalidade do indivíduo também progride, em vez de se tratar meramente de um processo de decodificação visual-motora. Para a autora, quando ficarem mais claros os processos segundo os quais a leitura se desenvolve, os professores estarão mais aptos a incorporarem a leitura em sua prática docente.

Mishra tem um estudo exaustivo em termos de revisão de literatura, porque levantou quase 100 pesquisas sobre leitura à primeira vista, e apoiou sua própria pesquisa em dados quantitativos bem fundamentados. O que se percebe é que a autora conclui que o desenvolvimento da

leitura se mostra muito mais atrelado à musicalidade do indivíduo do que à mera aquisição de habilidades cognitivo-motoras. Sendo assim, é preciso que o desenvolvimento da leitura seja feito desde os níveis mais elementares do estudo do piano utilizando materiais que propiciem também o desenvolvimento da musicalidade do aluno. Aponta para futuras pesquisas que foquem a pedagogia da leitura musical.

Finalmente, Katie Zhukov (2014a) realça a importância da leitura à primeira vista, mas demonstra que o treino desta habilidade é frequentemente negligenciado. Defende uma nova abordagem curricular no ensino de leitura à primeira vista no ensino superior. Os relatos dos seus entrevistados demonstram que inexistem treinamento formal, organizado, sistematizado de leitura à primeira vista, e sim uma **aprendizagem intuitiva**. Em duas outras publicações (2014b) e Zhukov *et al* (2016), são demonstradas experiências desenvolvidas pela autora na Austrália na tentativa de aperfeiçoar as metodologias de ensino de leitura à primeira vista, bem como desenvolver um novo currículo que integre o desenvolvimento dessas habilidades.

Reflexões a partir da literatura revisada

Algumas reflexões surgem da leitura de todas essas publicações sobre a leitura à primeira vista, e espera-se que sejam de contribuição para alimentar novas discussões sobre como desenvolver essa habilidade nos alunos de piano.

Em primeiro lugar, a leitura à primeira vista requer o reconhecimento de padrões musicais, que podem e devem ser encorajados cedo na formação do pianista. A iniciação ao piano por vezes apresenta uma ênfase exagerada na leitura nota a nota, em pequenos intervalos diatônicos ou trechos homofônicos simples, especialmente melodias na mão direita acompanhadas por acordes na mão esquerda. O processo de alfabetização pianística foge um pouco do caminho natural de aprendizagem da mente humana, segundo parecem afirmar algumas das conclusões dos estudos de Psicologia da Música mencionados anteriormente.

Não existe absolutamente nenhum erro no processo formativo dos pianistas, apenas uma incompletude. Pensando na formação de um bom leitor de partituras, talvez fosse importante incorporar também o trabalho de identificação de clichês da escrita pianística para que o aluno se tornasse familiarizado com eles o quanto antes. Supondo correta a afirmação feita por Kopiez e Lee (2006) de que a janela da excelência em leitura está no seu ápice por volta dos 15 anos de idade, não há tempo a se perder.

Em segundo lugar, e agora contrapondo uma das afirmações de Kopiez e Lee, é de nosso conhecimento diversos casos de pianistas que floresceram em sua capacidade de boa leitura em momento muito posterior à adolescência. Incomoda um pouco o determinismo cartesiano e ericssoniano da afirmação desses autores, que associa o desenvolvimento exclusivamente à quantidade de horas de estudo acumuladas até uma certa idade. Outros autores, como Molina (2003) demonstram a importância do conhecimento do repertório, da Análise Musical e de outras ferramentas que podem otimizar o processo de leitura. Não se trata apenas de decifrar notas e ritmos, mas de executar música musicalmente. É pela falta de domínio da linguagem

atonal, por exemplo, que é difícil ler à primeira vista esse repertório. Não é apenas por falta de horas de estudo.

Outro ponto importante a ser destacado é a concepção errônea de que a leitura à primeira vista, ou mesmo a primeira fase de aprendizagem de uma peça musical consista apenas em um processo de decifragem mecânica dos símbolos gráficos, dissociado da interpretação musical. Lehmann e Kopiez (2009) reforçam que a interpretação musical já começa na leitura à primeira vista.

Conclusão

Este trabalho possibilitou constatar que o tema da leitura à primeira vista gera interesse entre pesquisadores, mas que ainda precisa ser mais explorado, especialmente no que tange à sua aplicação nas relações de ensino-aprendizagem do piano. Carece ainda de experimentos rigorosos com viés pedagógico, porque no ramo da Psicologia da Música já foi possível realizar avanços importantes na compreensão do fenômeno da leitura musical. O que é necessário é trazer esses conhecimentos para dentro de sala de aula, e incorporá-los à didática pianística de maneira mais contundente.

O que parece ser desafiador doravante é, em primeiro lugar, incorporar o treinamento de leitura à primeira vista às aulas de piano, a toda a vivência de um pianista, e não apenas às aulas de uma disciplina criada com essa finalidade; e, em segundo lugar, organizar o vasto repertório disponível sobre o tema, em níveis gradativos de dificuldade, para permitir ao pianista estudar a sua leitura com o repertório que possivelmente será aquele de que precisará em sua atuação profissional.

É tempo de sistematizarmos, não compartimentalizarmos o estudo da leitura. Ela tem que ser parte integrante de toda e qualquer atividade de ensino musical, ensino de piano. Não dá para trabalhar apenas na aula de leitura à primeira vista. Mas também não se pode lançar os pianistas à própria sorte, e esperar que "a vida os ensine". Já é hora de escalonar os níveis de dificuldade de leitura com clareza e incorporarem o repertório disponível para esse fim às aulas de piano, desde os níveis mais elementares até os níveis de maior proficiência pianística.

Referências

- Alégre, M. A. J. (2008). *Efectos de la deprivación visual y auditiva en la lectura a primera vista en el piano en tres tipos de lenguaje musical*. (Tesis para optar al Grado de Magister en Artes Mención Musicología. Universidad de Chile). Retrieved from http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-279020080002000200
- Banton, L. (1995). The role of visual and auditory feedback during the sight-reading of music. *Psychology of Music*, 23(1), 3-16. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735695231001>

- Boyle, J. D. (1970). The effect of prescribed rhythmical movements on the ability to read music at sight. *Journal of Research in Music Education*, 18, 307-318. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2307/3344498?journalCode=jrma>
- Costa, B. X. M. de O. (2013). Leitura Musical à Primeira Vista (LMPV) e concepções epistemológicas de resolução de problemas em psicologia cognitiva. In *Anais do XXIII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Natal, 2013*. Retrieved from <http://www.anppom.com.br/congressos/index.php/23anppom/Natal2013/paper/view/2118/416>
- Da Costa, J. F. (2011). *Leitura à primeira-vista na formação do pianista colaborador a partir de uma abordagem qualitativa* (Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas). Retrieved from <http://www.unicamp.br/anuario/2011/IA/IA-tesesdoutorado.html>
- Da Rocha, A. F. (2013). Leitura à primeira vista com organistas: Um estudo com a execução de trechos homofônico e polifônico (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio Grande do Sul). Retrieved from <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/70227/000876739.pdf?sequence=1>
- Da Rocha, A. F., Carvalho, A. R. (2015). Leitura à primeira vista: um estudo com organistas. In *Anais do XXV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Vitória*.
- Elliot, C.A. (1982). The relationship among instrumental sight reading ability and seven selected predictor variables. *Journal of Research in Music Education*, 30(1), 5-14. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2307/3344862>
- Goolsby, T. W. (1994). Profiles of processing: Eye movements during sightreading. *Music Perception*, 12, 97-123. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/40285757>
- Gromko, J. E. (2004). Predictors of Music Sight-Reading Ability in High School Wind Players. *Journal of Research in Music Education*, 52(1), 6-15. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.2307/3345521>
- Hayward, C. M., Gromko, J. E. (2009). Relationships Among Music Sight-Reading and Technical Proficiency, Spatial Visualization, and Aural Discrimination. *Journal of Research in Music Education*, 57(1), 26-36. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0022429409332677>
- Kopiez, R. e Lee, J.L. (2006). Towards a dynamic model of skills involved in sight reading music. *Music Education Research*, 8(1), 97-120. Retrieved from [http://musicweb.hmt-hannover.de/sightreading/Kopiez%26Lee\(2006\)MER-DynamicModel.pdf](http://musicweb.hmt-hannover.de/sightreading/Kopiez%26Lee(2006)MER-DynamicModel.pdf)

- Lehmann, A.C., Ericsson, K.A. (1993). Sight-reading Ability of Expert Pianists in the Context of Piano Accompanying. *Psychomusicology*, 12(2), 182-195. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/232530949_Sight-reading_ability_of_expert_pianists_in_the_context_of_piano_accompanying
- Lehmann, A.C., Ericsson, K.A. (1996). Structure and acquisition of expert accompanying and sight-reading performance. *Psychomusicology*, 15, 1-29. Retrieved from https://www.researchgate.net/profile/Andreas_Lehmann3/publication/254734943_Performance_Without_Preparation_Structure_and_Acquisition_of_Expert_Sight-Reading_and_Accompanying_Performance/links/54d4adad0cf25013d029b566/Performance-Without-Preparation-Structure-and-Acquisition-of-Expert-Sight-Reading-and-Accompanying-Performance.pdf
- Lehmann, A.C., McArthur, V. H. (2002). Sight-Reading. In R Parncutt and G McPherson (Ed.), *Science and psychology of music performance* (pp. 135-150). Oxford, England: Oxford University Press.
- Lehmann, A. e Kopiez, R. (2009). Sight-reading. In S. Hallam, I. Cross, M. Thaut (Ed.). *The Oxford handbook of Music Pshychology* (pp. 344-351). Oxford: Oxford University Press. Retrieved from <https://philpapers.org/rec/KOPS-2>
- Martins, R. L. C. (2014). *Relatório de Estágio - Leitura à primeira vista ao piano* (Mestrado em Ensino da Música, Escola Superior de Música de Lisboa). Retrieved from <http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3898/1/Relat%C3%B3rio%20de%20Est%C3%A1gio%20-%20Ricardo%20Martins.pdf>
- Mishra, J. (2014). Factors related to Sight-Reading Accuracy: A Meta-Analysis. *Journal of Research in Music Education*, 61(4), 452-465. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0022429413508585>
- Molina, E. (2003). La lectura a primera vista y el análisis. *Música y educación*, Junio de 2003. Retrieved from <http://www.iem2.com/wp-content/uploads/2014/01/La-lectura-a-primera-vida-y-el-ana%CC%81lisis.pdf>
- Montañés, A. M. (2016). *La enseñanza de la lectura a primera vista en el piano en las enseñanzas elementales y profesionales: Una investigación educativa sobre concepciones y prácticas de los profesores de conservatorios* (Master em Didáctica de la Música, Universitat Jaume-I). Retrieved from http://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/164955/TFM_Monferrer%20Monta%C3%B1%C3%A9s%2C%20Arantxa.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- Richman, H. (1986). *Super Sight-Reading Secrets: An Innovative, Step-by-Step Program for Musical Keyboard Players of All Levels*. 3.ed. Revised. Tarzana, California: Sound Feelings Publishing.

- Risarto, M. E. F. (2010). *A leitura à primeira vista e o ensino de piano* (Mestrado em Música, Universidade Estadual de São Paulo). Retrieved from <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/95153>
- Risarto, M. E. F., Lima, S. R. A. (2010). O método de leitura à primeira vista ao piano de Wilhelm Keilmann e sua fundamentação teórica. *Opus*, 16(2). Retrieved from <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/217>
- Sloboda, J.A. (1974). The eye-hand span: An approach to the study of sight-reading. *Psychology of Music* 2, 2, 4-10. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/030573567422001>
- Sloboda, J.A. (1984). Experimental studies of music reading: A review. *Music Perception*, 2, 222-236. Retrieved from <https://www.jstor.org/stable/40285292>
- Sola, M. D. C. (2013). La lectura a vista de partituras: Un planteamiento de técnicas de trabajo. *Revista digital para profesionales de la enseñanza*, 23, Marzo 2013. Retrieved from <https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd10545.pdf>
- Tsangari, V (2010). *An interactive software program to develop pianist's sight-reading ability* (Tese de Doutorado, University of Iowa). Retrieved from <http://ir.uiowa.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3338&context=etd>
- Waters, A., Townsend, E., Underwood G. (1998). Expertise in musical sight reading: A study of pianists. *British Journal of Psychology*, 89, 123-149. Retrieved from <http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/j.2044-8295.1998.tb02676.x/abstract>
- Wristen, B.(2005). Cognition and Motor Execution in Piano Sight Reading: A Review of Literature. *Update applications of Research in Music Education*, 24(1), 4-16. Retrieved from <http://digitalcommons.unl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1005&context=musicfacpub>
- Zhukov, K. (2014a). Exploring advanced piano student's approaches to sight-reading. *Internation Journal of Music Education*, 32(4), 487-498. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0255761413517038>
- Zhukov, K. (2014b). Evaluating new approaches to teaching of sight-reading skills to advanced pianists. *Music Education Research*, 16(1), 70-87. Retrieved from <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/14613808.2013.819845>
- Zhukov, K., Viney, L., Riddle, G., Tenniswood-Harvey, A., Fujimura, K. (2016). Improving sight-reading skills in advanced pianists: A hybrid approach. *Psychology of Music*, 44(2), 155-167. Retrieved from <http://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/0305735614550229>

Tocando num grupo de tango: um projeto de Investigação a partir da Prática

Francisco Monteiro¹

Escola Superior de Educação, Instituto Politécnico do Porto

Resumo: Em outubro/novembro de 2016 fui convidado a substituir um pianista numa tournée de um grupo de tango argentino. Esta experiência, aliada a uma prática assídua de 4 anos de tango argentino num outro grupo e a uma já longa prática de música de câmara no âmbito da música erudita desde o séc. XVIII, proporcionou uma investigação onde se enquadram os diversos géneros musicais e se comparam as práticas musicais, cruzando-as com o conceito de Mesomúsica de Carlos Vega (1966). Este artigo mostra como ocorreu essa experiência específica, comparando-a com outras práticas de tango e música erudita, salientando as diferenças e semelhanças das práticas destes dois géneros: as relações interpessoais em grupos de câmara, as diferentes maneiras de usar os suportes da obra musical, os sentidos diversos desse mesmo conceito e as relações com os contextos de performance.

Palavras-chave: Tango; Música de Câmara; Mesomúsica; Performance.

Abstract: In October/November 2016 I was invited to replace a pianist on a tour of a Argentine tango's group. This experience, combined with a regular practice of 4 years of Argentine tango in another group and a long practice of Chamber music since the 18th century, provided a research where both music genres are contextualised and the particular performative practices compared, having in view the Carlos Vega's concept of Mesomusic (1966). The paper shows how occurred that particular performance experience, compares it to other tango and classical practices, giving a highlight over the differences and similarities between these two genres and practices: the interpersonal relationships in Chamber groups, the different ways of using the supports of the musical work, the diverse ways of using that same concept and its relations with the contexts of performance.

Keywords: Tango; Chamber Music; Mesomusic; Performance.

Em Outubro/Novembro de 2016 tive a oportunidade de tocar com um grupo de tango que não conhecia: o pianista habitual teve outros compromissos e não pode fazer uma série de concertos e uma tournée; como já tinha 4 anos de experiência com tango argentino e como estava habituado a tocar com o bandoneonista do grupo, fui convidado para fazer esta substituição. Esta experiência, em si bastante problemática por diversos motivos, revelou-se interessante sob diferentes perspetivas, pensando numa prática específica deste género musical e numa comparação com a prática da chamada música erudita.

Esta oportunidade permitiu uma pesquisa tendo como base:

- A. O projeto de substituição do pianista no grupo de tangos acima referido, monitorizado tendo em vista esta investigação;
- B. Diferentes experiências passadas como performer, servindo de referência neste projeto de investigação
 1. a prática já longa de música de câmara erudita, inserido em grupos de música contemporânea com e sem maestro e em duos e trios dedicados a música dos sécs.

¹ Email: franciscomonteir@gmail.com

XVIII a XX;

2. 4 anos de prática num grupo de tango argentino, perspetivando a performance de arranjos diversos, a transformação e adaptação desses arranjos, a prática musical a partir da melodia e acordes (*a la parrilla*) e o contacto ocasional e intenso com músicos que se dedicam exclusivamente a este género. No trabalho com este grupo insere-se, ainda, o arranjo de músicas deste género musical a partir de gravações e de partitura de piano (em especial dos compositores di Sarli e D'Arienzo).

As Práticas Musicais

A Prática de Música de Câmara Erudita

A experiência de prática de música de câmara dos sécs. XIX e XX era muito comum tanto ao nível profissional como amador. A meio do séc. XIX começaram a aparecer diferentes grupos profissionais itinerantes, a par com uma prática local de músicos profissionais agrupados *ad hoc* (a experiência dos concertos do Orpheon Portuense é interessante na vida musical do final do séc. XIX e XX português) e, ainda, a prática amadora (música de salão, música de câmara amadora). O repertório variava entre os clássicos Haydn, Mozart, Beethoven e Schubert, os mais românticos Carl Maria von Weber, Félix Mendelssohn, Robert e Clara Schumann e outros românticos, bem como compositores locais e de música de salão (ou música trivial, ou música ligeira, ou *Unterhaltungs Musik*); entre estas músicas de salão são interessantes as modinhas que atravessaram o Atlântico nas duas direções.

Algumas características são importantes:

- A existência de uma partitura e partes com instruções claras para todos os músicos, havendo pouco lugar para variâncias em termos rítmicos, de alturas de som e tímbricos, dando uma ideia muito clara do que é a “Obra Musical”, tal como definida por Nattiez (1987:38, 1993:81) e o definitivo Ingarten (1989);
- Uma ampla comunhão de um quadro comum de referências musicais, culturais e sociais, (Goffman, 1986:21; Atherton, sem data) possibilitando uma compreensão semelhante e rápida do conteúdo de uma partitura específica, do que consiste essa específica obra musical; há a possibilidade de múltiplos entendimentos (adaptações a esse quadro de referências), variantes expressivas, mas nunca pondo em questão as expectativas do público e dos colegas relativamente ao reconhecimento da obra musical em questão.

Os resultados, tal como esperado, podem ser mais ou menos corretos, expressivos, comunicativos, vistuosísticos, de acordo com uma norma e/ou com uma escola de virtuosismo, aproximando-se mais ou menos do sublime Kantiano (Autor, 2007), assegurando sempre que a Obra musical anunciada e/ou esperada será tocada, ouvida e reconhecida. Nada de semelhante, p. ex., com o que acontece com o Concerto de Piano de John Cage, ou com uma performance com improvisação de Jazz. A ideia de obra musical (e da sua interpretação) bem como a existência de uma comunidade com um quadro de referências comum parece ser

chave neste tipo música de câmara.

A performance de música de câmara dita erudita pode ser preparada quase à primeira vista, sendo comum agrupamentos *ad hoc* fazendo um ou dois ensaios no dia da apresentação, aliás prática comum em orquestras e grupos até ao séc. XX; é, no entanto, interessante notar a necessidade crescente, a partir de meio do séc. XIX, de agrupamentos fixos que se fizeram ouvir em largas tournées, com grande apreço do público (Tilmouth, 1980).

O Tango: origens e práticas

A música de tango, nascida entre o Uruguai e a Argentina no séc. XIX e XX, apareceu como um utensílio para a dança em bares e prostíbulos; ou, segundo Vega (sem data: 11-19), como uma forma de dançar diferentes ritmos e músicas da época – uma coreografia com “cortes y quebradas”. A música reconhecida como tango, com origem na miscigenação de diferentes influências (música africana, candombe, habanera, foxtrot, milonga, bolero, tango andaluz, valsa, etc.), sofreu ao longo do séc. XX uma evolução das estruturas e da sua inserção social bastante conturbada: emigrou dos prostíbulos - “casas de chinas”, casas de “cuarteras” - do “Rio de la Plata” para os salões de Paris por volta de 1910 e, de volta à Argentina, foi para os salões da média e alta burguesias de Buenos Aires (Becco & Rossi, 2002: 112-113) e para bailes mais populares argentinos e uruguaios. O mais moderno e jazzístico Piazzolla, no seguimento de outros bandoneonistas e orquestras de tango dos anos 50, tornou o tango em música de concerto (Arias, sem data: 19).

Mudaram-se em cerca de um século os textos das canções (prática usual no início do século, até para converter canções socialmente ou sexualmente ousadas em canções socialmente aceites (Dominguez, 2011), mudaram-se os andamentos (eventualmente mais lentos no séc. XX, mais marcados nos anos 40 e seguintes), os ritmos (inserindo-se, p. ex., diferentes maneiras de variar os acompanhamentos), mudaram-se os instrumentos (abandonando os organitos – instrumentos mecânicos simples – e a flauta e inserindo-se o bandoneon e o piano), mudaram-se e misturaram-se os contextos sociais, as maneiras de dançar, criaram-se práticas paralelas de dança de tango social e tango de exibição (“tango de escenario”), estilos de dança diferentes, apresentações de concertos somente para ouvir, espetáculos de tango e de milongas. O tango tornou-se, ainda, dança global, composta, tocada e dançada não só na Argentina como em muitos países da Europa (Melgarejo, sem data).

As práticas performativas da música de tango argentino são, em geral, algo diferentes das da música de câmara erudita, mais próximas das músicas urbanas (p. ex. fado, jazz, danças diversas):

- Embora haja arranjos completamente escritos, tal como para a música de salão do séc. XIX, o grau de variância na leitura das partes é, em geral, muito grande: fraseados, ritmos, acentuações, dinâmicas, figurações das harmonias e baixos, maneiras expressivas, todos estes elementos são largamente improvisados ou arranjados de acordo com normativos aceites pelos músicos mas nem sempre escritos (Mamone, Sauchelli, & Hasse, 2011);

- Os arranjos são deveras imaginativos, procurando uma identidade da orquestra e/ou do arranjador de acordo com a sua pragmática social e musical, muito para além da originalidade da obra musical que lhe está na base (geralmente uma canção); tal implica, não poucas vezes, que as peças originais sejam dificilmente reconhecíveis, sendo preponderante a versão do arranjador ou orquestra X ou Y do tango; há a prática corrente de fazer arranjos específicos por cada orquestra, valorizando as idiossincrasias da mesma (efetivo, características dos músicos, gostos, contextos sociais/performativos, etc.);
- Há uma tradição contínua de tocar de ouvido e *a la parrilla*, sendo importante a prática comum dos diferentes músicos e a capacidade de, a partir de uma melodia e acordes, improvisar contrapontos e figurações harmónicas e rítmicas (Pelinski, 2000: 27).

Os resultados, tal como esperado, são de uma música caracteristicamente expressiva, mais ou menos adaptada a uma função coreográfica, dependendo do contexto em que é apresentada (concerto, espetáculo ou milonga), de acordo com diferentes normas/estilos de orquestras históricas, procurando a empatia do público e/ou cumprindo a função de incentivar e apoiar o público a na sua prática dançante. A obra musical poderá ser, eventualmente, reconhecida, sendo, no entanto, muito mais importante que o público reconheça os ritmos, os estilos, as práticas a que está habituado. Os mais aficionados poderão murmurar a letra da canção, reconhecer a música, perceber os “cortes y quebradas” de uma determinada versão, mas tal não é fundamental.

A própria ideia de obra musical não parece ter alguma importância, sendo as práticas do estilo e as práticas socioculturais bem mais significativas, num quadro de referências (aprendidas, inculturadas) comum: musicais, linguísticas, coreográficas, comportamentais, societárias.

O tango argentino, nestas características de adaptação à sua função social, de evolução constante em resposta a essas mesmas mudanças, pela maneira dúbia e fugidia como toma forma, até na própria confusão que proporciona entre nome de coreografia, nome de instrumento e/ou de maneira de o tocar (o tambor afro-americano *tangó*) e, por fim, nome de género musical, é o exemplo característico do conceito de Mesomúsica tal como descrito por Carlos Vega num texto publicado primeiramente em 1966 (Vega, 1966). Na mesomúsica – a música de todos nós – a função social e performativa da música é primordial, não havendo um interesse preponderante por uma estética intrínseca das obras.

“La mesomúsica se caracteriza en este sentido especial porque, desplazada a segundo plano su condición de obra artística, podemos considerarla principalmente como entidad funcional en armonía con exigencias de esparcimiento, evasión, sociabilidad general, aproximación de los sexos, etcétera, con las industrias que elaboran las ideas primas, con el comercio que atiende al consumo y con los grupos que acogen la producción.”(Vega, 1997)

Projeto de substituição num grupo de tango: o repertório, o material, o grupo.

Este projeto teve início a 26 de novembro e terminou a 8 de dezembro. Foi feito um relatório ensaio a ensaio e concerto a concerto e gravações de algumas apresentações. Estavam previstas entrevistas com os músicos que, por claras dificuldades de comunicação, não foram

possíveis.

O repertório, como habitualmente neste tipo de grupos, foi um misto de obras de Astor Piazzolla (6 obras num total de cerca de 30 minutos), essencialmente para concerto, e tangos tradicionais argentinos para dançar (7 milongas, 5 vals, 19 tangos). As partes de piano foram-me enviadas 6 dias antes do primeiro ensaio, 8 dias antes da primeira apresentação em concerto. As obras foram apresentadas em 2 concertos/espetáculos com a presença de bailarinos profissionais convidados e de um cantor argentino e em milongas – bailes onde um público aficionado pode dançar tango argentino com música ao vivo e gravada. A primeira milonga teve, também, exibição de cantor e de bailarinos profissionais.

As partes revelaram desde logo múltiplos problemas que, antes e durante os ensaios e apresentações, tiveram de ser corrigidas na medida das possibilidades. Numa análise pormenorizada posteriormente realizada detetou-se o seguinte (Autor, 2017).

- 14 partes de piano das 37 obras continham múltiplos erros, desde pautas sem linhas, acordes erradamente cifrados, imensas notas musicais que simplesmente dobravam os restantes instrumentos e que foram parcialmente excluídas, passagens próximo do impossível de serem executadas devido a inúmeras mudanças de tessitura, à sobreposição de instrumentos e contrapontos, etc.
- Das 15 partes de piano completas e devidamente escritas, 8 tiveram de sofrer alterações de maior devido a adaptações características da prática usual deste grupo.
- Outras 8 peças não foram tocadas por partes, mas por partitura de piano (3 peças, contendo tudo, necessitando de múltiplas adaptações) ou mesmo por melodias com acordes (5 peças, *a la parrilla*)

Sete do total das peças já tinha tocado no meu grupo de tango, tornando-se muito mais simples a adaptação, embora algumas sofressem múltiplas alterações.

O grupo que me convidou era constituído por diversos músicos de formação e prática profissional essencialmente erudita, que tocam tango juntos há quase 20 anos. Mas para esta tournée somente 2 eram originais.

- 1 violinista com muitos anos de prática de músico de orquestra, agente e organizadora de eventos musicais, empresário e fundador do grupo; claramente responsável máximo do grupo; fala muito deficientemente inglês, compreendendo também muito pouco;
- 1 violoncelo que também toca viola da gamba, com longa prática docente e de músico de orquestra, inclusivamente de música antiga; fala somente húngaro; é, segundo informação da página do grupo, membro fundador;
- 1 contrabaixo, músico menos habitual no grupo; toca numa orquestra de música tradicional húngara; foi músico de orquestra clássica; fala somente húngaro;

- 1 bandoneonista Argentino com quem já toco há 4 anos num outro grupo, músico profissional inteiramente dedicado ao tango; tem substituído um acordeonista húngaro membro usual do grupo; fala espanhol e inglês;
- 2º bandoneon; irmão do violinista e ajudante em diversas tarefas de produção; fala um pouco de inglês; não parece ser músico profissional e a sua participação como bandoneonista é muito esporádica e simples.

Houve ainda um par de bailarinos italo-argentino, um deles também cantor de tango; o contacto com estes foi em Espanhol e Inglês.

Os Ensaios e as Apresentações

Os ensaios foram, no geral, em húngaro (língua nativa dos músicos do grupo e que não compreendo), e, quando necessário, também breves palavras em Inglês. Na presença do cantor falou-se brevemente em Inglês e Espanhol (comigo e com o bandoneonista).

Houve 2 ensaios antes da primeira apresentação e mais dois antes das seguintes. Houve, ainda, ensaios gerais antes de cada apresentação.

No geral todo o trabalho foi bastante tenso, sendo notórias várias dificuldades.

- As constantes dificuldades de comunicação, mesmo em situações tão simples como a indicação do compasso onde se iniciava;
- A dificuldade do grupo em tocar com um outro pianista – embora o violinista seja claramente o “dono” do grupo, responsável pela produção, ensaios, pagamentos, repertório, etc., o pianista do grupo parece ter sido sempre o responsável musical, unindo o grupo e realizando a maioria dos arranjos e adaptações;
- as constantes dificuldades com as partes muito deficientes, no que respeita à parte de piano, contrabaixo e bandoneon; as partes da responsabilidade do pianista do grupo estavam repletas de erros de harmonia, por vezes mesmo com linhas suplementares em falta, com ritmos errados, múltiplas duplicações dos instrumentos, tessituras erradas, etc.
- as muito diferentes conceções do que é fazer este tipo de música por parte dos diferentes membros.

Na verdade, era suposto tocar sem alterações o que estava escrito nas partes, um pouco à semelhança de obras eruditas, mas as múltiplas dificuldades com uma grande parte das partes impossibilitaram completamente tal intento; na verdade, uma semana após os primeiros ensaios, ainda estava a alterar e corrigir acordes (em cifras) e tessituras com o bandoneonista; o contrabaixista, com dificuldades semelhantes, não fez quaisquer alterações.

O trabalho, no que me respeita nada gratificante sob o ponto de vista musical, foi decorrendo

sempre com problemas e tensões. Logo no primeiro concerto foram apresentadas novas peças tocadas somente com o ensaio geral. Nos ensaios com o cantor para a segunda apresentação foi sintomático um episódio. No relatório de ensaio desse dia inserido no *roadbook* a 29/10 escrevi (Autor, 2016):

“Ensaio ainda mais dramático, com a presença de um bailarino de tango e cantor argentino. Depois de ensaiar algumas peças novas, os bailarinos ensaiam as peças que vão dançar, propondo pequenas alterações nalgumas peças (mais rapidez numa, acrescentar um compasso Tacet a meio de outra para tornar mais dramático (estilo d'Arienzo).

O projeto de acrescentar um compasso (claro para mim e para o bandoneonista 1, até simples), não é aceite, após cerca de meia hora de explicações e de recusas constantes: não está escrito, não sei que fazer, não porque...

A ideia de aumentar o andamento a uma peça, dando-lhe mais vida, só é também aceite por mim e pelo bandoneonista 1; os outros vão tocando claramente a medo.

Como conheço a maior parte do repertório somente pela audição e com a experiência com tango, é-me possível improvisar (literalmente) harmonias, acompanhamentos, melodias de solos, com alguma ajuda (e muitas dificuldades) das partes que possuo, algumas já parcialmente alteradas.”

Relativamente ao ensaio geral e concerto do dia seguinte escrevi (Autor, 2016):

Ensaio 30/10;

14-17h – ensaio no local da apresentação (sala de eventos histórica no centro da cidade)

Muito problemas com o contrabaixista: 1. as partes estão completamente erradas, 2. muitas alterações relativamente ao que está escrito, 3. desconhecimento total do tango como maneira de tocar contrabaixo ou mesmo de fazer música.

A peça com o andamento muito alterado para ser dançada não será dançada, fazendo-se a versão do grupo com andamento e, essencialmente, atitude, mais moderados.

Atitude algo mais moderada (contida) da violinista.

Entretanto as partes de piano e bandoneon estão mais corrigidas (harmonias) e nota-se algum entrosamento entre os músicos, desde que não haja qualquer alteração maior ao que a violinista e o celista estão habituados.

Claramente as partes são muito sobrepostas (muitas melodias à oitava e uníssono), muitas contra-melodias ou contrapontos de acompanhamentos pouco usuais no tango, no geral tudo muito marcado como se de marchas se tratasse.”

Até ao início da tournée e dos restantes concertos/milongas não houve qualquer outro ensaio.

Os comentários feitos na viagem para o início dos restantes concertos revelam a minha perceção do trabalho feito.

“Há, claramente, diferentes maneiras de entender o tango argentino: a dos músicos húngaros, muito ligados à execução das partes, muito dependentes do pianista que também

é o arranjador da maioria das peças, percebendo o tango como uma música algo medida, com pouca necessidade de qualquer improvisação, sem grande abertura para uma interpretação diferente, mesmo que esta seja mais próxima de modelos presentes em orquestras históricas argentinas (di Sarli, d'Arienzo, Pugliese). Nota-se, em algumas introduções de peças, em arranjos feitos pelo pianista do grupo, alguma influência da música popular tocada pelos ciganos húngaros; Nota-se claramente a prática de utilização de acordes de substituição jazzísticos, cifrados na parte de piano e/ou escritos em todas as partes, mascarando o carácter mais claro das harmonias dos tangos. Os acordes são apresentados-se geralmente invertidos, com sextas, nonas, 11as, sendo mesmo algo difícil perceber-se o percurso harmónico. A do pianista (o investigador), do bandoneonista 1 e do cantor e bailarino, estes argentinos, talvez mais próxima das orquestras referidas, com uma visão mais livre e aberta a modificações, mas muito mais clara relativamente às harmonias. A prática das maneiras próprias do tango argentino (arrasto, jumba, harmonizações, finais de frase, síncopas típicas, articulações e fraseados) parecem algo distantes e recusadas pelos colegas húngaros, embora essenciais na prática do tango argentino tal como entendido pelas orquestras deste país; aparecem muito raramente e escritos na partitura de maneira algo mascarada. "(Autor, 2016)

Resta dizer que, quando não havia um piano de cauda, foi utilizado um piano elétrico do grupo com bastantes deficiências no pedal, que nem sempre funcionava.

Conclusões

Desde logo há uma questão importante referente a este processo de investigação. Planeado para se efetivar a partir de diversas fontes – entrevistas, gravações, *roadbook* – devido a dificuldades de comunicação não foi possível avançar mais do que a análise das partes, discussões com o bandoneonista, algumas gravações e o *roadbook* pessoal. Este ponto é relevante numa perspetiva de fratura entre o processo performativo e a própria investigação, sendo de realçar as ideias de Jorge Salgado (Correia, 2013) e as dificuldades de recolha de dados inerente a esta fratura (não era um projeto performativo intencionalmente desenhado para investigação, mas um projeto performativo corrente que foi entendido como investigação). É, por outro lado, especialmente interessante como investigação devido a este mesmo fato de ser um projeto não especificamente desenhado para investigação, pondo dificuldades específicas decorrentes de ser um projeto performativo corrente.

O processo foi algo difícil para todos: tratou-se simplesmente de ultrapassar os problemas existentes e que não foram previstos, tentando que as apresentações corressem o melhor possível. Do ponto de vista do público, pelo que entendi, foi um êxito: a orquestra era já conhecida em vários desses locais durante a tournée, mas com um acordeonista e com o pianista efetivo no grupo; soava agora melhor, com mais força (*power* foi a palavra utilizada), mais expressiva.

Apresenta-se, assim, uma crítica ao processo, refletindo e comparando-o com a prática como músico de tango noutra grupo e como músico da chamada música erudita.

1. Parece existir a necessidade de um grupo, para funcionar como habitualmente, manter a relação de forças e funções a que está acostumado; alguma mudança poderá dar origem a desequilíbrios diversos.

Tal implicaria, neste caso, que as funções de ensaiador se mantivessem no pianista habitual, da maneira como estavam habituados no grupo, tal como as funções mais administrativas e de produção, que continuaram concentradas no violinista. A inclusão de um outro pianista e o desvio da função de ensaiador para o violinista, no caso sem grande experiência a esse nível e sem capacidade para controlar (conhecer, modificar) as partes nem dar indicações claras sobre a maneira como as tocar, veio alterar completamente o equilíbrio existente; e tal aconteceu com todos os músicos, mesmo notoriamente (embora em húngaro) com o violoncelista também fundador do grupo.

- As funções neste grupo, por mim algo adivinhadas, discutidas e confirmadas com o bandoneonista, mostram implicações claras na maneira de tocar, de pensar e de viver a música e as apresentações.
- As funções no grupo onde toco também tango há 4 anos não estão, talvez, tão claramente distribuídas: as funções de produção e de ensaio dividem-se pelos 3 membros centrais do grupo (flauta, bandoneon, piano); as funções relacionadas com o estilo são preferencialmente assumidas pelo bandoneonista; neste grupo o contrabaixista (algo variável) ensaia com o pianista, por vezes de maneira independente (funções de baixo e rítmica), e o violinista participa nos ensaios em diálogo com a flauta e com o bandoneon.

2. Houve sempre uma relação estranha com as partes e com a maneira de as entender.

Por um lado, parecia haver a capacidade e a liberdade inerentes a tocar *a la parrilla* (melodia e acordes, ou partes de piano parcialmente com cifras), ou com uma partitura de piano que todos utilizavam, confiando na capacidade de trabalhar (e improvisar) nos ensaios os arranjos. Mas era requerido pelo ensaiador que esses arranjos soassem semelhantes aos habitualmente feitos pelo pianista habitual e pelo grupo noutros momentos, que eu desconhecia. Por outro lado, as partes existentes, e que continham inúmeros problemas, pareciam ser como algo inalterável.

- A ideia de mesomúsica, tal como acima entendido, implica relações diversas, eventualmente mais livres, com o que se entende como obra musical: a obra musical é considerada uma base importante, reconhecível, mas passível a amplas transformações, adaptando-se às preferências dos grupos, dos públicos, às necessidades do contexto. Tocar *a la parrilla*, embora menos seguro, proporciona esta liberdade. E tudo isto é bastante diferente do que acontece na música dita erudita. No tango (e na mesomúsica) as partes são, talvez, meros utensílios para a criação musical; e esta requer a combinação de intencionalidades diversas, assumidas por todos.

3. A relação com a música que se faz - com o tipo de música que se faz – e com o contexto em que se faz parece ser determinante.

1. a relação dos músicos com o contexto de produção em que a música é feita.

A relação dos músicos com a música que se faz é bastante diferente quando se trata de um contexto meramente profissional, mesmo comercial, ou quando existe também uma vontade intrínseca, auto motivada. Na primeira, o músico, qual operário numa linha de produção, é requisitado a tocar o que está escrito na sua parte da maneira indicada, sem alterações, sem sobressaltos nem surpresas, contribuindo da maneira pressuposta para o total; eventualmente um ou outro músico terá a possibilidade de ser mais livre, de se evidenciar, até de improvisar, sendo os outros apoiantes corretos dessa criatividade solística. Mas quando existe uma auto-motivação extra, uma vontade intrínseca de ser criativo, quando todo o processo é mais voluntarioso, mais participativo, auto-motivado, a predisposição dos músicos e do conjunto pode implicar uma maior liberdade, menor controle exterior ou interiormente; e, assim, mais responsabilidade individual, maior possibilidade de erro (se é que se pode falar de erro), mais criatividade e, eventualmente, menos rigor.

Não parece haver diferenças fundamentais entre a música erudita, em especial na música de câmara, e o tango, ou mesmo na mesomúsica, no que trata desta questão: em todas se pode incrementar ou não a sua participação criativa, dependendo da vontade intrínseca dos músicos e do contexto produtivo; não será claramente a relação profissional a determinar o grau de participação e de liberdade. Numa orquestra ou num grupo maior tal não será, porventura, tão fácil.

“The richness and specificity of performance goals, and the degree to which they are truly shared across ensemble members, vary as a function of the musical context. Members of a symphony orchestra, for example, do not necessarily know the intricacies of each part in the ensemble texture; rather, the conductor functions as repository of the global performance goal.” (Keller, Novembre, & Loehr, 2016)

Mas a relação com o contexto pode ser vista de maneira diferente e implicar, ainda, diferentes tipos de entendimento da performance. No caso do tango, em milonga, quando o público dança, é comum a necessidade de manter um tempo mais fixo, de acentuar os *cortes y quebradas*, de seguir a pista e não fazer demasiados intervalos entre as diversas obras para não quebrar o ciclo de 4 tangos (uma *tanda*). Situação muito diferente do concerto, pois estes constrangimentos não ocorrem: o grau de liberdade pode ser muito elevado a todos os níveis, a possibilidade de improvisação e de alteração (andamentos, ritmos, maneiras de acompanhar e de ornamentar, acentuações e destaques) muito incrementadas. Na música de câmara erudita – em especial a partir do classicismo – parece que a partitura e os ensaios determinam e condicionam o que vai acontecer nas apresentações em público, eventualmente mais participativas num contexto mais íntimo e de proximidade (espacial, emotiva), ou mais pré-estabelecidas num grupo ou espaço maiores. Mas a liberdade na performance deste tipo de música, pelo menos nas práticas dos últimos 100 anos, parece raramente ultrapassar uma vontade fundamental de (quase) todos os músicos: a fidelidade ao texto, seja o que for entendido por “fidelidade”.

2. a relação dos músicos com a própria música - com as obras musicais em si e com os modelos expressivos em que se enquadra.

No tango, e em geral em toda a mesomúsica, porque a ligação à obra musical é mais fluída,

havendo à partida uma vontade intrínseca de participar e tocar, há a possibilidade de ocorrerem performances mais criativas, mais presentes corporal e expressivamente, mais arriscadas em termos expressivos e técnicos, mais sujeitas ao imponderável da performance ao vivo. Tal não acontece na música dita erudita, em especial a partir do classicismo, quando a partitura parece tornar-se mais explícita, completa, fixada, universal, inultrapassável; a partir do século XVIII até ao XX, o grau de invenção e de recriação é tradicionalmente menor, menos bem visto pelos pares e/ou pelo público, remetido para momentos particulares de improvisação.

3. a relação com o grau de liberdade que essa música proporciona.

No tango, mesmo que tocado com arranjos completos e bem escritos, mudar, inovar, recriar, até surpreender os pares em palco é uma questão de maturidade, de à-vontade com um determinado corpo musical e estilístico; não é, na verdade, absolutamente necessário, podendo tocar-se somente o que consta das partes; mas, quando se toma essa liberdade, torna-se a performance mais viva, corpórea, até autêntica, mais próxima de um mítico tocar *a la parrilla*, mais próxima da expressividade pura, como se os próprios músicos estivessem a compor em palco. No caso da música erudita, essa liberdade pode ser considerada até uma questão de desvio da norma, de assunção da diferença, até de luta contra o expetável, o reconhecível; e, por fim, ser infiel ao texto. Mas não pertence a estas linhas discutir essa ideia – muito característica do passado séc. XX – de “fidelidade” ao texto musical escrito como resíduo da obra musical.

O trabalho aqui exposto reflete, assim, sobre diversas práticas de um exemplo típico da “mesomúsica”, ponderada em comparação com a música dita erudita, em especial a dos sécs. XIX e XX. É uma reflexão sobre o processo de tocar em pequeno conjunto – música de câmara – tendo como princípio uma educação erudita, mas dirigindo-se para práticas bem diferenciadas socialmente: ou nem tanto, porque o prazer de viver as músicas – tocando-as, ouvindo-as, dançando-as – pode ser bastante semelhante.

Referências

- Arias, A. (sem data). *Historia del tango Primera Parte*. Obtido de <https://pt.scribd.com/doc/301923475/LA-HISTORIA-DEL-TANGO-Anibal-Arias-Primera-Parte>
- Atherton, J. S. (sem data). Doceo; Frames of ReferenceFrames of Reference, Frames of Reference. Obtido 10 de Julho de 2017, de <http://www.doceo.co.uk/tools/frame.htm>
- Becco, H. J., & Rossi, V. (2002). *Cosas de negros*. Argentina: Taurus. Obtido de <https://library.biblioboard.com/content/38679042-6f8c-4071-97b4-607fb30d8605>
- Correia, J. S. (2013). Investigação em Performance e a fractura epistemológica. *El Oído Pensante*, 1(nº 2). Obtido de <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>
- Dominguez, M. E. (2011). Versiones, apropiación e intermusicalidad en el Rio de la Plata. *Revista Antropolgia em Primeira Mão*, (126). Obtido de <http://apm.ufsc.br/files/2011/05/126.pdf>

Goffman, E. (1986). *Frame analysis: an essay on the organization of experience* (Northeastern University Press ed). Boston: Northeastern University Press.

Ingarden, R. (1989). *Qu'est-ce qu'une œuvre musicale?* Paris: C. Bourgois.

Keller, P. E., Novembre, G., & Loehr, J. (2016). Musical Ensemble Performance: Representing Self, Other, and Joint Action Outcomes. Em E. Cross & S. S. Obhi (Eds.), *Shared Representations: Sensorimotor Foundations of Social Life*. Cambridge: Cambridge University Press.

Mamone, P., Sauchelli, D., & Hasse, J. (2011). *Tratado de orquestación en estilos tangueros: para formaciones reducidas*. Buenos Aires: Altavoz Ediciones Musicales.

Melgarejo, A. (sem data). Finlândia canta el tango como ninguna. Obtido 10 de Julho de 2017, de <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Adriana%20Santos%20Melgarejo/TangoFinlandia.htm>

Autor, F. (2007). Virtuosity, Some (quasi phenomenological) thoughts. Em A. Williamon & D. Coimbra (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007* (pp. 315–320). Utrecht: Association Européenne des Conservatoire, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC).

_____. (2016, Outubro 26). *Roadbook projeto Tango Húngaro*. Hungria, Austria, Alemanha.

_____. (2017, Abril 24). *Análise de Repertórios projeto tangos húngaros*. excel.

Nattiez, J. J. (1987). *Musicologie générale et sémiologie*. Paris: C. Bourgois.

Pelinski, R. A. (2000). *Invitación a la etnomusicología: quince fragmentos y un tango*. Madrid: Akal Ediciones.

Tilmouth, M. (1980). Chamber Music. Em *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Vol. 4). London; New York: Macmillan Publishers Limited.

Vega, C. (1966). La mesomúsica. *Polifonía, Revista Musical Argentina*, 2º trimestre (131/132).

Vega, C. (1997). Mesomúsica: un ensayo sobre la música de todos. *Revista musical chilena*, 51(188), 75–96.

Vega, C. (sem data). Carlos Vega, La formación coreográfica del tango argentino. Obtido 10 de Julho de 2017, de <http://www.uca.edu.ar/index.php/site/index/es/uca/facultad-de-artes-y-ciencias-musicales/instituto-carlos-vega/publicaciones/textos-on-line/carlos-vega-la-formacion-coreografica-del-tango-argentino/>

A brasilidade de Iberê Gomes Grosso: reflexos em sua técnica

Gretel Paganini P.F. Castro¹

Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil.

Antônio J. Augusto

Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Brasil.

Resumo: É impossível passar despercebida a atuação de Iberê Gomes Grosso no cenário musical carioca do século XX. Nascido em Campinas, proveniente de família de músicos, Iberê se mudou para o Rio de Janeiro aos doze anos para estudar violoncelo com o tio, Alfredo Gomes, e completou sua formação com Diran Alexanian e Pablo Casals, em Paris, após ser contemplado com uma bolsa de estudos pelo Instituto Nacional de Música. Quando retornou ao Rio de Janeiro, na década de 1930, atuou como professor, camerista, músico de orquestra e solista, além de exercer intensa atividade no meio da música popular, de onde retirava a maior parte de sua renda. Foi um grande divulgador da música brasileira de concerto e executou muitas obras em primeira audição, muitas delas dedicadas a ele. Transitando entre o universo erudito e o popular, Iberê construiu uma forma particular de tocar violoncelo, principalmente no que se refere à interpretação de peças brasileiras. As suas execuções transcendiam os signos impressos nas partituras: "Iberê tinha bossa", afirmava Radamés Gnattali. A partir destas informações, propomos a reflexão sobre as seguintes questões: o quanto a música popular brasileira influenciou na técnica violoncelística de Iberê Gomes Grosso? Em que medida a técnica apreendida de seus mestres dialogava com a maneira como ele interpretava as composições brasileiras? Iniciaremos esta investigação a partir da definição das características pertinentes ao conceito de brasilidade vinculado a uma identidade cultural brasileira da época. Exporemos, também, como a técnica dos instrumentos de arco sempre esteve subordinada a um resultado musical específico, o que contribuiu para sustentarmos a ideia de que a música brasileira impôs a Iberê uma forma diferente de tocar. Para isso, trabalharemos com a escuta de registros fonográficos, com relatos de parceiros musicais e ex-alunos de Iberê, com críticas da época e com a bibliografia disponível sobre o assunto. A conclusão de que Iberê se utilizou desta "brasilidade" para moldar sua técnica e suas performances nos permite criar materiais informativos a respeito das práticas interpretativas da música brasileira escrita para violoncelo e compreender como essa forma de tocar embasou as execuções das gerações posteriores a ele.

Palavras-chave: violoncelo; Iberê; Casals; brasilidade; técnica.

Abstract: It is impossible to overlook the performance of Iberê Gomes Grosso in the carioca music scene of the 20th century. Born in Campinas, from a family of musicians, Iberê moved to Rio de Janeiro at the age of twelve to study cello with his uncle, Alfredo Gomes, and completed his training with Diran Alexanian and Pablo Casals in Paris after being treated with a scholarship by the National Institute of Music. When he returned to Rio de Janeiro in the 1930s, he acted as a teacher, camerista, orchestra musician and soloist, as well as practicing intense activity in the middle of popular music, from which he took most of his income. He was a great promoter of Brazilian concert music and performed many works at first audition, many of them dedicated to him. Transiting between the erudite and the popular universe, Iberê built a particular way of playing the cello, especially in what concerns the interpretation of Brazilian pieces. His executions transcended the signs printed on the scores: "Iberê had bossa," affirmed Radamés Gnattali. Based on this information, we propose to reflect on the following questions: how much Brazilian popular music influenced the cellist technique of Iberê Gomes Grosso? To what extent did the learned technique of his masters converse with the way he interpreted the Brazilian compositions? We will start this investigation from the definition of the characteristics pertinent to the concept of *brasilidade* linked to a Brazilian cultural identity of the time. We will also show how the technique of bow instruments has always been subordinated to a specific musical result, which contributes to support the idea that Brazilian music imposed Iberê a different way of playing. For this, we will work with the listening of phonographic records, with reports of musical partners and alumni of Iberê, with criticism of

¹ Email: gretelpaganini@gmail.com

the time and with the bibliography available on the subject. The conclusion that Iberê used this "*brasilidade*" to shape his technique and his performances allows us to create informational materials about the interpretive practices of the Brazilian music written for cello and to understand how this form of playing grounded the executions of generations after him.

Keywords: violoncello; Iberê; Casals; *brasilidade*; technique.

Ao longo da nossa pesquisa de mestrado, cujo tema gira em torno da chegada da Escola Casals de violoncelo ao Rio de Janeiro através da figura de Iberê Gomes Grosso (1905-1983), considerado um dos mais importantes violoncelistas brasileiros do século XX, surgiram questões das quais não conseguimos nos afastar. As mais instigantes delas se referem à influência que a música brasileira, popular ou erudita, possivelmente exerceu sobre a forma de tocar de Iberê: novos recursos técnicos foram incorporados à técnica adquirida da Escola Casals? Iberê modificou aspectos de sua técnica em favor de um resultado musical específico? Em que medida a técnica apreendida de seus mestres dialogava com a maneira como ele interpretava as composições brasileiras?

Para situá-los na nossa investigação, iniciaremos este artigo apresentando Iberê Gomes Grosso e a sua relação com a Escola Casals de violoncelo e com a música brasileira. Posteriormente, a partir da escuta da gravação da Sonata para Violão e Violoncelo de Radamés Gnattali (1906-1988), composta em 1969², executada por Iberê e por Néelson de Macedo (1931), tentaremos identificar elementos na forma de tocar de Iberê, tanto técnicos quanto interpretativos, que simbolizem "brasilidade", conceito que iremos discutir ao longo do texto. Faremos, também, uma relação entre estes elementos e a técnica e a estética que constituem a chamada Escola Casals a fim de buscarmos respostas às perguntas acima.

Iberê Gomes Grosso e a Escola Casals

É impossível passar despercebida a atuação de Iberê Gomes Grosso no cenário musical carioca do século XX. Nascido em São Paulo, em 1905, proveniente de família de músicos, sobrinho-neto de Carlos Gomes³ (1836-1896), Iberê passou a infância em Campinas e se mudou aos doze anos para o Rio de Janeiro para estudar violoncelo com seu tio, Alfredo Gomes (1888-1977)⁴, no Instituto Nacional de Música⁵, onde se formou com "Medalha de Ouro", em 1924. Foi Alfredo quem o inseriu no ambiente musical carioca e, principalmente, o aproximou dos compositores brasileiros atuantes na época, como Henrique Oswald (1852-1931), Alberto Nepomuceno (1864-1920), Luciano Gallet (1893-1931) e Heitor Villa-Lobos (1887-1959).

Iberê completou sua formação em Paris, na *École Normale de Musique*, com Diran Alexanian (1881-1954) e Pablo Casals (1876-1973), após ganhar o prêmio "Viagem à Europa" concedido

² A data de 1969 foi encontrada na versão da partitura utilizada neste artigo. No livro *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*, de Valdinha Barbosa e Anne Marie Devos, p.88, encontramos a data de 1959.

³ Antônio Carlos Gomes (1836-1896) foi um importante compositor de ópera brasileiro, autor da obra *O Guarani*.

⁴ Alfredo Gomes estudou no Real Conservatório de Bruxelas, com bolsa de estudos concedida pelo governo paulista. Após o seu retorno ao Brasil, tornou-se professor catedrático do Instituto Nacional de Música no Rio de Janeiro.

⁵ Hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ.

pelo mesmo Instituto de Música, em 1926. Foi lá, onde permaneceu imerso por três anos, que adentrou definitivamente a chamada Escola Casals de violoncelo e incorporou uma forma de tocar que levaria consigo para o resto da vida.⁶

A Escola Casals, tradição fundada pelo catalão Pablo Casals no final do século XIX e início do XX e solidificada por seu assistente na *École Normale de Musique*, em Paris, Diran Alexanian, constitui-se em um conjunto de preceitos técnicos vinculados a um ideal estético sobre a arte de tocar violoncelo. Apesar das lacunas que aparecerão sobre qualquer tentativa em descrever resumidamente essa escola, arriscaremos uma compilação das suas principais características, baseando-nos em Alexanian e em relatos de alunos e biógrafos de Casals, em especial David Blum.

A escolha por Alexanian é quase óbvia. O *Traité Théorique et Pratique du Violoncelle*, escrito por ele durante um período de quatro anos, foi publicado em 1922 e se constitui em um manual dos preceitos técnicos do autor, totalmente inspirados nas trocas com Casals. O prefácio, redigido pelo próprio Casals, mostra toda a admiração e confiança que ele tinha em seu assistente: “Um dicionário da nossa técnica” (Casals, 1922, tradução nossa). Neste mesmo prefácio, Casals compara o método empregado no tratado com os círculos cada vez maiores criados pela queda de uma pedra na lagoa: “O melhor método a seguir no estudo da técnica é traçar uma espiral, começando com um som básico e terminando no limite extremo das possibilidades físicas” (Casals, 1922, tradução nossa). E termina dizendo: “Até virtuosos experientes vão encontrar nele alimento para meditação instrutiva” (Casals, 1922, tradução nossa). O tratado, utilizado até hoje, é o registro escrito mais próximo que possuímos da chamada Escola Casals.

Já Blum, em seu livro *Casals and The Art of Interpretation*, de 1977, reconta, em detalhes, aulas, masterclasses e ensaios ministrados pelo próprio Casals, o que o torna uma exceção entre os biógrafos do violoncelista, normalmente calcados em narrativas bastante apaixonadas sobre sua trajetória particular.

Abaixo, então, uma tabela resumida dos principais aspectos técnicos que deduzimos compor a chamada Escola Casals de violoncelo.

Tabela 1. Aspectos técnicos da Escola Casals.

Posição do instrumento/postura	Liberdade para a produção do som; assento da cadeira nivelado com o joelho; sentar na borda dianteira da cadeira; apoiar o instrumento na altura do peito.
Mão direita	Semelhante à mão esquerda na primeira posição. Polegar em oposição ao segundo dedo. Endireitamento das falanges durante o movimento do arco do talão à ponta, permitindo a pronação ⁷ .

⁶ Sabemos que Gomes Grosso realmente levou adiante as concepções técnicas e estéticas da Escola Casals, o que pode ser comprovado através da tese que produziu para participar do concurso para professor titular de violoncelo no Instituto Nacional de Música, intitulada *O “Demanché” no Violoncelo*, e através de relatos de seus ex-alunos.

⁷ No movimento de pronação da mão, o peso do braço é lentamente transferido para a segunda falange do indicador, facilitando a pressão sobre a corda e permitindo um maior poder na parte superior do arco.

Braço direito	Quanto mais afastado do corpo, mais alto o cotovelo e vice-versa.
Movimento do arco	Arco paralelo ao cavalete, formando um ângulo reto em cada uma das cordas. Prevenir mudanças bruscas de corda, preparando o braço e aproximando antecipadamente o arco da nova corda a ser atingida.
Mão esquerda	Cordas são pressionadas com a extremidade de cada dedo, correspondente à linha do corte da unha. Polegar: tocar com a "almofada" do dedo, sempre em oposição ao segundo dedo e sem pressão. Exercícios de percussão e <i>pizzicato</i> , auxiliando na articulação.
Mudança de posição	Aproximar os dedos deslizando-os até a nova nota. Evitar o glissando. Encontrar pontos de orientação, como a nota mi na corda lá, na quarta posição.
Vibrato	Movimento regular, ligeiro e flexível da mão esquerda e do antebraço, executado numa direção praticamente vertical. Produzido com a parte carnuda do dedo, gerando um ligeiro desvio interno do osso durante o movimento. Defende um vibrato contínuo, mas utilizado como recurso expressivo.
Capotasto	Colocação do polegar de maneira perpendicular às cordas, recaindo sobre duas cordas, com mais pressão na corda mais baixa.
Afinação	"Afinação expressiva" (Blum, 1977, p.117), não temperada. Semitons diatônicos devem ser tocados mais fechados. Cordas sol e dó devem ser afinadas um pouco mais altas, gerando quintas perfeitas.

Para Casals, todo este aparato técnico não era um fim, mas um meio para se atingir um ideal estético que caracterizou a sua escola. Conta-nos David Blum (1977) que, para o violoncelista, o primeiro princípio que deve reger a arte da interpretação é a expressão e a verdade. Verdade esta intimamente relacionada às forças da natureza, das quais somos nós mesmos constituídos e muitas vezes nos distanciamos. É a partir daí que todo o resto deve ser construído.

Assim, a técnica de violoncelo proposta por Pablo Casals está toda pautada em uma lógica com base na intuição. "Fantasia, tanto quanto você goste – mas com ordem!" (Blum, 1977, p.84, tradução nossa)⁸. Casals nos recorda que a oscilação está no centro da vida biológica, tanto ao nosso redor como dentro de nós: as mudanças de estação e o movimento das marés, a batida do coração e o ritmo da respiração, as ondas de pensamentos e emoções. "Há uma vibração constante" (Blum, 1977, p.34, tradução nossa)⁹. O objetivo principal de seus ensinamentos é mostrar como o intérprete pode reconhecer e transformar essa expressividade inerente a cada um em sons, através da variedade de dinâmicas, da flexibilidade rítmica, da diversidade de cores e da afinação.

⁸ "Fantasy as much as you like – but with order!" (Blum, 1977, p.84).

⁹ "There is a constant vibration" (Blum, 1977, p.34).

Os glissandos foram largamente utilizados por Casals. “O que é natural é sempre bom!” (Blum, 1977, p.140, tradução nossa)¹⁰, ele comentava. Mas nunca realizava dois glissandos seguidos em direções opostas, em um espaço de três notas. E mais uma vez ele ligava a técnica do instrumento à voz: “Se cantamos o glissando, fazemos o glissando!” (Blum, 1977, p.142, tradução nossa).¹¹

Interessante lembrar que, quando orientava sobre as relações de tempo, Casals afirmava: “A arte da interpretação *não* é tocar o que está escrito” (Blum, 1977, p.84, tradução nossa).¹² Para ele, podem haver flutuações rítmicas em cima de um pulso básico e existem coisas que não podem ser impressas. Ele instruía aos alunos que tomassem as decisões rítmicas sempre de acordo com o contexto musical. Por exemplo, quando se referia a trechos *cantabiles*: “Neste caso, temos que dar o valor real às notas. Aqui está uma canção, cada nota canta” (Blum, 1977, p.91, tradução nossa).¹³

Iberê Gomes Grosso, então imerso nos estudos com Alexanian e Casals em Paris, foi obrigado a retornar ao Brasil em 1928, após ser convocado para servir o exército. “*Fui o pior soldado que o Brasil já teve! Não entendia nada. Não sabia o que fazer com as armas*”, proclamou Iberê (Grosso *apud* Barbosa, 2005, p. 111). Porém, logo que chegou ao Rio de Janeiro, Iberê, que já possuía uma posição de destaque no meio musical carioca, foi aplaudido pela crítica, após recital no Instituto de Música:

(...) Todas as bellas qualidades que possuía e que, ao partir já tinha bastante desenvolvidas com os estudos que fizera, no Instituto, sob direção de seu tio Alfredo Gomes (a ponto de ouvir as melhores referencias a ellas feitas por Casals e Alexanian), estão agora ainda mais apuradas, collocando-o ao nível dos melhores artistas do instrumento. (...) (Bevilacqua *apud* Barbosa, 2005, p. 112)

A partir daí, Iberê atuou em praticamente todos os setores da vida musical carioca existentes na metade do século XX. Além de solista, músico de orquestra, camerista e professor de violoncelo, sua proximidade com os compositores brasileiros da época lhe rendeu a primeira audição de várias obras, como o *Trio para Violino, Violoncelo e Piano*, de Guerra Peixe (1960), o *Concerto para Violoncelo e Orquestra*, de José Siqueira (1952), o *Concerto para Violoncelo e Orquestra*, de Radamés Gnattali (1941), entre inúmeras outras. Algumas composições foram dedicadas a ele, como o *Batuque*, de Gnattali e o *Trenzinho do Caipira*, de Villa-Lobos, que integra as *Bachianas Brasileiras nº 2*, de 1930. Vicente Salles descreve bem este contexto:

Iberê traz dentro dele um berço bem brasileiro. Ele participou de uma geração muito especial para a música brasileira, que tinha Villa-Lobos como patriarca. Iberê viveu a sua geração, não somente com os colegas músicos, mas com alguns compositores, e não se desligou dela, o que é muito importante, mesmo respeitando os clássicos brasileiros e universais. Essa geração de Iberê, Borgerth, Arnaldo Estrela... todos esses músicos se ligaram e de certa maneira se associaram ao nome de Villa-Lobos, Lorenzo Fernandez,

¹⁰ “What is natural is always good” (Blum, 1977, p.140).

¹¹ “If we sing it we shall do a glissando!” (Blum, 1977, p.142).

¹² “The art of interpretation is *not* to play what is written” (Blum, 1977, p.84).

¹³ “In this case we must give the real value of the notes. Here it is a song; every note sings” (Blum, 1977, p.91).

Radamés Gnattali. Eles eram escolhidos para interpretar obras, fazer primeiras audições, e tal era a capacidade e o gosto com que faziam música brasileira que muitas obras foram dedicadas a eles. E isso é muito importante, porque o compositor também cresce, quando há grandes intérpretes (...) (Salles *apud* Barbosa, 2005, p.157).

Airton Barbosa também confirmou a enorme contribuição de Iberê à divulgação da música brasileira de concerto. Na contracapa do LP *Iberê Gomes Grosso "Homenagem"* (1979), escreveu:

No Brasil, todo grande músico procura divulgar o seu instrumento através de concertos, recitais, ou até mesmo na formação de alunos. Mas nem todo grande músico se propõe a divulgar a música brasileira de forma consciente e sistemática. É neste ponto que Iberê Gomes Grosso cresce e se agiganta. Iberê Gomes Grosso é o símbolo de uma era em que a música brasileira luta para não ser uma eterna desconhecida dentro de seu próprio país (Barbosa, 1979).

Em 1931, Iberê figurava como professor de "Ritmo" na primeira equipe do Departamento de Música e Canto Orfeônico¹⁴, projeto de educação musical dirigido por Villa-Lobos e apoiado pelo governo de Getúlio Vargas, além de participar das excursões artísticas organizadas pelo compositor em alguns estados do Brasil e em outros países da América do Sul, o que indica o vínculo estreito entre os dois músicos.

Já o contato com Radamés Gnattali se deu através do mercado da música popular. Apesar dos relatos de Valdinha (2005) sobre a insatisfação de Iberê em não poder se dedicar somente à música de concerto, foram os cassinos, as primeiras emissoras de rádio e as companhias de teatro e operetas que conseguiram suprir as obrigações financeiras do violoncelista.

"Naquele tempo tinha uns cassinos, ali na cidade, perto da Avenida Beira-Mar" – volta a contar o maestro Radamés Gnattali. "Eu conheci Iberê trabalhando lá, onde eu também trabalhava. Ele tocava numa orquestra de tango. Essa época foi muito difícil. Não gosto nem de lembrar. Era uma miséria desgraçada!" (Barbosa, 2005, p.114)

Gnattali, além de compositor e concertista no meio erudito, emergia como pianista, arranjador e regente no universo popular. Iberê se tornou o violoncelista oficial nas gravações de suas músicas, como afirmava o próprio Radamés:

Iberê trabalhava muito comigo. Ele e o Borgerth sempre tocavam as minhas músicas. Trabalhamos juntos por 40 anos, em tudo quanto foi lugar...música popular, gravações... em quase todas as gravações da RCA, era o Iberê que tocava violoncelo. Teve até uma música que Orlando Silva gravou, uma valsa, que até hoje (1985) o autor fala. Era um contracanto no violoncelo, lá no agudo... A gente podia escrever o que quisesse para o Iberê, que ele tocava. Aquele contracanto ficou para a história! Ele era formidável...

¹⁴ Em 1933, o Departamento de Música e Canto Orfeônico foi elevado a Superintendência de Educação Musical e Artística – SEMA e foi criada a Orquestra Villa-Lobos, "organizada com finalidades educativas, cívico-artísticas e culturais" (Mariz, 2005, p. 152). Em 1942, foi criado o Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, que formou professores durante anos. "O CNCO foi reestruturado em 1967, mas continuou subordinado ao MEC com o nome de Instituto Villa-Lobos, em justa homenagem ao seu fundador e animador (...)" (Mariz, 2005, p.157).

Ele tinha muita bossa para tocar música popular. Tocava todos os ritmos da música brasileira. Era uma beleza! (...) (Gnattali *apud* Barbosa, 2005, p. 123).

Desta parceria, surgiu um duo que colaborou imensamente com a divulgação da música brasileira no Brasil e no exterior:

Em 1964, Radamés Gnattali voltava ao exterior com o amigo Iberê Gomes Grosso, apresentando-se em duo de violoncelo e piano. A excursão iniciou-se em Berlim. Depois foi Roma, Tel-Aviv e Jerusalém. Desta vez, a propaganda artística recaía sobre a música erudita brasileira de Radamés Gnattali e Heitor Villa-Lobos (Barbosa & Devos, 1984, p. 63).

Concluimos, desta forma, que, além de um grande incentivador da música brasileira de concerto, Iberê transitou por anos entre o universo erudito e o popular. No próximo tópico, faremos uma reflexão sobre como este íntimo contato com a música brasileira refletiu em suas *performances*, principalmente no que se refere à interpretação de peças brasileiras, fundindo-se à estética da Escola Casals e fazendo brotar um modo particular de tocar violoncelo.

Aspectos de *brasilidade* em Iberê Gomes Grosso

No Dicionário Online de Português, o vocábulo *brasilidade* é definido da seguinte forma: “característica ou particularidade do que ou de quem é brasileiro; natureza do que ou daquilo que é brasileiro.”¹⁵

Quando trazemos este conceito para o meio artístico do Brasil das primeiras décadas do século XX, percebemos que ele está intimamente ligado ao ideal nacionalista que guiou o movimento modernista que culminou na Semana de Arte moderna de 1922 e seguiu influenciando os artistas pelos anos que se seguiram, representando “o impulso unânime de cantar a natureza, a alma e as tradições brasileiras, banindo para sempre os *pastiches* da arte europeia” (Mariz, 2005, p.145).

No âmbito da música de concerto, podemos destacar dois autores que foram essenciais no debate e na proposição de formas de nacionalização da música no contexto do movimento modernista brasileiro: Mário de Andrade (1893-1945), que acreditava na necessidade de pesquisa analítica e empírica do folclore musical, e Renato Almeida (1895-1981), que defendia uma via intuitiva como definidora de *brasilidade*¹⁶.

Embora sejam múltiplos os grupos de compositores que se desenvolveram a partir das ideias do nacionalismo musical e diversas as formas de composição, “alguns na linha de aceitação total e cega das normas do nacionalismo e dos regionalismos, outros, ao contrário, partindo de questionamento contínuo destas normas e da pregação de renovação técnica e estética a todo custo” (Neves, 1981, p.13), o emprego do material de procedência folclórica ou popular com o

¹⁵ Disponível em: <https://www.dicio.com.br/brasilidade/>. Acesso em 30/05/2017.

¹⁶ Para maiores informações sobre o nacionalismo na música brasileira da década de 1920, ver Andrade, Mário de. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL, 1972; Almeida, Renato. *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp., 1942.

intuito de “forjar linguagens caracteristicamente nacionais” (Neves, 1981, p. 13) foi praticamente uma regra.

Voltando nosso olhar à Iberê, que retornou de Paris na efervescência deste movimento, tornando-se um incentivador da música brasileira e incansável intérprete dos compositores brasileiros de seu tempo, além de trabalhar no meio da música popular, parece impossível supor que essa brasilidade imperante no meio artístico da época não tenha influenciado a sua forma de tocar.

Para refletirmos sobre esta influência, pretendemos, através da escuta da gravação da Sonata para Violão e Violoncelo de Radamés Gnattali, executada por Iberê e por Néelson de Macedo e lançada no LP *Homagem* em 1980, identificar elementos na *performance* do violoncelista, tanto técnicos quanto interpretativos, que simbolizem essa “brasilidade” predominante, trazendo a questão do nacional para o campo das práticas interpretativas.

A escolha por Radamés, considerado um compositor nacionalista da terceira geração pelos musicólogos, se deu graças à profunda relação de amizade e profissional que estabeleceu com Iberê, à sua atuação no meio da música popular brasileira e, especialmente, à existência desta Sonata acima referida que, apesar de seguir um caminho particular em relação às concepções dos nacionalistas puristas, representa um bom exemplo de música de inspiração popular e folclórica nacional.¹⁷

Segundo o violonista Fábio Zanon, esta Sonata para Violão e Violoncelo pode ser considerada uma obra modelar do repertório para esta formação. Nela prevalecem os ritmos do samba e da toada, com uma sutil mescla de acompanhamento e liderança, fazendo dos dois instrumentos solistas (Zanon, 2006).¹⁸ A própria instrumentação nos remete aos seresteiros: o violão assumindo o papel da viola caipira e o violoncelo tomando o lugar do canto.

Logo no início do primeiro movimento, o *Allegro comodo*, identificamos que o tema se inicia no violão e é repetido pelo violoncelo em *pizzicato* mais à frente, dezoito compassos depois (exemplo 1). Justamente por este tema estar escrito em linguagem própria dos instrumentos de cordas dedilhadas, distanciando-se do idiomatismo¹⁹ do violoncelo, percebemos que Iberê realiza um *pizzicato* que tenta imitar a sonoridade do violão. As rápidas semicolcheias são praticamente impossíveis de serem tocadas com um só dedo da mão direita, como normalmente se realizam os *pizzicatos* no violoncelo, fazendo-nos supor o uso de uma técnica copiada do violão ou dos contrabaixos no *jazz*, onde se utilizam dois ou mais dedos,

¹⁷ A Sonata para Violão e Violoncelo de Radamés Gnattali pertence à segunda fase da produção do compositor (ver NEVES, José Maria. *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira, 1981, p. 72). A respeito desta fase, Béhague (1979, p.302) comenta: *During the 1950s Gnattali deliberately attempted to remove himself from music nationalism. He then turned to neo-Romantic and neo-classical moulds while maintaining the light style often associated with symphonic jazz (...)* The works of the 1960s, however, reveal a further assimilation of folk and popular musical traditions.

¹⁸ Disponível em <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/08/31-radams-gnattali-iv.html>. Acesso em 31/05/2017.

¹⁹ “A palavra “idiomático” vem do grego (*idiomatikós*), que significa “particular”, “especial”. Ao trazer esse conceito para o instrumento, entendemos por seu idiomatismo tudo o que lhe é particular (...).” (Pilger, 2013, p.169)

alternando-os a cada nota. Podemos ouvir também, neste trecho, a mão esquerda atuando de forma quase percussiva. Conseguimos escutar o barulho dos dedos batendo sobre o braço do violoncelo, o que demonstra preocupação com a clareza da articulação das passagens rápidas.



Exemplo 1: tema tocado em *pizzicato* pelo violoncelo.

Um segundo momento em que o violoncelo imita a linguagem violonística utilizando *pizzicatos* é quando Gnattali escreve acordes que são tocados simultaneamente ao violão e, juntos, soam como um só instrumento. O próprio compositor escreve uma indicação de uso do polegar da mão direita para realizar os acordes no violoncelo (exemplo 2).



Exemplo 2: acordes em *pizzicato* junto com o violão.

Outro aspecto que logo identificamos quando ouvimos a sonata é o uso frequente de glissandos (ou portamentos²⁰) no violoncelo, apesar de não existirem indicações na partitura. A languidez provocada por este recurso pode estar diretamente relacionada a uma tentativa de imitar o lamento da voz dos cantores de serestas²¹, gênero musical brasileiro de caráter romântico. O verbete “seresta” da Enciclopédia de Música Brasileira cita este lamento:

Influenciadas pelas valsas, as modinhas têm então realçado seu tom de lamento na voz dos boêmios e mestiços capadócios cantadores de serenatas, por isso chamados serenatistas ou serenateiros. Assim, quando no séc. XX serenata passa por evolução semântica a seresta (...), os cantadores com voz apropriada ao sentimentalismo de serenatas ou serestas, transformam-se, finalmente, em seresteiros. (Marcondes, 2000, p.724)

²⁰ Tanto Pablo Casals quanto Iberê Gomes Grosso utilizavam os dois termos como sinônimos. Normalmente portamento é o que ouvimos durante as mudanças de posição, diferente dos glissandos, onde arrastamos propositalmente o dedo sobre a corda para conseguirmos um efeito. Nesta circunstância, estamos nos referindo ao segundo caso.

²¹ Segundo a Wikipédia, a seresta, gênero musical do Brasil, foi um nome surgido no século XX para rebatizar a mais antiga tradição de cantoria popular das cidades: a serenata.

Mais uma característica que aparece com regularidade nesta *performance* é uma oscilação rítmica típica das interpretações da música popular brasileira, o famoso *swing*. De acordo com Canaud (2013, p.29), *swing* pode significar uma “certa liberdade na utilização de pequenas alterações das células rítmicas provenientes da articulação, da dinâmica e da agógica²² aplicadas à execução de uma determinada música”. Marta Ulhôa (2006, p.8) chama o *swing* de métrica derramada:

“Derramar” a métrica não é uma idiosincrasia numa interpretação singular; é um traço estilístico marcante, principalmente entre intérpretes de samba. Ou seja, a métrica derramada mais do que um gesto de estilo individual (como o *rubato* de Chopin) é uma característica cultural mais ampla. (Ulhôa, 2006, p. 8)

De forma geral, as interpretações do repertório brasileiro por Iberê transcendiam os signos impressos nas partituras: “Iberê tinha bossa²³”, afirmava Radamés Gnattali (BARBOSA, 2005, p. 123). Essa “bossa” ou *swing* se expressa, por exemplo, no início do segundo movimento (exemplo 3), onde as síncopes do violoncelo são interpretadas de forma tipicamente brasileira ou com o “fator atrasado”, como define Cançado (2009, p.12):

(...) esse “fator atrasado” “não se apresenta definido na partitura”, e para se interpretar de uma maneira idiomática os ritmos da música brasileira, o músico necessita não só do conhecimento desses elementos mas, literalmente, incorporá-los. Assim, os intérpretes deveriam estar cientes desta prática de performance ao lerem a notação musical de boa parte do repertório nacional. (Cançado, 2000, p.12)

Exemplo 3: síncopes características brasileiras no violoncelo.

O exemplo 4, início do terceiro movimento, indica que o violoncelo começa tocando um ritmo que se aproxima ao do baião. Na execução de Iberê, percebemos que entre a penúltima e a última semicolcheia de cada compasso ele realiza um discreto portamento (ou glissando), que proporciona o *swing* necessário a este ritmo, apesar de não haver indicações na partitura.

²² “O musicólogo alemão Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann (1849-1919) criou o termo *Agógica* para designar as alterações no movimento ou as flutuações do tempo introduzidas no momento da execução de uma composição musical”. (Canaud, 2013, p.29)

²³ Balanço.

Exemplo 4: swing no ritmo do violoncelo.

Podemos verificar também a presença de um golpe de arco que Mariana Salles (2004, p.76) indica ser tipicamente brasileiro, o *détaché do tipo “duro”*: “Derivado do *détache lancé*, dedos e pulso não têm nenhuma participação no movimento. O som resultante é “anguloso” e “primitivo”. (...) O *détache do tipo “duro”* não possui marcação gráfica especial (...)”

A utilização deste recurso técnico também consiste em uma escolha do intérprete, já que a indicação na partitura poderia se referir simplesmente a um *détache simples*²⁴ ou a um *portato*²⁵ (exemplo 5).

Exemplo 5: *détaché do tipo “duro”*.

Conclusões

Retornando às questões iniciais, podemos afirmar que, mesmo que somente através da escuta de um único fonograma, somada à sua trajetória de vida, já notamos elementos que apontam uma *brasilidade* na forma de tocar de Iberê. Percebemos que esta *brasilidade* está vinculada especialmente a uma maneira de interpretar a música impressa na partitura, mas, ainda assim, encontramos características definidoras de novos recursos técnicos impostos por particularidades da música brasileira.

Aspectos da Escola Casals, como o uso do glissando expressivo, a percussão dos dedos da mão esquerda e a liberdade rítmica derivada do próprio ideal estético da escola, “fantasia com ordem”, são perfeitamente incorporáveis à execução da música brasileira e perceptíveis na

²⁴ “(...) as notas são executadas de forma que o resultado sonoro apresente uma sequência de notas ligadas, embora o arco troque de direção a cada uma. A mudança de direção do arco produz uma certa articulação inevitável, embora a ausência de pausas entre as notas seja elemento básico do golpe (Salles, 2004, p.61)

²⁵ “(...) tipo de golpe de arco derivado do *détache*. Sequência de notas executadas em uma única arcada.” (Salles, 2004, p.70)

interpretação de Iberê. Talvez essa própria autonomia do instrumentista em relação à partitura, que Casals e seus seguidores defendiam com afinco, seja o segredo para compreendermos o sucesso de Iberê nas performances da música brasileira. Lembramos aqui uma afirmação do próprio Casals sobre essa questão:

Que curioso esse fetiche de objetividade é! E não é responsável por tantas performances ruins? Há tantos excelentes instrumentistas que estão completamente obcecados com a nota impressa, enquanto têm um poder muito limitado para expressar o que a música realmente significa. (Casals *in* Corredor, 1957, p.182-183, tradução nossa)²⁶

Já outros recursos, como alguns golpes de arco, sofreram alterações para se adequarem à um resultado musical específico. Luciano Pontes descreve bem esta forma de apropriação:

Observa-se que estes aspectos idiomáticos podem soar de maneira diferente em relação à obras do repertório tradicional do instrumento quando inseridos em ambiente sonoros tipicamente brasileiros. Conclui-se que a busca de alguns compositores brasileiros por novas identidades sonoras e rítmicas permeadas por aspectos nacionalistas, culminou com algumas modificações em golpes de arco tradicionais como o *detaché* e *spiccato*, por exemplo, surgindo então novos golpes de arcos tipicamente nacionais relatados por Salles. (Pontes, 2012, p.91)

A conclusão de que Iberê se utilizou desta “brasilidade” para moldar suas performances nos permite criar materiais informacionais a respeito das práticas interpretativas da música brasileira escrita para violoncelo e compreender como essa forma de tocar embasou as execuções das gerações posteriores a ele. Podemos ainda arriscar, em um último comentário, que contribuiu para a ampliação do idiomatismo para o instrumento.

Referências

Alexanian, D. (1922). *Traité Théorique et Pratique du Violoncelle*. Préface de Pablo Casals. Paris: A. Z. Mathot.

Almeida, R. (1942). *História da Música Brasileira*. 2ª ed. Rio de Janeiro: F. Briguiet & Comp.

Andrade, M. (1972). *Ensaio sobre a música brasileira*. 3ª ed. São Paulo: Vila Rica; Brasília: INL.

Barbosa, A. (1979). *Iberê Gomes Grosso - Homenagem*. Contracapa de LP. Rio de Janeiro, 403.6201.

Barbosa, V. M. (2005). *Iberê Gomes Grosso, dois séculos de tradição musical na trajetória de um violoncelista*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

²⁶ How curious this fetish of objectivity is! And is it not responsible for so many bad performances? There are so many excellent instrumentalists who are completely obsessed by the printed note, whereas it has a very limited power to express what the music actually means (Casals *in* Corredor, p.182-183).

- Barbosa, V.; Devos, A. M. (1985). *Radamés Gnattali, o eterno experimentador*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional de Música/Divisão de Música Popular.
- Behague, G. (1979). *Music in Latin America: an introduction*. New Jersey: Prentice Hall.
- Blum, D. (1977). *Casals and The Art of Interpretation*. University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London.
- Cançado, T. M. L. (2000). O “fator atrasado” na música brasileira: evolução, características e interpretação. In: *Per Musi*. v.2 Belo Horizonte: UFMG.
- Gnattali, R. (1969). *Sonata para Violão e Violoncelo*. Alemanha: Chantarelle. Partitura.
- Grosso, I. G. (1949). O “Demanché” no Violoncelo. Tese de concurso, Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Rio de Janeiro.
- Marcondes, M. A. (2000) (organizador). *Enciclopédia da Música Brasileira: Popular, erudita e folclórica*. 3ª ed. São Paulo: Arte Editora.
- Mariz, V. (2005). *História da Música no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- Neves, J. M. (1981). *Música Contemporânea Brasileira*. São Paulo: Ricordi Brasileira.
- Pilger, H. V. (2013). *Heitor Villa-Lobos, o violoncelo e seu idiomatismo*. Curitiba: CRV.
- Pontes, L. F. (2012). *Aspectos idiomáticos em peças brasileiras para violino: de Leopoldo Miguez (1884) a Estércio Marquez (2000)*. Dissertação de mestrado. Goiânia.
- Salles, M. (2004). *Arcadas e Golpes de Arco*. Brasília: Thesaurus, 2004.
- Ulhoa, M. (1999). *Tupinambá de Métrica Derramada: prosódia musical na canção brasileira popular*. Brasiliana: Revista da Academia Brasileira de Música, v. 2, p. 48-56.
- Zanon, F. (2006). Disponível em: <http://vcfz.blogspot.com.br/2006/08/31-radams-gnattali-iv.html>. Acesso em 31/05/2017. *Radamés Gnattali*. Veiculado em 02/08/2006. Dur:54m04s.

A corporeidade na performance musical: Uma análise gestual da Valsa Mefisto nº1 de Franz Liszt

Isabella Perazzo Creazzola Campos¹
Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Resumo: O fenômeno da corporeidade tem ganhado uma crescente atenção por parte de pesquisadores em diversas áreas do conhecimento humano, com destaque para as ciências cognitivas, a saber, a psicologia e a neurociência, além de áreas como a música, a dança e outras artes performáticas. No campo da música, os movimentos corporais são frequentemente associados à gestualidade, sejam eles gestos produzidos durante a performance de uma obra, ou gestos musicais imaginados pelo compositor, durante o processo de criação de uma peça, de modo a potencializar ou não o significado ou o conteúdo afetivo de um determinado trecho musicalmente ou da peça em sua integralidade. O presente trabalho analisa a gestualidade empregada por dois intérpretes, a saber, Daniil Trifonov e Lucas Debargue, na interpretação da Valsa Mefisto n.1 de Franz Liszt, de modo a refletir como esses gestos influenciaram a experiência individual da autora ao assistir os vídeos de ambos os intérpretes.

Palavras-chave: Valsa Mefisto; Liszt; corporeidade; piano; gestualidade.

Abstract: The phenomenon of corporeity has gathered a growing interest from researchers in various fields of study, such as the cognitive sciences (psychology and neuroscience), as well as the artistic fields such as music, dance and the performing arts in general. Within the music realm, body movements are often associated with gestuality, represented by either gestures produced during the rendering of a piece, musical gestures envisioned by the composer during the creation process of a piece, or even both, in order to arguably enhance the meaning or affective content of a given excerpt or the musical piece in its entirety. This paper analyses the gestuality of two renown interpreters – Daniil Trifonov and Lucas Debargue – in their performance of Liszt's Mephisto Waltz n.1, in order to think how these gestures may affect the individual experience of the author, while watching videos of both interpreters.

Keywords: Mephisto Waltz; Liszt; corporeity; piano; gestuality.

A gestualidade está atrelada ao caráter expressivo da comunicação, traçando uma ponte entre música, significado e percepção, de modo a poder ou não potencializar o significado de uma mensagem contida no texto musical ou um sentimento a ser expresso pelo intérprete. Como afirma Mantel (*apud* Mendes, e Nóbrega, 1997, p.34), "o compositor já imagina o gesto corporal necessário para a execução musical - e traduzido pelo intérprete em seu gesto corporal. Este, por sua vez, é retraduzido para gesto musical pelo instrumento, e por fim é percebido como um conjunto de gesto musical e corporal pelo ouvinte-espectador." Dessa forma, o gesto funciona como um importante facilitador da comunicação para que o ciclo emissor-mensagem-receptor aconteça da forma mais clara e transparente, posto que "é o movimento que traz à tona o caráter do gesto musical presente na partitura como potencialidade latente." (Madeira, e Scarduelli, 2014, p.29).

O corpo humano é o veículo para a gestualidade, representando ele mesmo um depositário de estímulos e influências no ambiente onde se insere, como um misto de produto da natureza e da cultura: "O ser humano é um ser vivo complexo, uno e múltiplo simultaneamente, que faz parte de um tempo considerado uno e múltiplo também, do qual, além de ser o produto, é o produtor. (...) O homem é considerado um ser biocultural, sendo totalmente biológico e totalmente cultural, pois tudo o que é humano possui ligação com a vida." (Mendes, e Nóbrega, 2004, p.130).

¹ Email: isabellapccampos@gmail.com

O trabalho em questão lida sobretudo com a dinâmica do corpo quando empregado na interpretação de uma obra musical. Dessa forma, presta-se a analisar: 1) como o gesto afeta a comunicação do significado musical; 2) a relação entre o conteúdo musical e a realização corporal em determinados trechos de uma obra; 3) como o significado musical é sugerido pela corporeidade de cada intérprete; e 4) como os movimentos que não estão diretamente relacionados à produção sonora podem contribuir para a construção do caráter do trecho musical analisado.

A gestualidade na performance musical e a semiótica corporal

Sob o prisma semiológico, acredita-se que “os movimentos corporais comunicam e são portadores de significado e, diferentemente dos movimentos em geral, são produtores de significado e de expressividade. (Madeira, e Scarduelli, 2014, p.13). Analogamente, vê-se que “o gesto tem um objetivo preciso, de produzir ou simbolizar.” (Zagonel, 1992, p.10). Nesse sentido, é importante destacar as idéias de Charles Sanders Peirce, segundo o qual “signo é aquilo que, sob certo aspecto ou modo, representa algo para alguém. [...] O signo representa alguma coisa, seu objeto” (Peirce, 2000, p.36 *apud*. Santiago, e Meyerevicz, 2009, p.86). A idéia de signo como representação é abrangente e variável, posto que o mesmo signo ou símbolo pode denotar significados amplamente distintos, dependendo do contexto onde estiverem inseridos e de quem os recebe. Nesse sentido, Santiago e Meyerevicz (2009, p.86) fornecem um conceito mais *lato sensu* sobre o gesto em música, definindo-o como “movimento corpóreo que possui significados que representam algo diferente de si próprio (algo musical ou não).”

Segundo Madeira e Scarduelli (2014, p.13), “para sua caracterização, o gesto exige que pelo menos um indivíduo, em uma determinada situação, reconheça o movimento como portador de significado”. Ademais, é importante também se discutir a natureza multimodal do gesto em música, como endossa Fernando Iazzetta ao tecer uma conexão entre som e imagem:

“[...] a presença do músico e do instrumento no ato da performance representam algo por si mesmas. A realidade física, biológica e social dessa presença empresta à performance musical, tão imaterial e intangível, uma espécie de materialidade. O corpo se expressa ao produzir música através do gesto, mapeando o visível e o audível dentro de uma mesma geografia”. (Iazzetta, 1996, p.24)

Ainda na tentativa de trazer uma definição de gesto, e refletindo na complexidade de tal, tem-se que:

“a palavra gesto [...] necessariamente faz referência ao ser humano e ao seu comportamento corporal - sendo o gesto útil ou não, significativo ou sem sentido, expressivo, ou inexpressivo, consciente ou não, intencional ou automático/reflexo, completamente controlado ou não, aplicado a um objeto físico ou não, efetivo ou não, ou sugerido.” (Cadoz, e Wanderlei, 2000, p. 73-74)

Essa assertiva reflete a complexidade de fatores que o gesto traz consigo, ao passo em que mostra a infinidade de vertentes possíveis de se considerar, e adotadas no estudo do gesto, concebendo-o como elemento imprescindível para a expressão artística de um modo geral.

Metodologia de pesquisa

A pesquisa é feita através da análise de literatura que explora questões da corporeidade na performance musical, além da análise comparativa de duas interpretações distintas da mesma obra musical. Essa análise se dá através de gravações disponíveis no youtube, contendo a performance de intérpretes que se utilizam de uma expressiva gama de gestualidade em seu estilo performático. Intenciona-se demonstrar como esses gestos se relacionam com os possíveis significados pensados pelo compositor, fenômeno que se mostra mais claro nos casos de música programática. Toma-se por base artigos que se prestaram a análises da mesma natureza, tais quais o artigo “O Gesto Corporal na Performance Musical”, no qual Bruno Madeira e Fabio Scarduelli analisam gestos de dois grandes músicos instrumentistas, especificamente, Vladimir Horowitz e Jascha Heifetz. Outro texto tomado por base é o artigo “Considerações Peircinanas sobre o Gesto na Performance do Grupo UAKTI”, no qual Patrícia Furst Santiago e André Borges Meyerewicz analisam e interpretam gestos corporais de músicos do Grupo UAKTI, sob um prisma semiológico lastreado na Teoria dos Sinais de Charles Sanders Pierce.

Dos critérios de escolha

Da obra

A peça escolhida para esta análise se trata da Valsa Mefisto n. 1, de Franz Liszt, pelo fato de ser uma obra programática, facilitando assim a constatação da gestualidade em relação ao contexto sobre o qual a música foi composta e no qual foi baseada. Tal escolha não significa que a corporeidade na performance musical só possa se associar à música programática; a gestualidade é apenas mais facilmente interpretada quando imersa em um contexto verbal. Ademais, pode-se sugerir que em música absoluta, ou música não-programática, a corporeidade adquire uma missão extra, de auxiliar o intérprete na tradução e transmissão de um sentimento ou significado não-verbalizado, possivelmente facilitando (se manejado de forma procedente) a percepção do ouvinte. A obra consiste em uma peça inspirada na obra literária “Fausto, um poema” (*Faust, Ein Gedicht*) de Nikolaus Lenau (1802-1850). A estória do poema pode ser resumida como nesta sinopse da obra escrita por Ana Maria Liberal, e disponível no site casadamusica.com:

Mefistófeles e Fausto entram na estalagem onde se celebra um casamento. Estando os aldeões a dançar animadamente, Mefistófeles pega num violino e começa a tocar. Fausto, por sua vez, dança com a filha do estalajadeiro, por quem se enamorou. Inebriado pelo som da música que sai do seu violino, Mefistófeles ri de forma escarnekedora da dança de Fausto. Mas os dois amantes continuam a dançar sem parar, e antes de se deixarem enlevar pelo seu amor, aparece um rouxinol. Musicalmente, Liszt retrata os golpes de arco de Mefistófeles através de uma sucessão de quintas que começam na região grave e se alastram por todo o piano. Após a repetição da série de quintas, aparece o tema principal da

peça, um tema dançante formado por colcheias saltitantes. Uma secção central mais lírica, em Ré bemol maior, traduz o ambiente de sedução entre Fausto e a filha do estalajadeiro, interrompida por um Presto inesperado que representa as gargalhadas maquiavélicas e trocistas de Mefistófeles. Segue-se uma coda demoníaca também em Presto, onde abundam as dificuldades técnicas para o pianista. (Liberal, A.)

Dos intérpretes

O critério de escolha dos pianistas foi a proximidade etária dos dois artistas, além de suas crescentes proeminências no cenário internacional da música clássica, já que ambos têm se destacado nos mais prestigiosos certames internacionais de piano, como o Concurso Tchaikovsky, o Arthur Rubinstein, dentre outros. Ademais, ambos se utilizam significativamente de movimentos e gestos em suas interpretações. Um dos intérpretes analisados é Daniil Trifonov, pianista russo, descrito pelo *Times* de Londres como: “Ainda aos 23 anos, Trifonov está agora se tornando um artista de porte e teatralidade estonteantes.”² O outro intérprete, o pianista francês Lucas Debargue ganhou a seguinte crítica da Deutsche Gramophone: “Claramente, Lucas Debargue é um jovem músico inteligente, talentoso e imaginativo, cujo senso especial de urgência expressiva demonstra um grande potencial para o futuro.”³ A análise dos dois intérpretes possibilita uma compreensão da importância e do significado por eles conferido a determinados elementos, além de retratar o caráter da peça de maneiras distintas. Os trechos analisados na primeira gravação, referentes à interpretação de Trifonov⁴, são os seguintes: a) 0’05” – 0’20”, b) 5’13” – 6’03”, c) 7’53” – 8’43”, d) 9’28” – 9’48”. Já os trechos correspondentes a esses, na interpretação de Debargue⁵, são: a) 0’18” – 0’39”, b) 6’25”- 7’15”, c) 9’07”- 9’57”, d) 10’40”- 11’00”. É indispensável ressaltar que a análise feita pela autora é puramente individual e não infere que fora semelhantemente pensada e planejada pelos intérpretes. É possível que o intérprete não tenha tido qualquer intenção de transmitir as idéias captadas pela autora ao visualizar determinados movimentos e gestos manifestados por ambos em suas interpretações.

Análise comparada

Trecho “a”:

A performance de Trifonov já se inicia com indicações do caráter pernicioso da obra, através das feições insidiosas por parte do intérprete, e da envergadura de seu tórax, dando a sensação de que algo inusitado está por vir. Já Debargue inicia a peça em andamento mais lento, gradativamente acelerando o tempo e assim aumentando a tensão, numa curva, voltando a um andamento mais tranquilo na sucessão dos quatro grupos de quartas ascendentes, que podem representar o rosnado diabólico de Mefistófeles, nos quais Debargue estica os dedos para cima após cada grupo de quatro notas, como se insinuasse as presas de Mefistófeles.

² *Times*, Londres, abril/2014. Disponível em <http://www.intermusica.co.uk/artist/Daniil-Trifonov/reviews>.

³ Patrick Rucke, *Deutsche Gramophone*.

⁴ <https://m.youtube.com/watch?v=P5FDtRiN6fY>

⁵ <https://m.youtube.com/watch?v=EqUeMlt7O0>

Trecho “b”:

Trifonov não se esquivava de permear essa passagem aparentemente ingênua com olhares de tensão e suspense, parecendo sugerir a presença demoníaca, mesmo quando envolto nas atmosferas mais líricas e idílicas da peça. O trilo das terças, Trifonov o interpreta de modo sorrateiro, com seu corpo reclinado próximo às teclas, para um melhor controle da sonoridade, e assim, denunciar a presença demoníaca de forma insidiosa e cautelosa, como se Mefístoles saltitasse na ponta dos pés, furtiva e astutamente. Debargue, no entanto, interpreta esse mesmo trecho de forma muito menos sorrateira e mais direta, sem quase mudar sua postura ou, aparentemente, seu semblante. Debargue opta por uma gestualidade menos enfática, não deixando transparecer visualmente a natureza diabólica ou o perigo sempre latente da presença de Mefistófeles no local da dança.

Trecho “c”:

Esse trecho conta com uma carga de energia que foi pouco a pouco produzida e armazenada até então. Nesse momento, chega-se ao ápice dramático da peça, em que se perde totalmente o controle de dissimulação do caráter diabólico. No referido trecho, paixão e elementos demoníacos se mesclam em um momento de grande expressividade e desespero, o que é bem retratado nas expressões faciais e no engajamento corporal de Trifonov, que se deixa levar (embora mantendo o controle técnico) pelo redemoinho sonoro crescente pelas seqüências ascendentes em registro e volume sonoro do material musical, desembocando numa grande avalanche em Ré menor com o material melódico na mão direita em sentido descendente e sempre crescente em massa sonora. Debargue interpreta esse trecho de maneira semelhante quanto ao engajamento corporal, embora se utilize de menos expressões faciais que Trifonov, possivelmente se concentrando mais no conteúdo sonoro e nas interrupções de andamento para promover anti-climax e pontos de mudança de tempo inusitados, de modo a prender a atenção do ouvinte.

Trecho “d”:

Nesse trecho, Trifonov não deixa de sugerir gestualmente o caráter pernicioso de Mefistófeles, ainda que o marcado pela calma e lirismo. Também usa maestralmente a corporeidade para acentuar a inesperada e tempestuosa coda. Debargue, por outro lado, adota uma postura aparentemente desengajada nesse último trecho. Ele utiliza, entretanto, a corporeidade a seu favor em seu ataque final de oitava, atingindo as notas erradas, mas “salvando” a peça com a persuasão e contundência de seu movimento corporal.

Por fim, o gesto musical, a expressividade e o corpo são elementos intrinsecamente conectados e operam para um fim comum: a comunicação não-verbal em sua mais elevada potencialidade de emitir emoção e significado. Como afirma Robert Hatten, “o gesto oferece um imediatismo de significado afetivo a partir de uma síntese de elementos musicais que podem ser projetados por uma performance como uma *gestalt*” (*apud* Madeira, e Scarduelli, 2014, p.36).

A corporeidade de um indivíduo varia de acordo com uma vasta gama de fatores psico-biológicos que, por sua vez, são distintos em cada ser humano. Esse fato corrobora a diversidade de experiências às quais uma pessoa está exposta, garantindo conseqüentemente uma variedade riquíssima de interpretações e uso do gestual na performance musical. Ademais, o fenômeno de percepção também envolve a diversidade de experiências por parte do ouvinte ou receptor, que vai captar a mensagem passada de modo distinto. Isso demonstra a pluralidade de experiências às quais cada um está propenso, fazendo da performance musical uma arte singular e personalíssima.

Como bem pontua Hatten, "tal emoção refletirá sua percepção individual da música e será transmitida pelo corpo, potencializando também a percepção do ouvinte através da similaridade dos movimentos performáticos com os movimentos que caracterizam estados emocionais." (Hatten *apud* Madeira, e Scarduelli, 2014, p.36). Cabe, pois, ao intérprete, buscar todos os possíveis meios de cunho cultural, empírico e artístico a fim de alcançar o ponto máximo de expressão, fazendo da corporeidade uma grande aliada de sua comunicabilidade emocional e artística.

Referências

- Cadoz, C., & Wanderley, M. (2000). Gesture – Music. In: Trends in General Control of Music. Disponível em http://www.idmil.org/media/wiki/cadoz_wanderley_trends.pdf?id=publications&cache=cache.
- Iazzetta, F. (1996). Música Practica In: Sons de Silício – Corpos e máquinas fazendo música. Disponível em <http://www.eca.usp.br/prof/iazzetta/papers/tese.htm>
- Liberal, Ana M. Valsa Mefisto nº 1, Sinopse. Retrieved from <http://www.casadamusica.com/pt/artistas-e-obras/obras/v/valsa-mefisto-n%C2%BA-1-franz-liszt/?lang=pt#tab=0>
- Madeira, B., & Scarduelli, F. (2014). O gesto corporal na performance musical. Opus, Porto Alegre, v. 20, n.2, p.11-38, dez.2014.
- Mendes, M., & Nóbrega, T. (2004). Corpo, natureza e cultura. Revista Brasileira de Educação, Set/Out/Nov/Dez 2004, n. 27.
- Мимолётности. (2015, Set.,19). Ф. Лист. Мефисто-вальс. (Люка Дебарг). Disponível em <https://m.youtube.com/watch?v=EqUeMtl700>
- Rubinstein, A. [Arthur Rubinstein]. (2011, May, 31). Liszt Mephisto Waltz no.1 in A Major – Daniil Trifonov. Disponível em <https://m.youtube.com/watch?v=P5FDtRiN6fY>
- Rucke, P. Lucas Debargue plays Scarlatti, Chopin, Liszt & Ravel. Deutsche Gramophone – Reviews. Disponível em <https://www.gramophone.co.uk/review/lucas-debargue-plays-scarlatti-chopin-liszt-ravel>

Santiago, P.F., & Meyerevicz, A. B. (2009). Considerações peircinanas sobre o gesto na performance do Grupo UAKTI. *Per Musi*, Belo Horizonte, n.20, p.83-91.

Piano em grupo para licenciandos em música: funcionalidades para a sala de aula através de canções infantis

Josélia Ramalho Vieira¹

Departamento de Educação Musical, Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Resumo: Este texto relata a utilização de melodias e canções como uma alternativa aos conteúdos tradicionais no ensino de habilidades funcionais ao piano para estudantes da licenciatura em música. Este é um recorte de uma pesquisa do tipo experimental, em desenvolvimento, que investiga os efeitos da aprendizagem cooperativa no ensino de piano em grupo. A partir do questionamento do que é – e qual a função do piano para o educador musical de acordo com diversos autores – buscamos delimitar os conteúdos a serem abordados no experimento a partir da análise de alguns livros didáticos de ensino de piano em grupo para graduandos como Alfred's Group Piano for Adults, Adult Piano Adventures: a comprehensive piano course, Piano for the developing musician e Livro didático para o Ensino Superior. Em seguida, selecionamos as canções para que estas constituíssem a base para o ensino do piano conduzindo o licenciando em música, de uma certa maneira, para sua futura performance que terá, como palco, a sala de aula.

Palavras-chave: piano em grupo; canções infantis; habilidades funcionais ao piano.

Abstract: This paper reports the use of melodies and songs as an alternative to traditional content in teaching functional piano skills to undergraduate students in music education. This is a cut in an experimental type research that investigates the effects of cooperative learning in group piano teaching. From the questioning of what is and what is the function of the piano for the music educator according to several authors, we sought to delimit the contents to be approached in the experiment from the analysis of some group piano teaching textbooks for undergraduates such as Alfred's Group Piano for Adults, Adult Piano Adventures: a comprehensive piano course, Piano for the developing musician, Livro didático para o Ensino Superior. Then we selected the songs for these constitute the basis for the teaching of piano leading the student of music education, in a certain way, for its future performance that will have as stage the classroom.

Keywords: Piano in group; children's songs; functional piano skills.

Este texto discute a utilização de melodias e canções como uma alternativa aos conteúdos tradicionais no ensino de habilidades funcionais ao piano para estudantes da licenciatura em música. Este é um recorte de uma pesquisa do tipo experimental, em desenvolvimento, que investiga os efeitos da aprendizagem cooperativa no ensino de piano em grupo. Buscamos responder a seguinte questão: quais os efeitos da aplicação, no Ensino de Piano em Grupo (EPG), dos conceitos e estratégias da aprendizagem cooperativa para a aquisição da habilidade, ao piano, dos licenciandos em música de acompanhar canções e atividades para musicalização?

A partir da questão de pesquisa levantamos a seguinte hipótese: O grupo experimental, devido às estratégias da aprendizagem cooperativa (variável independente), obterá uma maior média no pós-teste sobre a aprendizagem da habilidade de acompanhar e harmonizar ao piano, melodias, canções e atividades musicais pré-selecionadas que possam vir a ser utilizadas em aulas do futuro educador musical (variável dependente) do que o grupo de controle no qual não haverá a aplicação de estratégias da aprendizagem cooperativa. Os caminhos metodológicos percorridos partem da investigação dos pressupostos teóricos, limites e possibilidades da aprendizagem cooperativa (AC) no EPG, passam pelas dimensões dos conteúdos a serem

¹ jramalhovieira@yahoo.com.br

trabalhados para o desenvolvimento da prática pianística voltada para o professor de música e chegam ao experimento onde a teoria foi colocada em prática, qual seja, o curso de extensão “Piano em Grupo para Licenciandos em Música: Funcionalidades para a sala de aula através de canções infantis” oferecido em uma Universidade Federal. Esta prática foi medida em testes para confirmar ou rejeitar a hipótese experimental. A utilização da canção infantil para o ensino de habilidades ao piano, assunto do presente trabalho, fez parte do currículo do curso de extensão mencionado.

Currículo para o ensino de habilidades funcionais ao piano

A definição de currículo é ampla, pode significar o programa estruturado elaborado para ser aplicado pelo professor com conteúdos específicos ou o conjunto das experiências escolares do aluno, isto é, o que eles aprendem, independentemente do conteúdo ministrado. A acepção de currículo no presente trabalho é a de um programa estruturado em torno de objetivos e atividades que envolvem, como afirma Ana Paula Canavarro, um propósito, um processo e um contexto (Canavarro, 2003, p.117).

Para Fernandes (2013, p.121) "(...) o pressuposto básico para a elaboração de um currículo, bem como da prática (curso, aula), é definirmos com clareza quais são os objetivos de cada componente curricular". O mesmo autor afirma que "(...) se os conteúdos musicais a serem alcançados estão claros, não precisamos excluir esta ou aquela música, podemos aproveitar toda e qualquer situação para conduzirmos nossa aula" (Fernandes, 2013, p.122).

Muitas vezes, nas aulas de ensino de instrumento, o repertório *per se* é o objetivo das aulas, porém, torna-se oportuno identificar que o repertório pode ter uma função de suporte para a aprendizagem do conteúdo (objetivo) proposto por determinado currículo; sendo assim, repertórios diversos podem servir para a mesma finalidade, qual seja, a da aprendizagem de um conteúdo previamente escolhido pelo professor. Fernandes (2013, p. 125) conclui que só depois que se formula o currículo é que a metodologia a ser aplicada em sala de aula deverá ser definida.

Para Kaplan (1985), a escolha de repertório é um importante fator de motivação para o aluno. Ao escolher ensinar a Invenção a 2 vozes de Bach, o autor questiona quais seriam os objetivos do professor,

(...) suponhamos que seja o aluno aprender e executar trechos de caráter imitativo, onde, portanto, a independência das mãos ocupe um lugar de relevo. Se esta for a questão, o professor conta com um enorme acervo de material musical de diferentes graus de dificuldade e características estilísticas que apresentam o mesmo tipo de problema. (Kaplan, 1985, p. 64)

Neste raciocínio, o assunto (objetivo) seria o desenvolvimento da independência das mãos através do estudo do repertório de Bach. Outro objetivo, segundo o mesmo autor, seria o estudo da estrutura da obra, isto é, uma análise musical. Podemos resumir o posicionamento do autor sobre esse assunto com a citação:

É conveniente salientar que as decisões relativas a “como” e “o que” se vai ensinar só podem ser tomadas depois que se resolveu *quais* os objetivos que se pretende atingir através desse estudo. (Kaplan, 1985, p.60, grifos do autor)

Christensen (2000, p.5) sintetiza as principais habilidades em diversas pesquisas em grau de importância para o ensino no piano complementar: leitura à primeira vista; harmonização; tocar de ouvido; acompanhamento; escuta crítica; progressão de acordes; transposição; desenvolvimento técnico; improvisação; análise; interpretação; repertório e conhecimento de termos (musicais).

O mesmo autor buscou determinar quais as mais importantes para o Educador Musical que atua na escola pública norte-americana em diversos contextos: regente de banda; coral; orquestra e educador musical em geral. Quanto à última categoria os resultados demonstraram que os professores utilizariam mais as habilidades funcionais ao piano se fossem mais proficientes, principalmente em acompanhar ao piano.

Chin encontrou discrepância entre as habilidades trabalhadas pelos professores e a opinião sobre a habilidade que mais será útil no futuro. As mais citadas como desejáveis para o educador musical são: leitura à primeira vista; harmonização; acompanhamento; leitura de grade aberta e transposição. Mas, na prática, esta ênfase não acontece. As habilidades mais enfatizadas nas aulas são: leitura à primeira vista; harmonização; exercícios técnicos; progressão de acorde e estudo de repertório (Chin, 2002).

Young (2010) investigou 109 profissionais da música por meio de questionário, (43 acadêmicos, 38 instrumentistas e 28 professores) quanto ao uso do piano na vida profissional e ao treinamento recebido na graduação. De acordo com os resultados, Young sugere que os professores de piano em grupo devem considerar que o ensino de literatura de piano, composição e elaboração de modulações são irrelevantes para os profissionais. Para a autora, as habilidades a serem trabalhadas devem ser: leitura à primeira vista; transposição de melodias; tocar escalas; harmonização de melodias com cifras; leitura de abertura abertas.

Agay (1981) discute o uso do repertório popular para o ensino de piano. Segundo a autora, Clementi, Hummel, Dussek, Czerny e muitos outros pedagogos transcreveram, arranjaram ou parafrasearam melodias populares para fins didáticos. Na era onde não havia música mecânica, o piano era um dos instrumentos mais utilizados para a música ao vivo, deste modo, muitas das obras sinfônicas ou de música de câmara tinham arranjos para serem tocadas domesticamente, solo ou em duetos a quatro mãos. Segundo a mesma autora, o uso de canções populares ou temas conhecidos pode ser uma ferramenta para o desenvolvimento técnico, estudo de harmonia mais agradável, além de promover a criatividade através da improvisação e da composição (Agay, 1981, p.437).

Se pensarmos que o ensino de habilidades ao piano deve ter por base um currículo que preencha as necessidades dos alunos da graduação, principalmente, os da educação musical,

então concordamos com a afirmação de Bastien, segundo o qual “[a] ênfase deve ser dada aos objetivos básicos, em vez da concentração exclusiva em uma área, como o repertório” (Bastien, 1977, p. 317, tradução nossa). A questão que se impõe é:

E se o repertório for a conexão entre as habilidades funcionais a serem ensinadas e não um item dissociado do currículo? Como podemos promover a conexão entre o repertório e as habilidades funcionais que pretendemos ensinar?

A canção infantil como fio condutor para o ensino de habilidades funcionais ao piano

Uma das lacunas nas práticas dos professores é a falta de habilidade em aplicar metodologias em grupo. Isto é, tirar vantagem de características que só o grupo pode oferecer, principalmente a cooperação entre os alunos (Meulink, 2011; Fischer, 2010; Pike, 2014). Neste sentido, buscamos implementar um currículo no ensino de piano em grupo para educadores musicais que aliasse as estratégias da aprendizagem cooperativa a um repertório significativo para a futura atuação do aluno em sala de aula, isto é uma construção de uma ponte entre o piano e a sala de aula da educação musical na escola regular, conforme reza a ementa. Objetivamos, desta forma, capacitar o licenciando no que diz respeito, especificamente, à habilidade de tocar, acompanhar e harmonizar canções infantis.

O conteúdo para o ensino das habilidades funcionais depende do nível técnico e musical dos alunos e, para selecionar o mais adequado programa para o experimento, analisamos os seguintes livros didáticos: *Alfred's Group Piano for Adults* (Lancaster & Renfrow, 2004), *Adult Piano Adventures: a comprehensive piano course* (Faber & Faber, 2009), *Piano for the developing musician* (Hilley & Olson, 2010) e *Livro didático para o Ensino Superior* (Costa & Machado, 2012), a análise nos levou a selecionar o seguinte conteúdo programático: a) Escalas de cinco dedos nas tonalidades maiores e menores de Dó, Ré, Mi, Fá, Sol, Lá e Si; b) Acordes de I, IV e V7 graus em todas as tonalidades maiores; c) Acordes de i, iv e V7 graus em Dó, Ré, Mi e Lá menor; d) Acompanhamento de canções infantis; e) Harmonização de melodias; f) Leitura ao piano de canções infantis e e) Tirar de ouvido canções infantis.

Delimitamos as seguintes habilidades funcionais com mais ênfase a serem abordadas dentro dos conteúdos mencionados: a) leitura ao piano de repertório para musicalização; b) encadeamento e progressão de acordes; c) acompanhamento de canções para musicalização e d) harmonização de melodias para musicalização.

As aulas foram planejadas de modo que a canção atuasse como um elo entre o repertório e a habilidade a ser aprendida. Uma canção para leitura, outra para harmonizar, mais uma para explorar o teclado do piano, para ensinar acompanhamentos, acordes, transposição e assim por diante. Selecionamos canções com as seguintes características:

- a) 2, 3, 4, 5 e 6 notas;
- b) sequências melódicas na posição de cinco dedos;
- c) com possibilidades de acompanhamento com I, IV e V7 em tonalidades maiores;

- d) com possibilidades de acompanhamento com i, iv, V7 em tonalidades menores;
- e) com possibilidades de acompanhamento em *ostinato*;
- f) que constem escritas em partituras em livros didáticos para a Educação Musical na Educação Básica;
- g) culturalmente significantes para os sujeitos.

Os livros que nortearam esta busca foram:

- 1) *Música na Educação Básica - vol. 2 e 3* (ABEM, 2010/2011);
- 2) *Canções para iniciação musical* (Metting, s/d);
- 3) *Desafios Musicais* (Tatit & Loureiro, 2014);
- 4) *500 canções brasileiras* (Paz, 2010);
- 5) *Guia Prático* (Villa-Lobos, 2009);
- 6) *Canções de Mimar* (Wuytack & Palheiros, 2006);
- 7) *Pedagogia musical vol.1* (Wuytack, 2013);
- 8) *Cancioneiro da Paraíba* (Santos & Batista, 1993)

É imprescindível apontar que o aluno graduando em música tem conhecimento teórico, já domina um outro instrumento, não está aprendendo música e sim um novo instrumento complementar na sua formação. Não houve, portanto, explicações de ordem teórica, durante o curso, mas apenas o ministério de conteúdos de natureza prática. Por exemplo, não seguimos a ordem tradicional de quintas no ensino da escala de cinco dedos. Preferimos seguir Dó, Ré, Mi etc., fazendo com que a geografia do teclado se amoldasse na mão em uma sequência diatônica. Nem explicamos, teoricamente, a formação de acordes, apenas os tocamos. Todas as aulas foram ministradas em grupo.

Canções e funcionalidades

A escolha da função pedagógica da canção e a sua relação com os conteúdos e habilidades funcionais dependem do objetivo de cada aula e deve ser definido pelo professor. Apresentamos, na Tabela 1, a forma sobre como utilizamos algumas das canções no curso de extensão para licenciandos em música.

Tabela 1. Canção infantil e funções pedagógicas

<i>Canção</i>	<i>Conteúdo</i>	<i>Habilidade Funcional</i>
<i>O sabiá</i>	Posição de cinco dedos	Técnica
<i>O meu tambor</i>	Ostinato	Leitura
<i>Bão-ba-la-lão</i>	Clave de Sol e Fá	Transposição
<i>Olha o boi</i>	Apreciação	Tirar de ouvido
<i>Cajueiro pequenino</i>	Tonalidade maior	Harmonização
<i>Terezinha de Jesus</i>	Tonalidade menor	Acompanhamento
<i>Tengo, tengo, tengo</i>	Leitura de cifra	Padrão de
<i>Samba lê-lê</i>	Leitura	acompanhamento
		Tocar em conjunto

Para a canção *O Sabiá* (Figura 1) o objetivo foi posicionar as mãos na posição de dó, isto é, os

cinco dedos nas cinco primeiras notas da escala de dó maior. Ao cantar a melodia, o aluno toca ao piano a parte da letra que se refere às notas. Em um outro momento, a mesma canção foi utilizada para harmonizar, em posição simplificada, os acordes de I, IV e V7 graus (Figura 2).



Figura 1. O sabiá
Fonte: Mettig, s/d, p.2.

Piano
dó, ré, mi, fá, sol, lá vai o sol, dó, ré, mi, fá o sa bi á, dó, ré,
Pn.
mi, já vai dor mir can tan do sol, fá, mi, ré, dó

Figura 2. O sabiá com acompanhamento para a mão esquerda
Fonte: adaptado de Mettig, s/d.

A partir da canção *O meu tambor* (Figura 3), praticamos a leitura à primeira vista ao piano do material Orff em grupo, explorando os timbres do piano digital. Posteriormente, cada aluno praticou a mesma canção com o uso do *ostinato* na mão esquerda, para a mão direita, a proposta foi a escolha do dedilhado (Figura 4).



The image shows a musical score for the song "O meu tambor". It consists of two vocal staves at the top and two percussion staves below. The vocal staves are in 2/4 time and contain the lyrics: "Ba - te fe - te o meu tam - bor to - ro to - ro to - ro tor; a mar - char e a to - car ta - ra ta - ra ta - ra tar." The percussion staves are labeled "XA" and "MB" and show rhythmic patterns corresponding to the lyrics. A large red watermark is visible in the background.

Figura 3. O meu tambor
Fonte: Wuytack & Palheiros (2006, p. 6).



The image shows a piano accompaniment for the song "O meu tambor". It consists of two staves, labeled "Piano" and "Pn.". The top staff is in 2/4 time and contains the lyrics: "ba te, ba teo meu tam bor to ro to ro to ro tor". The bottom staff is in 2/4 time and contains the lyrics: "a mar char e a to car ta ra ta ra ta ra tar". A large red watermark is visible in the background.

Figura 4. O meu tambor para piano
Fonte: Adaptado de Wuytack & Palheiros, 2006.

A canção *Bão-ba-la-lão* foi trabalhada primeiramente incentivando o futuro educador musical a distribuir melodias entre as duas mãos ao piano nas claves de sol e fá (Figura 5), depois trabalhamos a transposição para as tonalidades de Sol e Fá de modo que o aluno tomasse a consciência de que, ao posicionar a mão corretamente, o dedilhado permanece o mesmo. Na prática de conjunto, esta canção fez parte do *Quolibet* conforme proposto por Tatit & Loureiro (2014) junto com as canções *Lua, luar*; *Marcha soldado* e *Boi da cara preta*.



Figura 5. Melodia de *Bão-ba-la-lão* distribuída entre as duas mãos.
 Fonte: adaptado de Villa-Lobos (1932/2009).

Do cancionero Paraibano, trabalhamos a canção *Cajueiro pequenino*, primeiro reproduzindo apenas o canto (Figura 6), depois lendo a melodia distribuída entre as duas mãos e, por fim, harmonizando coletivamente esta melodia (Figura 7).



Figura 6. *Cajueiro pequenino*.
 Fonte: Adaptado de Santos & Batista (1993).



Figura 7. *Cajueiro pequenino* com a melodia distribuída entre as duas mãos e cifra
 Fonte: Adaptado de Santos & Batista (1993).

Em sintonia com a habilidade de acompanhar e harmonizar ao piano, trabalhamos padrões de acompanhamentos simples, em diversas tonalidades, como a sugestão do ritmo de baião para a canção *Cajueiro pequenino* (Figura 8) e o acompanhamento em arpejos para a canção *Terezinha de Jesus* (Figura 9).



Figura 8. Sugestão de acompanhamento com o ritmo de baião para *Cajueiro pequenino*.
Fonte: Adaptado de Santos & Batista (1993).

Figura 9. Terezinha de Jesus, melodia com acordes e sugestão de acompanhamento.
Fonte: adaptado de Paz (2010).

Sendo o EPG uma prática coletiva, a habilidade funcional de tocar em conjunto foi naturalmente realizada durante todo o curso, porém, algumas canções foram arranjadas especificamente para esta prática, como a *Samba-lê-lê* (Figura 10). Coube a cada aluno escolher a parte que se sentisse capaz de realizar, assim como a escolha de diferentes timbres no piano digital.

The image displays a musical score for a piece titled 'Samba lê-lê' for piano in group. It consists of two systems of three parts each. The first system is labeled 'Part' and the second system is labeled 'Pt.'. Each system contains three staves: a treble clef staff (top), a treble clef staff (middle), and a bass clef staff (bottom). The music is in 4/4 time and G major. The first system shows the initial four measures, and the second system, starting with a measure rest (5), shows the next four measures. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and chordal structures.

Figura 10. Samba lê-lê para piano em grupo (Arranjo da autora).

Conclusão

Relatamos a utilização de canções no EPG em um curso de extensão para licenciandos em música de uma Universidade Federal. O curso foi o *locus* da pesquisa experimental em desenvolvimento, que investiga os efeitos da aprendizagem cooperativa no EPG. Seleccionamos as canções para que estas constituíssem a base para o ensino do piano conduzindo o licenciando em música, de uma certa maneira, para sua futura performance que terá, como palco, a sala de aula.

Referências

- ABEM (2010). Música na educação básica. V.2, n.2. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical.
- ABEM (2011). Música na educação básica. V.3, n.3. Porto Alegre: Associação Brasileira de Educação Musical.
- Agay, D. (1981, 2004). *The Art of Teaching Piano*. New York: Yorktown Music Press, Inc.
- Canavarro, A. P. *Práticas de ensino da Matemática: Duas professoras, dois currículos*. Tese ((Unpublished doctoral dissertation). Universidade de Lisboa, 2003.
- Bastien, J. W. (1977). *How to teach piano successfully*. San diego: Neil A. Kjos.
- Chin, H. L. (2002). *Group piano instruction for music majors in the United States: A study of instructor training, instructional practice, and values relating to functional keyboard skills*. (Unpublished doctoral dissertation). Universidade Estadual de Ohio, Ohio.
- Christensen, L. (2000). *A survey of the importance of functional piano skills as reported by band, choral, orchestra, and general music teachers*. (Unpublished doctoral dissertation). Universidade de Oklahoma, Oklahoma.

- Costa, C. H. & Machado, S. G. (2012). *Piano em grupo: Livro didático para o ensino superior*. Goiânia: Ed. Da PUC Goiás.
- Fernandes, J. N. (2013). *Educação Musical: Temas Seleccionados*. Curitiba: Editora CRV.
- Fischer, C. (2010). *Teaching Piano in Groups*. New York: Oxford University Press, Inc.
- Faber, N.; Faber, R. (2009). *Adult Piano Adventures: A comprehensive piano course*. 2nd ed. USA: Faber Piano Adventures.
- Kaplan, J. A. (1985). *Teoria da Aprendizagem Pianística*. Porto Alegre: Musas; Movimento.
- Lancaster, E. L. & K. D. Renfrow. (2004). *Alfred's group piano for adults: an innovative method enhanced with 178 audio and MIDI files for practice and performance*. V. 1. 2ª ed. Van Nuys, CA: Alfred Publishing Co., Inc.
- Meulink, J. N. (2011). *Cooperative learning methods for group piano: The development of a teaching guide*. (Unpublished doctoral dissertation). Ball State University, Muncie.
- Mettig, C. (s/d). *Canções para a iniciação musical*. São Paulo: RICORDI.
- Paz, E. (2010). *500 canções brasileiras*. 2. Ed. Brasília: MusiMed.
- Pike, P. D. (2014). Na exploration of the effects of cognitive and collaborative strategies on keyboard skills of music education students. *Journal of Music Teacher Education*, 23(2), 79-91.
- Santos, I.F. & Batista, M. F. B. M. (1993). *Cancioneiro da Paraíba*. João Pessoa: GRAFSET.
- Tatit, A. & Loureiro, M. [ilustrações Ana Tatit]. (2014). *Desafios Musicais*. São Paulo: Melhoramentos.
- Villa-Lobos, H. *Guia Prático*. (1932/2009). Vol.1 Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Wuytack, J; Palheiros, G. B. (2006). *Canções de Mimar*. Porto: Ed. Da Associação Wuytack de Pedagogia Musical.
- Wuytack, J. (2013). *Pedagogia Musical vol. 1*. Porto: Ed. Da Associação Wuytack de Pedagogia Musical.
- Young, M. M. (2010). *The use of functional piano skills by selected professional musicians and its implications for group piano curricula*. (Unpublished doctoral dissertation). Universidade do Texas, Austin.

Improvisação na música instrumental brasileira: sugestões de práticas de improvisação voltadas para o trompete

Kesley Bueno Brandão¹

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Paulo Adriano Ronqui

Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Resumo: O presente artigo apresenta os resultados parciais da pesquisa de mestrado em andamento dos autores, que tem como objetivo realizar uma sistematização de estudos de improvisação em música brasileira voltados para o trompete. Para esse fim, serão utilizados como aparato metodológico a perspectiva do filósofo Mikhail Bakhtin (1895 – 1975) através dos conceitos de enunciado e gênero de discurso, e a psicologia histórico cultural de Lev Semyonovich Vigotski (1896 - 1934), na qual é apresentado como ocorre o desenvolvimento das funções psicológicas superiores, em especial da criatividade e a importância do uso dos signos nesse processo. Como resultado é apresentado um exemplo de estudo melódico que deve ser encarado como um enunciado musical e ser utilizado como instrumento na acepção da psicologia histórico cultural de Vigotski e seus colaboradores.

Palavras-chave: improvisação idiomática; *knowledge base*; *referent*; perspectiva bakhtiniana da linguagem; abordagem histórico-cultural.

Abstract: This article presents the partial results of the master's research in progress of the authors, whose objective is to perform a systematization of studies of improvisation in Brazilian music focused on the trumpet. To this end, the perspective of the philosopher Mikhail Bakhtin (1895-1975) through the concepts of enunciation and genre of discourse, and the historical cultural psychology of Lev Semyonovich Vigotski (1896-1934), in which he is presented as occurs the development of higher psychological functions, especially creativity and the importance of the use of signs in this process. As a result, an example of a melodic study to be thought as a musical enunciation that can be used as an instrument within the meaning of the historical cultural psychology of Vigotski and his collaborators is presented.

Keywords: idiomatic improvisation; *knowledge base*; *referent*; bakhtinian's perspective of language; cultural-historical approach.

O intuito desse artigo é apresentar um recorte da pesquisa de mestrado em andamento dos autores, pesquisa essa que tem como finalidade elaborar uma proposição metodológica para o estudo da improvisação idiomática com foco na música brasileira, pautada na prática de estudos melódicos compostos para essa finalidade voltadas para o trompete. Segundo o autor Bailey (1993, p. xii) a improvisação idiomática é uma forma de improvisação musical que visa configurar estilos musicais pré-estabelecidos.

Esses exercícios têm sido elaborados a partir do idiomatismo técnico/instrumental do trompete, ou seja, as suas peculiaridades, tais como tessitura, diferentes possibilidades de articulações e possibilidade de saltos melódicos. Acerca do idiomatismo técnico/instrumental o autor Thiago Kreutz pontua:

O idiomatismo instrumental compreende características de escrita típicas de um instrumento. Dentre os assuntos que o termo engloba destacamos: técnicas específicas de execução; possibilidades físicas e mecânicas; procedimentos típicos da escrita/maneirismos; nível de exequibilidade/dificuldade; conhecimento de obras relevantes para o instrumento; recursos expressivos; técnicas estendidas, etc. (Kreutz, 2014, p. 105).

¹ Email: buenobrandao@trp@yahoo.com

Sendo assim, os dois principais objetivos da presente pesquisa, das quais resultam este artigo, são: 1. Realizar uma sistematização de estudos voltados para a improvisação idiomática em música brasileira, levando-se em consideração o idiomatismo técnico/instrumental do trompete. Esses estudos têm sido elaborados a partir da combinação de pequenos fragmentos de solos de trompetistas brasileiros com elementos rítmicos e melódicos oriundos do baião, do frevo e do samba; 2. Trazer contribuições de outras áreas do conhecimento para a área da performance musical, propondo-se uma transversalidade entre a referida área com as áreas da linguística e da psicologia, no qual busca-se um referencial metodológico para a elaboração de estratégias de estudo materializadas em formas de estudos melódicos (como *referent*) que contribuam para o desenvolvimento do *Knowledge base* do improvisador.

O *Knowledge base*, assim como também o *referent*, são termos desenvolvidos pelo autor Jeff Pressing (1946 - 2002). Acerca do *Knowledge base*, o autor Rogério Luiz Moraes Costa define como todo o conhecimento e habilidade que o improvisador adquiriu ao longo do seu processo de desenvolvimento (Costa, 2016, 195). Já o *referent* pode ser entendido como "um conjunto de estruturas cognitivas, perceptivas ou emocionais que guiam e auxiliam na produção de material musical" (Pressing *apud* Costa, 2016, p. 190). Assim, O *referent* pode ser uma partitura, ou mesmo alguma indicação oral no qual o improvisador pautará sua performance. De acordo com Lucas Zewe Uriarte, numa performance, um *standard* de jazz pode ser entendido como um *referent*, pois esse coordena as ações de todo o grupo musical. Segundo Uriarte (2015, p. 139) "os elementos do standard (harmonia, melodia e estrutura formal) tal como executado naquele momento, configuram-se enquanto *referent* para aquela performance em específico, fornecendo ao músico diversas pistas e caminhos possíveis para o desenvolvimento de seu discurso". Entretanto, será exigido nesse momento um conhecimento que permita a articulação dos elementos que constituem o referido *referent* para uma performance criativa. Esse conhecimento está armazenado no *knowledge base* dos músicos que de acordo com Uriarte (2015, p. 139) "compreende, dentre outras coisas, elementos do idioma no qual se está tocando; padrões melódicos e rítmicos conhecidos; gestos característicos do próprio instrumento; excertos de outras músicas que podem ser utilizados; maneiras de utilizar os sistemas harmônicos etc".

Assim posto, o *referent* pode funcionar, em um primeiro momento, como algum estímulo que visa evocar o *knowledge base* do improvisador. Logo, conclui-se que um estudo melódico pode ser tratado como *referent* e passar a integrar a *knowledge base* do músico.

Na presente pesquisa, propõe-se uma aproximação entre esses conceitos de Pressing, com proposições da filosofia da linguagem bakhtiniana e da psicologia histórico-cultural, no qual o *referent* e o *knowledge base* têm sido abordados como partes constituintes dos processos dialéticos que permeiam o processo de desenvolvimento da improvisação idiomática de um performer.

No que tange à área da linguística, tem-se utilizado a perspectiva do filósofo Mikhail Bakhtin (1895 - 1975), na qual é proposto reflexões acerca dos conceitos de enunciado e gêneros de discurso, buscando-se integrar esses conceitos ao processo de desenvolvimento do *Knowledge base* do músico. No que diz respeito à psicologia, optou-se por utilizar o referencial teórico de Lev Semyonovich Vigotski (1896 - 1934) e seus colaboradores, procurando-se compreender como se dão, segundo essa abordagem, os processos de desenvolvimento das

funções psicológicas superiores, em especial a função psicológica denominada criatividade, no qual se enfatiza a importância dos signos nesse processo de desenvolvimento.

Contribuições da Linguística

As contribuições da perspectiva bakhtiniana da linguagem, tem sido alcançada através do possível diálogo entre as reflexões acerca dos conceitos de enunciado e gêneros de discurso propostos por Mikhail Bakhtin e o estudo da improvisação idiomática. Acredita-se que tais relações são possíveis ao se pensar a música como uma forma de linguagem. Assim, busca-se na presente pesquisa um paralelo entre as peculiaridades dos gêneros de discurso abordadas por Bakhtin e os gêneros musicais, que, assim como os gêneros discursivos, possuem características estilísticas a serem configuradas no ato da improvisação idiomática.

Sobre o discurso, Bakhtin pontua que esse “sempre está fundido em forma de enunciado pertencente a um determinado sujeito do discurso, e fora dessa forma não pode existir” (Bakhtin, 2016, p. 28). Logo, o emprego da língua efetua-se por meio de enunciados, esses que são entendidos como a língua em sua concretude. Os enunciados (orais ou escritos) são de dimensão sónica.

Segundo Bakhtin (2006, p. 94), existe na linguagem a presença do sinal e do signo. Nessa abordagem, o sinal é entendido como um elemento estável da língua que necessita apenas ser reconhecido e o signo, que é variável e, portanto, precisa ser interpretado. De acordo com a perspectiva bakhtiniana da linguagem, “a assimilação ideal de uma língua dá-se quando o sinal é completamente absorvido pelo signo e o reconhecimento pela compreensão” (Bakhtin, 2006, p. 95, 96).

Acerca do enunciado, outro ponto a ser destacado é que eles são “determinados pela especificidade de um campo da comunicação” (Bakhtin, 2016, p. 12), ou seja, os enunciados estão sempre ligados a gêneros de discurso. Ao propor um paralelo dessa perspectiva com a música, o autor Acácio Piedade se apropria das proposições de Bakhtin acerca dos gêneros de fala e pontua que “tanto os gêneros de fala quanto os literários são inspiradores para se pensar gêneros musicais, pois em todos estes casos, um gênero somente pode se constituir em relação a outro” (Piedade, 2013, p. 4). Para Bakhtin, “[...] certas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo, geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis” (Bakhtin, 2016, p. 18). Assim no enunciado, que é entendido como a unidade da comunicação discursiva, se encontram indissolavelmente ligados o seu conteúdo (temático), o estilo e a construção composicional (Bakhtin, 2016, p. 12). Acerca do tema o autor Alexandre Escorsi Messias Moro pontua: “explorando a inter-relação entre o tema e a significação, Bakhtin nos diz que o tema constitui o estágio superior real da capacidade lingüística de significar” (Moro, 2010, p. 60). Assim, conclui-se que o tema diz respeito a postura do indivíduo frente ao enunciado (relação do sujeito), pois é esse que possui a capacidade de atribuição de significados. Ao contemplar a improvisação idiomática por esse viés, pode-se inferir que os gêneros musicais, sobre os quais o performer irá construir sua improvisação, possuem características estilísticas que, ao longo da história, foram se cristalizando. Assim, pode-se então perceber que esse campo do fazer musical possui também um conteúdo (temático), um estilo e uma construção composicional. Esse fato torna possível identificar as especificidades de cada

gênero musical. O autor Acácio Piedade faz uso das especificidades do enunciado numa análise acerca do gênero musical que é por ele denominado como Jazz brasileiro. Para Piedade esse gênero apresenta:

(...) estabilidade em termos de temática (a fricção de musicalidades sendo aqui constituinte, evidenciando-se principalmente nas improvisações), de estilos (fundamentalmente idiomas regionais internos, como a musicalidade nordestina) e de estruturas composicionais (no código musical propriamente dito, como na rítmica e no emprego típico de determinados modos (Piedade, 2013, p. 4).

Um ponto a ser destacado é a forma como se dá a apropriação da linguagem, visto que processos análogos ocorrem nas mais variadas linguagens artísticas. De acordo com o referencial bakhtiniano, a apropriação da linguagem ocorre por meio do contato com enunciados alheios, e não a partir (apenas) de estudos gramaticais e abstrações. A esse respeito Bakhtin alerta:

Ignorar a natureza do enunciado e as particularidades de gênero que assinalam a variedade do discurso em qualquer área do estudo lingüístico leva ao formalismo e à abstração, desvirtua a historicidade do estudo, enfraquece o vínculo existente entre a língua e a vida (Bakhtin, 1997, p. 283).

Assim posto, segundo a perspectiva bakhtiniana, a língua é sempre absorvida através de enunciados, sendo esses sempre atrelados a um determinado gênero do discurso. Da mesma maneira, no processo de apropriação da linguagem musical, o sujeito irá desenvolver seu vocabulário musical por intermédio do contato com os enunciados musicais, pertencentes à um determinado gênero musical, ou seja, com a música em sua materialidade. A compreensão dessa proposição é de suma importância para o desenvolvimento da presente pesquisa, haja vista que o improvisador precisa conhecer e dominar os elementos musicais (tema, estilo e estrutura composicional dos enunciados musicais) que configuram o gênero musical, sobre o qual irá improvisar.

De acordo com Bakhtin, a base para a apropriação e desenvolvimento do vocabulário de um sujeito está em sua atitude responsiva frente aos enunciados alheios, aos quais esse sujeito tem contato ao longo da sua história. Assim, o autor aponta:

[...] o ouvinte, ao perceber e compreender o significado (lingüístico) do discurso, ocupa simultaneamente em relação a ele uma posição responsiva: concorda ou discorda dele (total ou parcialmente), completa-o aplica-o, prepara-se para usá-lo, etc.; essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante (Bakhtin, 2016, p. 24, 25).

Em outras palavras, “compreensão responsiva que salienta a conexão entre compreensão e escuta, escuta que fala, que responde, mesmo que não imediata e diretamente; por meio da compreensão e ‘pensamento participante’ *ucastnoe myslenie*, ‘pensamento participante’” (Bakhtin *apud* Ponzio, 2010, p. 11)

Complementando o acima exposto a autora Silvia Cordeiro Nassif Schroeder acrescenta: “somos capazes de produzir enunciados não apenas porque dispomos de um sistema lingüístico, mas principalmente porque dispomos de outros enunciados que foram produzidos

antes por outras pessoas” (Schroeder, 2009, p. 47). Assim posto, esse contato com os enunciados musicais alheios é responsável por possibilitar o desenvolvimento do vocabulário musical do improvisador, tratado aqui, como um elemento crucial constituinte do *knowledge base* do músico. Dessa maneira, a apreciação musical é apresentada como etapa fundamental para o estudo dessa improvisação.

Entretanto, se faz importante salientar que, para a eficácia desse processo de apreciação musical, o sujeito deve, de fato, se posicionar responsivamente frente aos enunciados musicais alheios. Acredita-se que o fato de poder categorizar as informações sonoras percebidas, processo possível graças a função psicológica denominada “pensamento em conceito” (que será tratado mais adiante no presente artigo), pode contribuir para ampliar capacidade de percepção musical do performer.

Logo, propõe-se, ao longo do processo de desenvolvimento da capacidade de improvisar do performer, a importância dos estudos de harmonia. No entanto, vale pontuar que esse estudo de harmonia deve atuar como meio para fornecer nomenclaturas para os elementos estruturais dos enunciados musicais ouvidos, procurando-se levar em consideração (perceber) justamente as especificidades do gênero musical do enunciado musical, e não apenas como uma forma abstrata de estudo de uma gramática musical que se restringe apenas à análise de partituras (em forma sinalética) ou resolução de problemas em cadernos de exercícios. A esse respeito a autora Schroeder pontua:

Quando se entende que na música os elementos sintáticos estão sempre em função de uma proposta musical, de uma intencionalidade estética, de nada adianta ensiná-los como entidades autos suficientes, autônomas em relação ao todo musical. Assim como o som em si, os elementos musicais também são insuficientes para que se atinja o nível da linguagem. O simples reconhecimento desses elementos nada nos diz sobre seu significado num contexto estético. (Schroeder, 2009, p. 46, 47)

O estudo de harmonia é entendido no presente trabalho como uma etapa importante para o desenvolvimento da improvisação idiomática porque, ao fornecer nomenclaturas historicamente constituídas acerca dos fenômenos sonoros, contribui para o desenvolvimento da percepção das especificidades dos enunciados musicais, em especial da construção composicional do enunciado, o que corrobora para o desenvolvimento da função psicológica superior denominada “pensamento em conceitos.” Essa função é de suma importância para o desenvolvimento do *knowledge base* do músico.

As nomenclaturas fornecidas no estudo de harmonia também são importantes para o processo de codificação dos *referents* com os quais o músico se depara ao longo da sua trajetória, tanto nas etapas de estudos (métodos ou estudos melódicos), quanto também nas situações de performance. Entretanto, vale salientar que essa codificação é apenas um processo inicial e que, portanto, se faz imprescindível que sejam atribuídos valores estéticos/significativos aos *referents*, tratando-os como enunciados musicais. Segundo Schroeder, quando os elementos musicais são tratados isoladamente, esses “não são capazes de permitir uma compreensão da linguagem, pois permanecem em um nível sinalético (de sinal) e não atingem a dimensão significativa (de signo)” (Schroeder, 2009, p. 47). Importante salientar que, de acordo com Silvia Cordeiro Nassif, “os significados musicais [...] não estão na música nem tampouco nas

peessoas, mas na relação que os indivíduos estabelecem com as músicas, relação essa perpassada pelo social. (Nassif, 2015, p. 118).

Assim, ao se buscar a inserção desses elementos musicais em contexto de gêneros musicais, acredita-se ser possível a atribuição de valores estéticos a esses. Dessa forma é possível que o sinal (uma nomenclatura abstrata) seja absorvido pelo signo (um contexto discursivo num gênero musical). Segundo Jorge Luiz Schroeder e Silvia Cordeiro Nassif Schroeder, “a aquisição da linguagem musical só é possível quando os elementos musicais atingem uma dimensão simbólica”. (Schroeder; Schroeder, 2009, p. 6), ou seja, tornam-se enunciados musicais.

A seguir delinear-se-á acerca do desenvolvimento das funções psicológicas superiores, do conceito de instrumento (como signo) na acepção da psicologia histórico-cultural e da atuação desses no âmbito da improvisação idiomática.

Contribuições da Psicologia

Essas reflexões aqui propostas servirão de base sobre a qual o estudante de improvisação deve se atentar no processo de trabalho dos aspectos mecânicos do estudo da improvisação. Para essa etapa serão elaborados estudos melódicos que serão utilizados como aproximação do *referent* do autor Pressing. Esses estudos deverão ser entendidos aqui como “instrumentos psicológicos” na acepção da perspectiva da psicologia histórico-cultural de Levi Semiovith Vigotski e seus colaboradores. Segundo Lígia Márcia Martins:

Tomando de empréstimo o postulado marxiano acerca do papel do uso de ferramentas na instituição do ato de trabalho, Vigotski afirmou que os signos são meios auxiliares para a solução de tarefas psicológicas. Analogamente às ferramentas ou instrumentos técnicos de trabalho, exigem adaptação do comportamento a eles, do que resulta a transformação psíquica estrutural que promovem (Martins, 2012, p. 3).

De acordo com a perspectiva da psicologia histórico-cultural, o uso de instrumentos está na base do desenvolvimento das funções psicológicas superiores (Fichtner, 2010, p. 66, 67). A psicologia histórico-cultural é apresentada por Newton Duarte (2013, p. 26) como uma perspectiva que aborda o movimento dialético entre a atividade concretizada desenvolvida pelo indivíduo, tanto na esfera material quanto na esfera imaterial, e a atividade dos outros homens. Dessa maneira, sendo o homem um ser social, esse se desenvolve plenamente apenas por intermédio da apropriação da experiência histórico-social desenvolvida na filogênese, pois segundo Cíntia Gomilde Tosta (2012, p. 62), as habilidades e conhecimentos essencialmente humanos, só podem ser aprendidos socialmente.

Segundo essa abordagem, o contexto determina tanto o acesso, quanto também restrições a certos instrumentos mentais que são utilizados, ao longo do desenvolvimento do indivíduo, como meios para determinadas soluções, na qual a elaboração dos instrumentos e símbolos utilizados pelos homens ocorreu ao longo do processo da história social da humanidade. Assim “cultural significa que cada sociedade organiza a partir do seu nível de desenvolvimento os problemas e as tarefas com as quais cada indivíduo desta sociedade deve se confrontar” (Fichtner, 2010, p. 68),

Importante salientar que Para Vigotski, os instrumentos psicológicos (signos) são orientados para o próprio sujeito e dirigem-se ao controle de ações psicológicas. Assim, o presente projeto tem investigado as pesquisas de Vigotski no que tange às temáticas referentes ao desenvolvimento das funções psicológicas que, segundo esse Tosta (2012, p. 59), surgem da articulação e combinação entre o uso de instrumentos materiais e o uso de signos.

As funções psicológicas superiores são componentes da psique humana e são propriedades específicas do ser humano. Essas funções, que são fundamentalmente mediadas por signos, estão em funcionamento durante uma improvisação musical. Alguns exemplos dessas funções são: “ações conscientemente controladas, atenção voluntária, memorização ativa, pensamento abstrato, ação intencional” (Fichtner, 2010, p. 19). Achilles Delari Junior acrescenta: “memória lógica, imaginação criadora, pensamento em conceito (...)” (Delari Junior, 2011, p. 2).

Tomando-se como exemplo a “imaginação criadora”. Percebe-se que essa é uma função diretamente relacionada aos processos criativos e que torna possível a realização das diversas manifestações artísticas dos seres humanos. De acordo com Vigotski, a capacidade de conservar experiências (memória), possível graças à plasticidade neural do nosso cérebro, de combinar e reelaborar nossas experiências anteriores, está na base do processo criativo (Vigotski, 2009, p. 11). Assim, infere-se que a criação “não existe de modo isolado no comportamento humano, mas depende diretamente de outras formas de atividade, em particular, do acúmulo de experiência” (Vigotski, 2009, p. 19), experiências que são possíveis de serem armazenadas também graças à função psicológica superior denominada “pensamento abstrato”, ou seja, da capacidade de representação simbólica do ser humano.

Outra função psicológica superior de suma importância para a presente pesquisa é a memória lógica. Acerca dessa função Martins explica que “pela apropriação de signos, a memorização voluntária se institui, superando a memorização mecânica, associativa, adquirindo assim suas propriedades fundamentais – torna-se memória lógica e mediada” (Martins, 2012, p. 9).

Tanto a memória lógica e mediada, quanto a memorização ativa (essa última que possui íntima relação com a atitude responsiva do sujeito que o permite dar sentido aos enunciados alheios), são importantes para a prática de improvisação idiomática, pois, para o desenvolvimento dessa prática se faz mister o acúmulo de referências musicais, que podem ser alcançadas e categorizadas por conta do desenvolvimento da percepção. Enfatiza-se nesse ponto a importância de toda a produção musical disposta na cultura ao qual o músico pode ter acesso, essa produção fornece os modelos (enunciados musicais) a serem conservados e combinados no cérebro e evocados na performance.

Acerca da mediação simbólica, Vigotski faz menção especial à linguagem no processo de desenvolvimento das funções psicológicas superiores, tornando-a o aspecto mais importante do desenvolvimento humano, pois a linguagem é a responsável por possibilitar o acesso a toda produção simbólica humana. Apenas mediante a linguagem os seres humanos podem se apropriar de toda experiência acumulada pela humanidade.

Dessa forma, a presente pesquisa visa confeccionar estudos melódicos que atuem como aproximações do *referent* de Jeff Pressing. Esses estudos devem ser entendidos como enunciados musicais, ou seja, como signos, Assim podem contribuir para o desenvolvimento das funções psicológicas superiores que são imprescindíveis para prática da improvisação e que possibilitam o aperfeiçoamento da capacidade de improvisar do performer.

Resultados Parciais

Após as reflexões acima apresentadas, procurou-se então encaminhar a pesquisa para a performance em sua materialidade, através da elaboração e da execução de estudos melódicos, confeccionados levando-se em consideração o idiomatismo técnico instrumental (do ponto da exequibilidade) do trompete, buscando, ao longo da prática da execução dos exercícios melódicos, uma integração com as reflexões propostas.

A seguir apresenta-se um exemplo de exercício melódico com uma explanação acerca do processo realizado para a confecção desse. A partir da mesclagem de um fragmento rítmico coletado da melodia do baião Beijo de Brejo gravada no Lp “Apôs tá certo Fontana” (1979) dos compositores José Domingos de Moraes (Dominguinhos) (1941 - 2013), Climério Ferreira (1943) e Salvino Petrucio Mesquita Maia (1947-1994), apresentada na figura 1, com o fragmento do solo do trompetista José Lídio Cordeiro (Papudinho) (1931-1991), apresentada na figura 2, solo esse encontrado na gravação da música Consolação dos compositores Baden Powell de Aquino (1937-2000) e Marcus Vinicius de Moraes (1913 - 1980) do Lp Conjunto Som Quatro (1964) foi possível a elaboração da seguinte proposta de estudo apresentada na figura 3. Esse estudo deve ser executado marcando-se com o pé a célula rítmica do baião (vide figura 4) ou imaginando-se o som da zabumba realizando o ritmo do baião. Para melhor compreensão do gênero musical, aconselha-se ouvir a música em questão, procurando importar a forma de articulação utilizada pelo intérprete Dominguinhos.



Figura 1: Fragmento da melodia da música Beijo de Brejo



Figura 2: Fragmento do solo do Papudinho (01'14")



Figura 3: Sugestão de exercício melódico

Na figura 4, o estudo apresentado foi confeccionado no modo dó mixolídio com #11, que segundo Eduardo de Lima Visconti (2005, 24) é apresentado pelo guitarrista Heraldo Do Monte como um dos principais. O motivo melódico desenvolvido (figura 5) é na figura 3 apresentado seguindo-se em uma sucessão e segundas dentro da própria escala, no entanto, sugere-se também que seja realizado em seguindo-se outras sucessões, (tais como, terças, quartas e quintas etc...). Importante frisar que esse estudo deve ser realizado em outras tonalidades. Propõe-se também que o performer tente marcar com o pé o ritmo proposto na figura 4. Uma sugestão seria executar a linha mais grave com o calcanhar do pé direito e a linha mais aguda com a ponta do pé esquerdo, procurando imitar a sonoridade de uma zabumba.



Figura 4 Célula rítmica do baião (linha executada pela zabumba)



Figura 5: Motivo base do exercício proposto

Do ponto de vista técnico instrumental, procurou-se respeitar as questões referentes à tessitura, saltos melódicos e resistência. O estudo deve ser praticado em dinâmica *mf* e a respiração executada nas indicações propostas, o que corrobora para a delimitação do motivo proposto.

Conclusão

É possível constatar um diálogo complementar entre as perspectivas teóricas que têm sido utilizadas nesse trabalho para o desenvolvimento de uma metodologia de estudo de improvisação idiomática em música brasileira. Os estudos melódicos propostos têm sido confeccionados levando-se em conta, o estilo da linguagem (acentuações e articulações) e a construção composicional (elementos rítmicos estruturais motivicos e escalas características) e o tema (que deve ser significado pelo performer) de cada gênero musical. Assim, esses estudos deverão ser trabalhados buscando-se sempre suas aplicações em contextos que remetam a gêneros musicais, no caso do exemplo acima, um baião.

Dessa maneira, esses estudos melódicos, devem ser tratados como instrumentos segundo a perspectiva histórico cultural de Vigotski, atuando como signo (instrumento psicológico) para o desenvolvimento das funções psicológicas superiores, ou seja, passem da condição sinalética, da qual é apresentado, para a dimensão sógnica, para assim, serem convertidos em enunciados musicais, para que de fato incorporem o knowledge base do músico.

Referências

- Bailey, D. (1993). *Improvisation, Its Nature And Practice In Music*. Ashbourne, England: Da Capo Press.
- Bakhtin, M. M. (1997). *Estética da criação verbal*. São Paulo, Brasil: Martins Fontes.
- Bakhtin, M. M. (2006). *Marxismo e Filosofia Da Linguagem*. São Paulo, Brasil: Hucitec.
- Bakhtin, M. M. (2016). *Os Gêneros Do Discurso*. São Paulo, Brasil: Editora 34.
- Costa, R. L. M. (2016). *Música errante: O jogo da improvisação livre*. São Paulo, Brasil: Perspectiva; Fapesp.
- Delari Junior, A. (2011). *Quais são as funções psíquicas superiores? Anotações para estudos posteriores*. Mimeo 1-6. Retrieved from <http://www.vigotski.net/fps.pdf>
- Duarte, N. (2013). *Vigotski e a pedagogia histórico-crítica: A questão do desenvolvimento psíquico*. *Revista Nuances: Estudos sobre Educação*, 24(1), p. 19-29. doi: <https://doi.org/10.14572/nuances.v24i1.2150>
- Fichtner, B. (2010). *Introdução na abordagem histórico-cultural de Vygotsky e seus colaboradores*. Retrieved from http://www3.fe.usp.br/secoes/inst/novo/agenda_eventos/docente/PDF_SWF/226Reader%20Vygotskij.pdf.
- Kreutz, T. C. (2014). *A música para violão solo de Edino Krieger: Um estudo do idiomatismo técnico-instrumental e processos composicionais* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Goiás). Retrieved from <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/3095>
- Martins, L. M. (2012). *Exposição na Mesa Redonda "Marxismo e Educação: Fundamentos da*

- Pedagogia Histórico-Crítica*". CEMARXS: VII Colóquio Internacional Marx e Engels, Campinas, 1, 1-13 Retrieved from https://www.ifch.unicamp.br/formulario_cemarx/selecao/2012/trabalhos/Ligia%20Martins.pdf
- Moro, A. E. M. (2010). *Música e discurso: Das reflexões do Círculo de Bakhtin aos contos de Machado de Assis* (Dissertação de Mestrado, Universidade Estadual Paulista). Retrieved from <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/86535>
- Nassif, S. C. (2015). *Algumas questões sobre a significação musical e suas implicações para o ensino da música*. Revista Música Hodie, 15(2), p. 106-121. doi: 10.5216/mh.v15i2.39741
- Piedade, A. T. C. (2013). *La teoría de los tópicos y la musicalidad brasilera: Reflexiones sobre la retoricidad en música*. El oído pensante, 1(1), 1-23. Retrieved from <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante/article/view/2202/8967>
- Ponzio, A. (2010). *A concepção bakhtiniana do ato como dar um passo*. In: M. M. Bakhtin (Ed.), *Para uma filosofia do ato responsável* (pp. 9-38). São Carlos, Brasil: Pedro & João Editores
- Schroeder, S. C. N. (2009). *A educação musical na perspectiva da linguagem: Revendo concepções e procedimentos*. Revista da ABEM, 17(21), 44-52. Retrieved from <http://www.abemeducacaomusical.com.br/revistas/revistaabem/index.php/revistaabem/article/view/235/167>
- Schroeder, S. C. N., Schroeder, J. L. (2009). *Músicas, crianças e multiplicidade de sentidos*. 17º Congresso de Leitura do Brasil. Anais do 17º Congresso de Leitura do Brasil, Campinas, 17, 1-8. Retrieved from http://alb.org.br/arquivo-morto/edicoes_antteriores/anais17/txtcompletos/sem14/COLE_767.pdf
- Tosta, C. G. (2012). *Vigotski e o desenvolvimento das funções psicológicas superiores*. Perspectivas em Psicologia, 16(1), 57-67. Retrieved from <http://www.seer.ufu.br/index.php/perspectivasempsicologia/article/view/27548/15102>
- Uriarte, L. Z. (2015). *A escuta no processo criativo do Grupo Obra Aberta*. (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas). Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285184>
- Vigotski, L. (2009). *Imaginação e criação na infância*. São Paulo, Brasil: Ática.
- Visconti, E. L. (2005). *A guitarra brasileira de Heraldo do Monte*. (Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas). Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/handle/REPOSIP/285005>

Técnicas estendidas da música contemporânea no contexto de uma orquestra jovem: o regente como mediador do processo interpretativo

Leandro Fernandes Maestro¹

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

André Luiz Muniz Oliveira²

Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Resumo: Este trabalho relata uma pesquisa em andamento que tem como proposta a introdução de elementos da música contemporânea – técnicas estendidas - objetivando promover o desenvolvimento das capacidades técnicas e interpretativas dos integrantes da Camerata Jovem de Luís Gomes/RN. A obra *Quatro Estações Portenhas* de Astor Piazzolla, surge como recurso para coleta de dados e, a partir dos desdobramentos do processo interpretativo, colocaremos a atuação do regente como mediador das ações, provocando a criatividade dos integrantes da Camerata Jovem na exploração e busca das novas sonoridades provenientes das possibilidades das técnicas estendidas.

Palavras-chave: Técnicas estendidas; música contemporânea; Camerata Jovem.

Abstract: This work reports an ongoing research that proposes the introduction of elements of contemporary music - extended techniques - aiming to promote the development of the technical and interpretative capacities of the members of Camerata Jovem de Luís Gomes/RN. The Four Seasons Portenhas by Astor Piazzolla's appears as a resource for data collection and, from the interpretive process unfolding, we will place the regent's actions as mediator of actions, provoking the creativity of Camerata Jovem members in the exploration and search of the new Sonorities coming from the possibilities of the extended techniques.

Keywords: Extended techniques; contemporary music; Camerata Jovem.

Este texto apresenta o andamento de uma pesquisa que objetiva discutir como a mediação do processo interpretativo pode influir na construção interpretativa de obras contemporâneas valendo-se das possibilidades das técnicas estendidas. Estes recursos possibilitam abordagens técnico-instrumentais através da exploração de sons que não fazem parte das convenções tradicionais. Para isso escolhemos para a coleta de dados a obra *As Quatro Estações Portenhas* de Astor Piazzolla (1921-1992). Nossa intenção é apontar as principais dificuldades encontradas no trabalho deste repertório em relação às técnicas estendidas que demandam da partitura, deste ponto buscamos explorar as possibilidades e variáveis oferecidas pelas técnicas estendidas e, através do diálogo e pesquisa, estabelecer um critério para a execução.

Esta pesquisa está sendo desenvolvida no contexto da Camerata Jovem de Luís Gomes/RN O contexto social da Camerata Jovem inclui um trabalho de cunho social. Trata-se de um projeto de cordas friccionadas com três orquestras ativas que somam, atualmente, um total de 82 estudantes com faixa etária entre 06 e 24 anos. Este projeto possui uma base técnica norteadas pelos métodos tradicionais no ensino de cordas friccionadas escritas, em sua maioria, no

¹ Email: oliveiramus@hotmail.com

² Email: almo962@yahoo.com.br

século XIX. A Camerata Jovem (orquestra principal do projeto) foi criada em 2013 apresentando-se como importante ferramenta de mobilização social e cultural através da música. O grupo é formado por 26 jovens com idade entre 13 e 22 anos que se caracteriza pelo pouco contato de seus integrantes com a música produzida nas últimas décadas, principalmente aquelas que apresentam novas possibilidades técnico-interpretativas. A justificativa para a realização desta pesquisa encontra-se do desafio de introduzir o estudo de técnicas estendidas da música contemporânea no repertório da Camerata Jovem ampliando, assim, novas possibilidades interpretativas ao grupo. Dividimos o trabalho com a Camerata Jovem em duas partes: a primeira de articulação teórica, analítica e de estudo prático das obras. Esta primeira parte do trabalho forneceu os subsídios para a construção de uma proposta de performance.

Nesta perspectiva, como segunda parte do processo, pretendemos propor uma dinâmica que abordará aspectos técnicos criando uma ponte entre a ideia interpretativa do regente e a prática musical da Camerata Jovem. Assim, elementos da técnica estendida serão abordados, bem como seus conceitos e aplicações e os possíveis resultados sonoros. A comunicação nos ensaios visa abrir espaços para a opinião dos jovens músicos na tentativa de estabelecer um processo em que suas experimentações e concepções de sonoridades possam ser aplicadas no processo de interpretação do repertório proposto.

A música contemporânea e seus desafios na execução e interpretação.

A música contemporânea demanda novas possibilidades técnicas, alta complexidade rítmica e grande diversidade de timbres. Os problemas de execução e interpretação se dão pelo fato da alta complexidade do conteúdo musical e, no caso de trabalho com jovens instrumentistas, a dificuldade se apresenta pela pouca oferta de referências que possam servir de norte interpretativo, pois, de acordo com Mojola (2000, p.32), “a não exigência de outra interpretação como referencia e, em muitas vezes, o não conhecimento da poética do compositor, introduzem dificuldades que não ocorrem na execução de obras do repertório tradicional”. Ademais, no contexto da Camerata Jovem, a questão da dificuldade em relação à interpretação do repertório contemporâneo ascende de questões bem mais específicas e de ordem expressiva, a exemplo, pontuamos o desconforto que o interprete da música tradicional não costuma ter, ou seja, a falta de interesse por esse universo da música contemporânea não o habilita a enfrentar e resolver os eventuais problemas que possam se apresentar no processo de interpretação de determinada obra.

Considera-se também, no contexto estudado, uma exigência a respeito da produção de repertório para a temporada de eventos e compromissos da Camerata Jovem, tudo tem que ser resolvido em poucos ensaios. Neste caso, há pouco tempo para se trabalhar repertórios de música contemporânea. Considerando a ideia de que há pouco espaço para interpretação e execução da musica contemporânea, chegamos ao ponto e necessidade de atribuir maiores espaços para a produção deste repertório, trabalho que demanda uma abordagem mais detalhada e séria do ponto de vista interpretativo, pois como observa Mojola:

Sobre os problemas que envolvem extrair a interpretação unicamente do texto escrito, o sucesso dessa atividade depende das habilidades intelectuais e sensíveis do músico. O domínio da análise, a capacidade de leitura detalhada e inteligente de uma partitura e o

conhecimento de aspectos da estética da arte contemporânea são fundamentais nesse momento. Interpretes não acostumados a essa postura, interpretes que mesmo em obras notadas tocam “de ouvido”, ou seja, alterando sem qualquer objetivo definido o documento original, terão dificuldades nesse novo mundo (Mojola, 2000, p. 33).

Nesse caso, a atividade do interprete deve recorrer ao estudo da literatura na intenção de entender a poética musical empregada pelo compositor, suas intenções e sua perspectiva das diversas etapas da composição.

Problemática e contextualização

A inserção da música contemporânea no contexto da Camerata Jovem constitui verdadeiro desafio considerando o estranhamento que jovens músicos, no geral, têm com as abordagens técnicas, rítmicas, melódicas e harmônicas das obras musicais do último século. Trabalhamos no intuito de criar situações e vivências de aprendizagem, elaborando um campo que possa contextualizar as nuances das composições musicais contemporâneas com a prática da orquestra jovem que será alvo da nossa pesquisa, pois como cita Lima:

A música contemporânea brasileira se tornou rica por sua diversidade estilística e pela miscigenação de raças e culturas. No entanto, o acesso do intérprete a esta música se torna difícil e restrito, ora pela escassez de edições, como também pela carência de informações que busquem fornecer elementos que auxiliem a interpretação e o desenvolvimento dos procedimentos de preparação e execução das obras, a partir de uma discussão analítica no âmbito das práticas interpretativas (Lima 2014, *apud*. Amaral 2012, p.34).

Nossa intenção é propor critérios de abordagem prática e analítica para os jovens proporcionando que os mesmos ampliem suas capacidades interpretativas. De acordo com Padovani e Ferraz:

Tradicionalmente associada às técnicas de performance instrumental, a expressão técnicas estendidas se tornou comum no meio musical a partir da segunda metade do século XX, referindo-se aos modos de tocar um instrumento ou utilizar a voz que fogem aos padrões estabelecidos principalmente no período clássico-romântico. Em um contexto mais amplo, porém, percebe-se que em várias épocas a experimentação de novas técnicas instrumentais e vocais e a busca por novos recursos expressivos resultaram em técnicas estendidas. Nesta acepção, pode-se dizer que o termo técnica estendida equivale a técnica não usual: maneira de tocar ou cantar que explora possibilidades instrumentais, gestuais e sonoras pouco utilizadas em determinado contexto histórico, estético e cultural (Padovani e Ferraz, 2011, p. 112).

Consideraremos a importância do estudo das técnicas estendidas como parte do processo que almeja o entendimento dos recursos composicionais, gestuais e expressivos que se apresentam nas obras dos compositores contemporâneos.

Técnicas estendidas

O termo “técnica estendida” remete ao uso de recursos pouco usuais da técnica tradicional de um instrumento. No âmbito da nossa pesquisa, os instrumentos de cordas friccionadas (violino, viola, violoncelo e contrabaixo acústico), consideramos que a técnica tradicional foi estabelecida até o final do século XIX. O final do século XIX constitui período de profundas mudanças no campo musical. A evolução dos instrumentos e a busca por novas possibilidades sonoras produziu uma série de ideias e ações que demandam novas formas e maneiras de se fazer música. Onofre e Alves pontuam que:

A trajetória percorrida pela música do final do século XIX e início do século XX orientou a esfera composicional a um novo paradigma a partir da ampliação do domínio sobre o artefato sonoro. A compreensão da organização do som em si, como base para novas linguagens, elevou o timbre ao nível de outros parâmetros, tais como altura, duração e intensidade (Onofre e Alves, 2011, p. 37).

Surge, principalmente no século XX, maior demanda da exploração dos instrumentos convencionais e busca mais extensiva por novas sonoridades. Neste caso, no contexto em questão desta pesquisa, buscamos promover o estudo das técnicas estendidas utilizando o trabalho mediador do regente para resolver problemas de cunho interpretativo e expressivo na intenção de explorar as obras elencadas e assim construir uma performance, na medida do possível, condizente com a estética da música contemporânea.

Como redator e pesquisador desta temática, também desempenho a função de regente e diretor artístico da Camerata Jovem de Luís Gomes/RN. O projeto abriga jovens que se dedicam com afinco à música. Este cenário constitui terreno fértil para o desenvolvimento da musicalidade e das potencialidades humanas. Com essa dinâmica, o papel do regente enquanto pesquisador se coloca na função de mediador do processo, elencando a obra, apresentando os conceitos e sugerindo as ações que, de acordo com o processo, podem ser transformadas pelas sugestões dos jovens músicos, sejam por experimentações, pesquisas e até mesmo pela espontaneidade que se apresenta nos momentos de ensaios.

As técnicas estendidas em Piazzolla

Para esta etapa da pesquisa optamos por utilizar *As Quatro Estações Portenhas* de Astor Piazzolla (1921-1992). Com o título original “*Cuatro estaciones porteñas*”, esta obra foi escrita para conjunto de tango (violino, guitarra elétrica, piano, baixo e bandoneon) entre os anos de 1965 e 1970. Piazzolla escreveu as estações separadamente, uma vez que ele não pretendia escrevê-la em forma de suíte de quatro movimentos. Esta versão das *Quatro Estações Portenhas* foi arranjada para quinteto de cordas (orquestra de câmara) pelo paraibano Arthur Barbosa (1965). O arranjador mantém as principais características da versão original e opta por desconsiderar a figura do solista em destaque, distribuindo os solos pelos chefes de naipe. A estrutura de suíte é a mesma: I – Primavera Portenha, II – Verão Portenho, III – Outono Portenho e IV – Inverno Portenho.

Esta obra apresenta importância para nosso objeto de estudo, pois, o arranjo usa ampla variedade de técnicas estendidas promovendo a exploração de sonoridades e meios para a realização sonora pretendida. Num primeiro momento a ideia é realizar uma atividade de apreciação na qual os integrantes da orquestra possam tomar contato com o estilo de interpretação ouvindo a obra. Nesta fase de escuta o intuito é provocar os ouvintes acerca das possibilidades dos resultados sonoros decorrentes da experimentação. Após a fase de apreciação, o contato com a partitura se dará com o intuito de identificar as frases e períodos. Posteriormente, para delimitar as ações, o regente/pesquisador identificou e catalogou as técnicas estendidas presente nos quatro movimentos. As técnicas estendidas identificadas num plano geral foram: *tastiera*, *tambor*, *efeito "chicharra"* (cigarra), *látigo e perro*.

Considerações finais.

O regente construirá seu processo de interpretação dialogando com os músicos sobre as possibilidades sonoras oferecidas pelas técnicas estendidas levantadas. A elucidação, abordagem e exploração das técnicas estendidas buscarão promover, nos jovens, uma nova concepção do fazer musical, fazendo-os considerar a importância das novas tendências técnicas e como elas se apresentam para as correntes interpretativas da música contemporânea.

Referências

- Copetti, R., & tokeshi, E. (2005). *Técnica expandida para violino: classificação e avaliação de seu emprego na música brasileira*. *Revista da Anppom, Décimo Quinto Congresso*. P. 318-326.
- Daldegan, V., & dottori, M. (2011). *Técnicas Estendidas e Música Contemporânea no Ensino de Instrumento para Crianças Iniciantes*. *Música Hodie - Vol. 11 - Nº 2*.
- Link, K. (2009). *Culturally Identifying the performance practices of Astor Piazzolla's Second Quinteto*. 2009, 92 f, Dissertação de Mestrado, University of Miami, Scholarly Repository, Miami.
- Mojola, C. (2000). *A interpretação da música contemporânea*. *Cadernos do colóquio*, Rio de Janeiro, V. 2, n. 1, P. 32 – 35.
- Onofre, ML., & alves, JS. (2011). *As técnicas estendidas e as configurações sonoras em L'Opera per flauto de Salvatore Sciarrino*. *Revista Música Hodie*, Goiás, vol. 11, n 2, P. 37 – 58.
- Padovani, JH., & ferraz, S. (2011). *Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance*. *Revista Música Hodie*, v. 11, n.2.

Questões de terminologia no ensino da técnica pianística

Manoel Theophilo Gaspar de Oliveira Filho¹

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

José Henrique Martins²

Universidade Federal da Paraíba, Brasil

Resumo: Ainda é comum os professores de piano no Brasil priorizarem a tradição oral em detrimento de uma pesquisa científica mais acurada acerca de suas metodologias de ensino e, especialmente, das terminologias usadas em sala de aula. Tal postura pode abrir uma lacuna entre o que se diz e o que se entende dentro da relação professor-aluno. Nesse contexto, o ensino da técnica pianística sofre com dogmatismos passados de geração em geração, o que termina por afastar uma legião de alunos das aulas de piano. Diante dessa realidade, este trabalho pretende aprofundar um debate iniciado durante pesquisa de mestrado (XXXX), discutindo os conceitos de “técnica” e “exercícios de técnica pianística”, propondo uma visão mais ampla desses termos e visando, dessa forma, enriquecer as relações de ensino-aprendizagem nas aulas de piano. Nessa pesquisa, sete professores de piano do Recife foram entrevistados, e suas contribuições revelam discordâncias terminológicas que podem afetar seus processos didáticos. Entendendo-se “técnica” como o conjunto de habilidades necessárias para realizar uma tarefa e “exercícios de técnica pianística” como atividades auxiliares que serão usadas para se atingir um resultado final na atividade pianística, propomos que se desmistifique esses termos, geralmente associados a trabalhos mecânicos, repetitivos e enfadonhos, para uma concepção mais holística, contemplando o desenvolvimento da propriocepção, da consciência corporal e de ferramentas expressivas próprias do trabalho artístico. Para isso, lançamos mão de revisão de literatura, sustentando-nos sobre os trabalhos de Sá Pereira (1964), Kaplan (1966; 1978; 1987), Barros (1976), Richerme (1997) e Marun (2010). Com isso, pretendemos lançar um olhar crítico sobre as terminologias usadas nas aulas de piano, contribuindo para uma didática do instrumento mais fundamentada.

Palavras-chave: Ensino de piano; pedagogia do piano; técnica pianística; terminologia.

Abstract: It is still common for piano teachers in Brazil to prioritize oral tradition in detriment of more accurate scientific research on their teaching methodologies and especially on the terminology used in the studio. Such a position can open a gap between what is said and what is understood within the teacher-student relationship. In this context, the teaching of piano technique suffers with dogmatism passed from generation to generation, which ends up driving away a legion of students from the piano lessons. In view of this reality, this work intends to deepen a debate initiated during a master's research (XXXX), discussing the concepts of "technique" and "piano technical exercises", proposing a broader view of these terms and aiming to enrich teaching-learning relationships in piano lessons. In this research, seven piano teachers from Recife were interviewed, and their contributions reveal terminological disagreements that may affect their didactic processes. By understanding "technique" as the set of skills necessary to perform a task and "piano technical exercises" as auxiliary activities that will be used to achieve a final result in pianistic activity, we propose a demystification of these terms, which are usually associated with repetitive and boring, to a more holistic conception, contemplating the development of proprioception, body consciousness and expressive tools which are proper to artistic work. To that end, we propose a review of literature, based on the works of Sá Pereira (1964), Kaplan (1966, 1978, 1987), Barros (1976), Richerme (1997) and Marun (2010). With this, we intend to throw a critical look at the terminology used in piano lessons, contributing to a more informed didactics of the instrument.

Keywords: Piano pedagogy; Piano technique; terminology.

¹Email: manoeltheophilo@hotmail.com

²Email: josehm.ppgm@gmail.com

Longe de incorporar princípios debatidos nas últimas décadas, a pedagogia pianística ainda é uma área de estudo marcada fortemente pela tradição e pelo empiro-subjetivismo (Sá Pereira, 1964; Kaplan, 1966; 1978; 1987). Gerações de pianistas-professores recorrem primordialmente às suas próprias experiências como alunos e profissionais para construir sua metodologia de ensino, muitas vezes ignorando questões centrais das ciências da educação, como a multiplicidade de personalidades que encontrarão nos seus alunos e a inovação metodológica promovida pelo debate científico. Em pesquisa de mestrado defendida em 2015, XXXX entrevistou sete professores de piano do Recife, e essa tendência foi confirmada.

Dessa forma, mesmo contribuições teóricas já consagradas como as de Swanwick (1979), de Kochevitsky (1967) ou de Ana Mae Barbosa (2005), tiveram pouca inserção no meio pianístico. Como resultado disso, ao invés de incorporar na atividade didática elementos como a apreciação, a composição, a improvisação e demais possibilidades da prática informal (Santiago, 2006), o ensino de piano ainda segue fortemente marcado unicamente pelo estudo da técnica e da interpretação. Mostrando que a prática pedagógica pianística ainda segue um paradigma positivista, com uma concepção teórica marcadamente baseada numa visão maniqueísta entre técnica e arte, Marun afirma que “a divisão da música em componentes técnicos e expressivos é uma invenção da geração romântica” (2010, p. 16). Chiantore complementa ao afirmar que

a tendência moderna de separar técnica e arte denuncia uma das peculiaridades da nossa cultura: a separação entre significado interior e forma exterior de uma ação. Mas a atividade artística põe-nos diariamente diante da necessidade de transcender semelhante dualidade, confirmando que essa tendência tradicional ainda se vê nos dias de hoje (Chiantore, 2001, p. 20).

Ainda assim, mesmo essa escolha didática mais tradicional, escolhendo a separação entre técnica e interpretação, carece de investigações mais aprofundadas, repetindo padrões passados pelo meio com o qual o pianista-professor teve contato em sua formação.

Nesse sentido, sem a cultura da investigação e da pesquisa, o estudo e o ensino da técnica pianística ficam deficitários em termos acadêmicos e em termos práticos, uma vez que quase totalmente alheio às discussões mais recentes sobre assuntos relacionados à prática pianístico-pedagógica.

Diante dessa realidade, este artigo visa a debater sobre um dos problemas causados por esse descompasso entre o meio pianístico e a academia: as inconsistências terminológicas que marcam a prática pedagógica pianística. Essas inconsistências terminológicas foram percebidas empiricamente pelo autor ao longo de sua carreira, e corroboradas cientificamente após pesquisa de mestrado realizada em 2014. Durante essa pesquisa, o autor entrevistou sete professores de piano do Recife, e percebeu uma discordância terminológica entre eles. Diversos termos ganharam significados variados – até opostos –, situação que acaba por influenciar a forma como cada professor entende a didática pianística e a forma como seus alunos aprendem sobre o estudo do piano. O autor constatou professores referindo-se ao “treinamento técnico” unicamente ligado aos exercícios de técnica pura, distante do conceito de

técnica mais holístico, englobando tanto as dimensões motoras quanto as dimensões cognitivas e interpretativas do aprendizado musical. Neste trabalho nos debruçaremos sobre dois desses termos: “técnica” e “exercícios técnicos”.

Técnica

O dicionário *Aurélio* (1999) define técnica como “1. A parte material ou conjunto de processos de uma arte; 2. Maneira, jeito ou habilidade especial de executar ou fazer algo; 3. Prática”. Segundo Chiantore (2001, p. 19), técnica é, dentre outras coisas, um “conjunto de procedimentos e recursos de que se serve uma ciência ou uma arte”. José Alberto Kaplan (1987, p. 18) e Antonio de Sá Pereira (1964, p. 10) afirmam que técnicas são procedimentos para que a realização de determinada atividade seja feita com o intuito de se obter o melhor resultado com o menor esforço possível. Para Sá Pereira (1964, p. 11), técnica é a “disciplina de movimentos, experiência adquirida quanto à melhor maneira de coordenar os movimentos e evitar co-inerções desnecessárias”³. Com relação ao piano, para Kaplan (1987, p. 14), o que define a técnica de grandes músicos é “a perfeita coordenação de seus movimentos musculares no momento de executar um trecho ou peça de música”. Ao abordar o termo técnica dentro do contexto musical, Sônia Cava (2008, p. 13) define a técnica como “o conjunto de elementos ou meios pelos quais é proporcionada a possibilidade de realizar-se a execução da obra musical dentro do significado que lhe imprimiu o compositor”. Richerme (1997, p. 14) apresenta a expressão *técnica ergonômica*, e a elucida como sendo

a que apresenta um perfeito entrosamento anatômico, fisiológico e mecânico do aparelho fisiológico executante e o instrumento, bem como uma adequação de sua metodologia aos objetivos propostos, visando permitir ao homem bem-estar fisiológico e psicológico.

Silva (2012, p. 2) contribui para o debate terminológico ao diferenciar *técnica pura* de *técnica aplicada*. Para ela, *técnica pura* é o “termo técnico usado para designar o estudo dos mecanismos de execução do instrumento, sem aplicação a uma obra ou trecho musical”. Fariam parte desse grupo de materiais alguns métodos de exercícios técnicos que foram publicados no Brasil, como *O pianista virtuoso* de Charles-Louis Hanon (1928), os *Estudos técnicos diários* de Oscar Beringer (1996), os *Exercícios de técnica para piano* de Ondine de Mello (1999), *A técnica diária do pianista* de Ettore Pozzoli (1976), o primeiro volume⁴ da *Escola das oitavas* de Theodor Kullak⁵, entre outros.

A *técnica aplicada*, ainda segundo a autora, “ocorre quando os mecanismos adquiridos no estudo de técnica pura são aplicados na execução de uma peça musical” (Silva, 2012, p. 2), isto é, diferentemente do primeiro termo, que engloba um tipo de material específico, a *técnica aplicada* consiste em conjuntos de estratégias de estudo de que um músico se utiliza para

³ Sá Pereira (1964, p. 28-29) entende *co-inervação* como “a excessiva contração de músculos que não deveriam ser ativados”, isto é, a contração simultânea de músculos opostos: de músculos agonistas e antagonistas.

⁴ Vale notar que o primeiro volume da *Escola das oitavas* de Theodor Kullak é composto por exercícios de técnica pura envolvendo oitavas. Já o segundo volume do mesmo método consta de pequenos estudos baseados em oitavas.

⁵ O método *Escola das oitavas* de T. Kullak foi publicado no Brasil pela editora Ricordi de São Paulo como parte da “Coleção didática de obras mestras”, no entanto o ano de publicação não foi informado na edição.

dominar determinada passagem. Trata-se da seleção de trechos tecnicamente desafiadores ou não, seguida de uma análise estratégica, de forma a desenvolver no aluno as habilidades motoras e musicais necessárias à execução do excerto em questão.

Fazem uso desse conceito trazido por Silva os músicos que trabalham a técnica a partir do repertório a ser estudado, escolhendo determinada passagem musical considerada difícil e aplicando-lhe diversas estratégias para assegurar uma execução satisfatória em termos musicais e técnicos. Tais estratégias envolvem estudar o trecho em questão, com variação rítmica, com mais ou menos peso do braço, em várias tonalidades, mais lentamente, mais articuladamente, com exagero de movimentos de punho visando compreendê-los com mais clareza, ou com economia de movimentos afim de desenvolver fineza de controle digital, dentre inúmeras outras possibilidades constantes do conhecimento e necessidade do pianista.

Diante da infinidade de possibilidades de se trabalhar um repertório, cabe ao professor de piano conhecer de perto como se dá a aprendizagem motora, a níveis psicológicos e neurológicos, a memorização, a aquisição e transferências de aprendizagem no que tange a padrões motores para que as estratégias de estudo sejam as mais eficientes possíveis e em aspectos ligados à motivação e desenvolvimento do interesse do aluno, bem como compreender tais processos considerando inclusive faixa etária, classe social e bagagem cultural de cada aluno em específico. Trabalhos como Kaplan (1987), Cerqueira (2010) teoria da aprendizagem, Kochevitsky (1967), Cava (2008) e Uszler *et al.* (2000) contribuem nesse sentido.

Para Kochevitsky, “a diversidade de conceitos musicais resulta na diversidade de significados técnicos, e há tantas técnicas corretas quanto há diferentes intenções artísticas” (1967, p. 14). Podemos depreender, portanto, que o termo “técnica” aborda uma gama de sensações complexas e especializadas, percepções cinestésicas, movimentos coordenados, além de uma atitude física e mental que possibilite ao pianista lançar mão de todas as ferramentas necessárias para transmitir ao público, como intérprete-criador, uma mensagem codificada (ou transmitida oralmente) por um compositor.

Em se tratando de um conjunto de habilidades, a técnica pianística está longe de enquadrar-se em uma padronização, não podendo ser única. Por ser utilizada por homens para exprimir seus sentimentos e emoções por meio de um instrumento musical, será, conseqüentemente, sempre passível de diferentes pontos de vista e interpretações de acordo com as necessidades, visões, conhecimentos e preferências individuais.

Tendo compreendido o termo técnica como a totalidade de recursos necessários para a execução de uma determinada tarefa, e, no caso do piano, englobando vários outros elementos para além da visão tradicional centrado no mecanicismo, partiremos para a definição e discussão de outro termo afim: exercícios de técnica.

Exercícios de técnica

Leite (2012, p. 9), define *exercício* como

um conjunto de notas padronizadas com uma extensão indeterminada que frequentemente se repetem cromática ou diatonicamente, familiarizando o instrumentista com um determinado aspeto [*sic*] técnico enquanto desenvolve as suas capacidades fisiológicas. Nunca é, estritamente falando, uma composição musical completa.

Em artigo da área de ciências dos esportes, Velescu *et al.* (2016, p. 116) ampliam a utilização dos exercícios de técnica pianística ao proporem sua aplicação na reabilitação de braços lesionados, entendendo que

os exercícios são conhecidos por todos os professores de piano como um conjunto de exercícios técnicos para aquecer os músculos e juntas, sendo gradualmente expandidos a um grau de dificuldade que visa a desenvolver a força muscular, a agilidade de cada dedo e a virtuosidade necessária a todo *performer* profissional.

Hanon (1928) entende que a prática de exercícios é essencial para a aquisição de fluência técnica, flexibilidade de punho e prontidão muscular. Mello (1999) afirma que a prática diária de exercícios ajuda a manter o pianista em contato com dificuldades que encontrará ao longo do repertório, preparando todo o aparato pianístico para uma interpretação livre de tensões e impedimentos de ordem psicomotora. Já o que Richerme (1997) chama de exercícios, são aqueles de alongamento úteis ao manejo saudável do instrumento. Nessa mesma linha, encontramos Antonio de Sá Pereira (1964), Eudóxia de Barros (1976), Richerme (1997) e Sumiko Mikimoto (Hosaka, 2009) propondo certas práticas fora do piano que podem assemelhar-se à ginástica, com alongamentos e atividades com ou sem o auxílio de objetos (lápis, bolas de papel, moedas etc.).

As propostas de Brahms (s.d.) e de Mello (1999), ao criarem seus exercícios é, justamente, isolar uma dada dificuldade na execução pianística e trabalhá-la de várias formas diferentes. Marun (2010), ao analisar os 51 Exercícios de Brahms associa cada um deles a uma determinada peça desse compositor.

Vemos que a definição de exercícios de técnica, para esses autores, se enquadra em uma visão focada primordialmente em aspectos psicomotores da execução pianística, relegando pouca atenção a uma concepção de técnica mais ampla, como a que estamos propondo neste trabalho, que inclua elementos da formação mais holísticos, como o enriquecimento da musicalidade, por exemplo.

A visão mais tradicional de “exercícios de técnica” entende-os como um material criado a partir de uma dificuldade técnica específica que é isolada e treinada em diferentes tonalidades e regiões do piano, na maioria das vezes através de repetição *ad libitum* sem que haja um discurso melódico-harmônico estabelecido ou indicações expressivas de cunho declamatório. Os exercícios de técnica pura, devido a essa proposta isolada do discurso musical, acabaram por ser caracterizados como “anti-musicais” por um grande número de pianistas, ou mesmo

prejudiciais ao desenvolvimento de dimensões estéticas e interpretativas do estudante. Tais rotulações, no entanto, não são fruto do material em si, mas da forma *como* eles são trabalhados, isto é, das visões a nível pedagógico, técnico e científico dos músicos que decidem abordá-los.

O que propomos neste trabalho, no entanto, é que essa visão seja expandida. Conforme já explicitado, autores como Kochevitsky (1967) e Kaplan (1987, p. 14) afirmam que técnica é tudo aquilo que ajuda o indivíduo a realizar determinada atividade, sendo, no piano, todas as ferramentas de que o intérprete dispõe para realizar a interpretação musical. Sendo assim, o estudo da técnica, ou os “exercícios técnicos” (compreendidos enquanto exercícios voltados para o desenvolvimento integral do intérprete) nada mais deveriam ser que atividades que contribuem para esse objetivo global da formação pianística. Dessa maneira, trata-se de ações metodológicas que devem agir em função desse desenvolvimento holístico do instrumentista, e não só na repetição irreflexiva de padrões motores, ou na escolha de determinado método-livro⁶.

Uszler (2000) propõe um modelo de ensino em que se valorizem diversas facetas do intérprete, sendo elas, a improvisação, o ouvido crítico, o senso de musicalidade, fraseologia, conhecimento dos movimentos básicos do aparato pianístico. Ao trabalhar com o aluno, o professor deve ter em mente esse interesse geral da formação, trabalhando a técnica numa simbiose com cada trecho musical, procurando realizar um estudo criterioso do movimento necessário para executá-lo, atentos ao tipo de som e de caráter que se espera. Aquilo que poderíamos chamar de morfologia do movimento, guiada sempre pela imposição da obra musical, deve ser o objeto norteador de todo “exercício de técnica”.

Concordando com Ana Mae Barbosa (2005), que defende um ensino de artes contemplando diversos saberes necessários à prática artística englobando o fazer, o fruir e o contextualizar⁷, Uszler (2000) recomenda que não sejam só trabalhados aspectos motores e interpretativos, mas que questões como treinamento musical sejam considerados. Dessa maneira, até os tradicionais exercícios de técnica, os quais preferimos chamar aqui de exercícios mecânicos, podem incorporar questões como improvisação, composição e musicalidade. Abaixo elaboramos um exemplo inspirado no famoso método *O pianista virtuoso* de Charles-Louis Hanon e seu uso englobando esses saberes.

⁶ Sobre a diferenciação entre método enquanto livro didático, e método enquanto caminhos pedagógicos, consultar Reys e Garbosa (2010).

⁷ A “Abordagem Triangular” é uma teoria sistematizada pela educadora musical Ana Mae Barbosa, que defende uma educação artística contemplando o Fazer, o Fruir e o Contextualizar (Oliveira, 2009). O ensino tradicional de piano supervaloriza o Fazer em detrimento das outras duas habilidades.



Figura 1. Exemplo de abordagem criativa de exercício do Hanon.

Fonte: Adaptado do Exercício n. 1 do método *O pianista virtuoso* de Charles-Louis Hanon.

Neste exemplo, que é apenas uma amostra simples de estímulos à improvisação, à criação, à harmonização e à interpretação do aluno, mostra uma dentre infinitas formas de como mesmo um método frio como *O pianista virtuoso* pode servir de fonte de trabalhos técnicos – num sentido expandido – importantes.

Dessa forma, se mesmo um material extra-musical – como são os tradicionais exercícios mecânicos – podem ser fonte de possibilidades de trabalho amplo de musicalidade, técnica e atividades correlatas, então um repertório complexo, como uma fuga de Bach, mostra-se como um verdadeiro laboratório de experiências artísticas, afastando de vez o aluno de uma aprendizagem pianística inerte, repetitiva e sem criticidade e contextualização musical.

Considerações finais

Dentro do âmbito da pedagogia pianística, o ensino de técnica e os exercícios técnicos formam uma dupla de conceitos que causa arrepios em muitos jovens estudantes. Essa visão estigmatizada de que a técnica é separada da musicalidade vem de uma longa tradição conservatorial que remonta aos princípios do século XIX.

Apesar de já haver uma gama de trabalhos científicos propondo uma formação menos dualista do instrumentista, pouco disso se incorporou à prática cotidiana, sendo priorizado o modelo mais tradicional.

Nessa esteira de discussões, percebemos após pesquisa realizada em 2014, que estereótipos terminológicos também permeiam a prática pedagógica tradicional. Dois dos termos que notamos pouca clareza conceitual foram “técnica” e “exercícios de técnica”. Diante disso, achamos necessário discutir sobre os termos correlatos e, amparados pela literatura concernente, ampliar ambos os conceitos, com vistas a uma prática pedagógica mais formativa, crítica e, principalmente, compartilhada entre professores e alunos e entre os próprios docentes.

Após a discussão travada neste artigo, percebemos que os termos “técnica” e “exercícios técnicos” merecem ganhar conceitos muito mais amplos daqueles que têm tradicionalmente nas aulas de piano. “Técnica” passa a ser não apenas a aquisição de habilidades psicomotoras para uma interpretação musical convincente, mas, sim, tudo aquilo de que um instrumentista dispõe a nível psicológico, motor, social e musical para tal atividade. “Exercícios de técnica”,

portanto, deixam de ser os famosos exercícios mecânicos representados por métodos condensados em livros, para ser um conjunto de possibilidades pedagógicas destinadas à aquisição de saberes úteis à interpretação pianística, indo desde a destreza motora até uma contextualização profunda da obra e suas implicações musicais.

Referências

- Barbosa, Ana Mae T. B (2005).. *A imagem no ensino da arte: anos oitenta e novos tempos*. 6ª ed. São Paulo: Perspectiva.
- Barros, Eudóxia de (1976). *Técnica pianística: apontamentos sugeridos pela prática do magistério e concertos*. São Paulo: Ricordi.
- Beringer, Oscar (1996). *Exercícios técnicos diários (completos): para piano*. São Paulo: Irmãos Vitale, 1996.
- Brahms, Johannes. *Fifty-one exercises*. Londres: Kalmus Music Scores, s.d. 1 partitura (58p.) Partitura.
- Cava, Sônia (2008). *Técnica pianística: considerações físiopsicológicas e pedagógico-didáticas*. Pelotas: Editora da UFPel.
- Cerqueira, Daniel L. (2010). *Teoria da performance musical*. MUSIFAL vol 2. Maceió: UFAL.
- Chiantore, Luca (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madri: Alianza editorial.
- Hanon, Charles-Louis (1928). *The virtuoso pianist: in sixty exercises for the piano*. For acquirement of agility, independence, strength, and perfect evenness in the fingers, as well as suppleness of the wrist. Nova York: Schirmer's Library of Musical Classics. Partitura.
- Hosaka, Yoshinori (2009). *Sumiko Mikimoto's piano method: a modern physiological approach to piano technique in historical context*. 204 f. Tese (Doutorado em Música), Universidade de Maryland, College Park.
- Kaplan, José Alberto (1966). *Reflexões sobre a técnica pianística*. João Pessoa: Imprensa Universitária, 1 v.
- Kaplan, José Alberto (1978). *O ensino do piano: o domínio psico-motor nas práticas curriculares da educação músico-instrumental*. João Pessoa: Imprensa Universitária. 2 v.
- Kaplan, José Alberto (1987). *Teoria da aprendizagem pianística: uma abordagem psicológica*. 2ª Ed. Porto Alegre: Movimento.

- Kochevitsky, George (1967). *The art of piano playing: a scientific approach*. Miami: Summy-Birchard Inc..
- Leite, Sérgio (2012). *Sobre o (des)uso de exercícios na técnica pianística*. 2012. 134 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto Politécnico do Porto, Porto.
- Marun, Nahim (2010). *Técnica avançada para pianistas: conceitos e relações técnico-musicais nos 51 exercícios para piano de Johannes Brahms*. São Paulo: Editora da UNESP.
- Mello, Ondine de; Alves, Luciano (org.) (1999). *Exercícios de técnica para piano: exercícios de notas fixas aplicadas ao acorde de sétima diminuta*. São Paulo: Irmãos Vitale.
- Oliveira, Ana Paula F. de (2009). *Abordagem triangular na prática do arte-educador: aproximações, dilemas e dificuldades no cotidiano da sala de aula*. 2009. 84 f. Monografia – Universidade Federal do Pará, Belém.
- Richerme, Claudio (1997). *A técnica pianística: uma abordagem científica*. São João da Boa Vista: Air Musical.
- Sá Pereira, Antônio de (1964). *Ensino moderno de piano: aprendizagem racionalizada*. 3ª Ed. São Paulo: Ricordi.
- Santiago, P (2006). *A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental*. Per Musi, Belo Horizonte, n.13, p.52-62.
- Silva, Camila dos Santos (2012). *Métodos de técnica instrumental criados para violão erudito aplicados em alunos de violão popular com auxílio da Teoria da Autorregulação: acompanhamento e análise de resultados*. In: VI SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 7., 2012. Curitiba. *Anais...* Curitiba.
- Swanwick, Keith (1979). *A basis for music education*. Londres: Routledge.
- Técnica. In: Ferreira, Aurélio Buarque de Hollanda (1999). *Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da Língua Portuguesa*. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira. p. 1935.
- Uszler, Marianne; Gordon, Stewart; Smith, Scott M. (2000). *The well-tempered keyboard teacher*. 2ª ed. Belmont: Wadsworth.
- Velescu, Octavian; Cojocar, Daniela; Frățilă, Mariana; Velescu, Iliana (2016). Piano playing: complementary activity for the recovery of a traumatized arm. In: *Science, Movement and Health*, Vol. 16, Issue 1, 2016 Janeiro 2016. Pp. 116-121.

Os desconfortos físico-posturais em flautistas e sua relação com a técnica de performance da flauta transversal

Marcelo Parizzi Marques Fonseca¹

Departamento de Música da Universidade Federal de São João del Rei, Brasil

Maria Betânia Parizzi Fonseca²

Departamento de Teoria Geral da Música, Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo: O estudo sistemático de um instrumento musical é uma atividade complexa e implica numa demanda física e emocional difícil de imaginar por quem não se dedica a essa atividade. Pesquisadores reconhecem que tal demanda pode afetar significativamente a carreira do músico instrumentista. Diante deste contexto, o objetivo deste trabalho foi investigar a provável associação entre os desconfortos físico-posturais e as inadequações técnico-posturais na performance da flauta transversal. A partir da conceituação de postura, foram discutidos os aspectos fundamentais da biomecânica da postura corporal nas posições em pé e sentada; foi realizado um estudo sobre os desequilíbrios posturais mais frequentes buscando suas causas e consequências. A seguir, foi feita a transposição destes aspectos fundamentais da biomecânica da postura corporal para a performance da flauta. Este estudo foi desenvolvido em três etapas: (1) elaboração de um questionário para avaliação da frequência de desconfortos físico-posturais em flautistas e um protocolo de vídeo para garantir a padronização das filmagens das performances dos flautistas; sistematização de técnica de avaliação de performance da flauta para aplicação neste estudo; (2) aplicação do questionário; avaliação clínico-neurológica dos flautistas; filmagem da performance dos flautistas; avaliação da performance, através da análise de vídeo dos flautistas; (3) análise estatística dos dados brutos e as devidas correlações entre os dados. O grupo de estudo foi formado por 42 flautistas que responderam o questionário, se submeteram às avaliações de performance e às avaliações clínico neurológicas. Através da análise dos dados, foi possível concluir que a frequência de desconfortos físico-posturais nos flautistas estudados foi muito elevada e significativamente maior do que em não músicos. O Protocolo de Avaliação da Performance criado para avaliação da performance mostrou-se um instrumento muito útil para esta finalidade. Embora amplamente observada na prática do estudo e do ensino da flauta transversa, as inadequações técnico-posturais observadas na performance dos flautistas avaliados não tiveram estatisticamente papel relevante na origem dos desconfortos físico-posturais. É provável que esta confirmação possa ocorrer em estudo posterior envolvendo uma amostra de maior número.

Palavras-chave: performance da flauta; desconfortos físico-posturais; postura.

Abstract: The systematic study of a musical instrument is a complex task and involves physical and emotional demands which are difficult to be imagined by those who are not engaged in this activity. Researchers acknowledge that such demand may affect the musicians' career in a significant way. Given this context, the objective of this study was to investigate the probable causal relationship between the postural physical discomforts and the postural inadequacies of flute performance. Grounded on the concept of posture, this research discusses the fundamental aspects of the biomechanics of posture in both standing and sitting positions. Studies of the most common postural imbalances, seeking their causes and consequences, and the transposition of these fundamental aspects to the biomechanics of posture during flute performance were done. This study was conducted in three steps: (1) a questionnaire to assess the frequency of physical discomfort on flutists and a video protocol to guaranty standard and systematic takes were created; a technique to assess flute performances was also elaborated; (2) the questionnaire application, clinical and neurological evaluations of the flutists; videos of the flutists' performances; evaluation through video analysis of the flutists' performances; (3) statistical analysis of the raw data and correlations between such events. The study group consisted of 42 flutists who answered the questionnaire and submitted themselves to performance and clinical neurological evaluations. The data analysis showed that the frequency of physical discomforts in the flutists from the study group was high and significantly higher than in non-musicians. The

¹ Email: marceloflauta@gmail.com

² Email: betaniaparizzi@hotmail.com

Performance Evaluation Protocol created to evaluate the flute performances proved to be useful. Although widely seen in daily flute practice and teaching, the postural technical inadequacies observed in flute performances were not statistically significant to be considered the origin of postural physical discomforts. It is likely that this confirmation may occur in a further study with a larger sample.

Keywords: flute performance; postural physical discomforts; posture.

O senso comum vê a performance de um instrumento musical como algo eminentemente lúdico, destituído de qualquer risco, mas essa não é a realidade observada entre os músicos profissionais. O estudo sistemático de qualquer instrumento musical não é uma tarefa simples e implica numa demanda física e emocional difícil de imaginar por quem não se dedica a essa atividade. Muitos pesquisadores reconhecem que tal demanda afeta significativamente a carreira do músico instrumentista e pesquisas importantes têm sido conduzidas sobre este assunto (Craske & Craig, 1984; Fonseca, J. G. M., 2007). Shenk (2010) estimou, observando alunos de violino do Conservatório de Berlim, que um estudante não atingirá um grau satisfatório de performance antes de sete mil horas de prática consciente do instrumento. Isso significa que uma pessoa, pedagogicamente bem orientada, necessita estudar com dedicação integral pelo menos seis a sete anos (6 horas/dia em média) para atingir um nível técnico que lhe permita almejar uma carreira de solista. Se for considerada a performance de artistas de alto nível, pode-se aumentar ainda mais essa demanda de horas de prática. Estudos realizados em escolas de música, orquestras e, mais recentemente, nos serviços de saúde especializados em doenças dos músicos, mostram que a maioria dos instrumentistas sente algum tipo de desconforto físico-postural que interfere na performance e na vida cotidiana do músico (Fonseca M.P.M., 2013; Andrade & Fonseca, 2000). Nesta pesquisa de doutorado, foi investigada a possível relação causal entre os desconfortos físico-posturais e a técnica de performance da flauta transversal. O objetivo principal, portanto, foi estudar a frequência dos desconfortos físico-posturais de flautistas e discutir as possíveis relações desses desconfortos com os problemas técnico posturais da performance da flauta transversal. Neste presente artigo, apresentaremos uma síntese da fundamentação teórica sobre postura em geral e sobre a postura na performance da flauta, a metodologia empregada para a realização da pesquisa, bem como os resultados alcançados.

Fundamentos Teóricos: a postura

A palavra postura tem dois grandes significados – físico e figurativo. No sentido físico, corporal, significa o modo de manter o corpo ou de compor os seus movimentos. Parado ou em movimento, o corpo mantém sua postura pela ação dinâmica de forças aplicadas sobre ossos e músculos. A postura ideal é aquela durante a qual essas forças sustentam e conduzem o corpo sem sobrecargas, com a máxima eficiência e o mínimo de esforço. No sentido figurativo, postura significa ponto de vista, maneira de sentir, pensar e agir diante de um acontecimento qualquer (Fonseca, M.P.M., 2013).

A postura corporal é considerada adequada quando essas forças que sustentam o corpo atuam sem geração de sobrecargas, com a máxima eficiência e o mínimo de esforço, mantendo um alinhamento funcionalmente eficaz dos vários segmentos corporais. A postura adequada facilita

os movimentos corporais.

A postura é considerada inadequada, quando a manutenção do corpo em situação antigravitacional implica na utilização excessiva ou desnecessária de forças musculares e em alinhamentos disfuncionais. As posturas inadequadas dificultam os movimentos (Fonseca M.P.M., 2013; Andrade & Fonseca, 2000). A observação da qualidade do alinhamento dos segmentos corporais é o principal recurso objetivo para avaliação da adequação da postura.

A postura normal em pé

A postura ereta normal depende de relações harmoniosas e funcionalmente eficazes entre os vários segmentos corporais. A avaliação objetiva da postura implica na observação do corpo em três planos: lateral ou de perfil (Figura 1), frontal (Figura 2), e superior ou visto de cima (Figura 3).

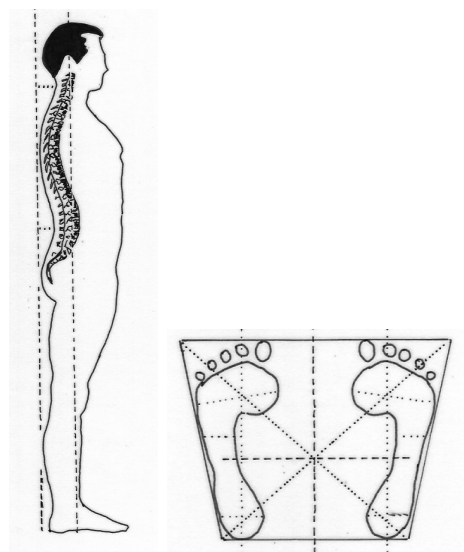


Figura 1. Figura da postura normal de perfil (Bricot, 2001, p. 22).

Na Figura 2, estão expostas as linhas imaginárias traçadas entre as pupilas, os trágus, os dois mamilos, a cintura escapular (dos ombros) e a cintura pélvica (bacia); na postura normal no corpo visto de frente, essas linhas devem ser paralelas ao chão. Além disso, os pés devem apoiar no solo de forma simétrica.

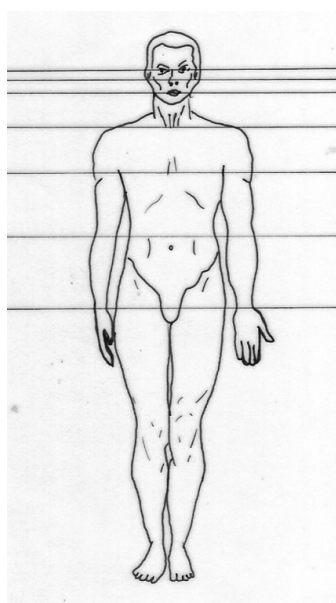


Figura 2. Figura da postura normal de frente (Bricot, 2001, p. 23).

Numa visão de cima (Figura 3), as nádegas devem estar no mesmo plano e as pontas dos dedos com as mãos estendidas devem tocar o mesmo plano, sem que haja rotação dos ombros e da bacia.

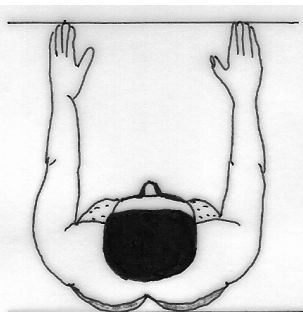


Figura 3. Figura da postura normal vista de cima (Bricot, 2001, p. 25).

Desequilíbrios posturais mais frequentes

As alterações posturais do corpo visto em perfil são classificadas e caracterizadas de acordo com a posição relativa dos planos (plano das escápulas e das nádegas) e das curvaturas (lordose cervical, cifose torácica e lordose lombar) do tronco. A título de comparação, a Figura 4 ilustra a postura normal em perfil. As principais alterações posturais em perfil estão representadas nas Figuras de 4 a 7.



Figura 4. Postura normal em perfil: Aumento das curvaturas do tronco com os planos das nádegas e das escápulas alinhados (Bricot, 2001, p. 32).



Figura 5. Plano escapular posteriorizado (Bricot, 2001, p. 32).



Figura 6. Plano escapular anteriorizado (Bricot, 2001, p. 32).

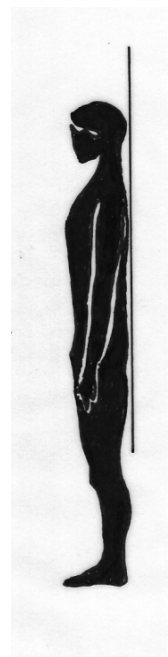


Figura 7. Perfil retificado: Planos escapular e das nádegas alinhados (Bricot, 2001, p. 32).

As alterações posturais no corpo visto de frente estão relacionadas com a perda da horizontalidade do rosto, dos ombros e da bacia (também chamada de básculas), com distorções no eixo vertical entre a cabeça e o tronco e pela perda da harmonia da face. A báscula das linhas interpupilares, dos ombros, e da pelve são de grande importância na performance da flauta como veremos mais adiante.

A báscula dos ombros compromete a estabilidade de músculos, nervos e vasos sanguíneos da região e compromete muito a função dos membros superiores. As Figuras 8 e 9 ilustram essas alterações.

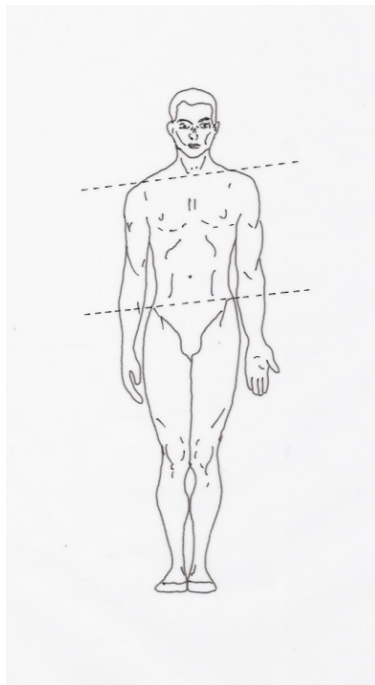


Figura 8. Básculas paralelas de ombros e quadril (Bricot, 2001, p. 28).

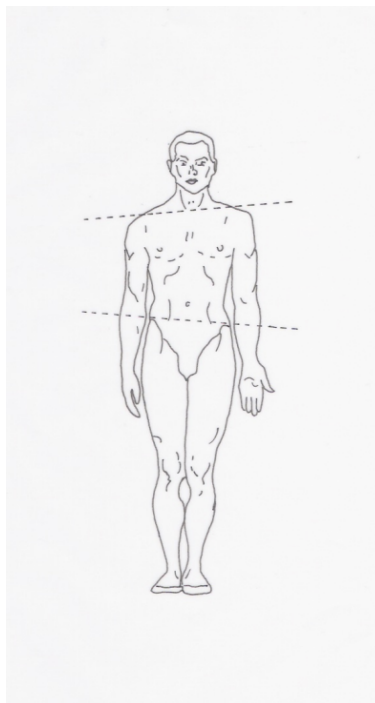


Figura 9. Básculas cruzadas de ombros e quadril (Bricot, 2001, p. 28).

As alterações posturais vistas por cima se caracterizam por deslocamentos para frente ou para trás da bacia e da cintura escapular. Os eixos de rotação da bacia e da escápula podem ser paralelos ou angulados. As Figuras 10 e 11 ilustram essas alterações.

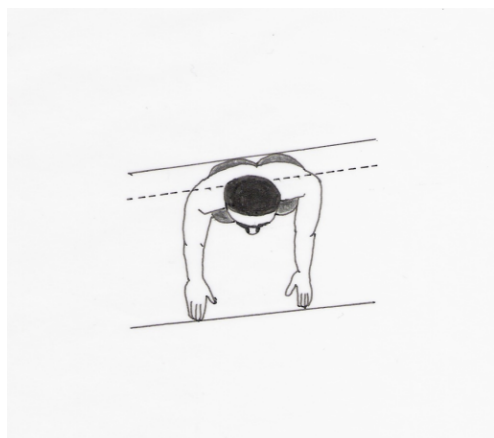


Figura 10. Rotações paralelas de ombros e quadril (Bricot, 2001, p. 31).

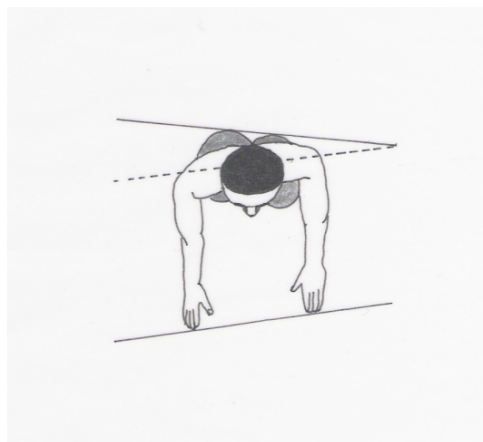


Figura 11. Rotações cruzadas de ombros e quadril (Bricot, 2001, p. 31).

A postura na performance da flauta

Mathieu (2004) afirma que a primeira grande dificuldade colocada pela flauta é segurá-la. Manter um objeto no eixo do corpo é mais fácil do que mantê-lo de lado. A sustentação da flauta desvia as forças de sustentação para a direita. Além desta assimetria postural, a sustentação da flauta exige forças isométricas da musculatura por períodos prolongados de tempo o que, inevitavelmente, representa sobrecarga postural, principalmente para a região da cintura escapular, pescoço e membros superiores e pode contribuir para a tendência de desalinhamento postural crônico (Teixeira, 2011; Fonseca M.P.M., 2005, 2007, 2008; Thompson, 2008; Visentin & Shan, 2003; Andrade & Fonseca, 2000).

Um indivíduo normal com boa postura, quando visto de perfil, tem os planos das escápulas e o dos glúteos alinhado, como já apresentado na Figura 1. Ao segurar a flauta, ocorre com muita frequência o deslocamento do pescoço para frente e o desalinhamento do plano escapular (Figura 5).

Visto de frente, o flautista tende a desalinhar todas as linhas horizontais: linhas das pupilas, entre os dois trágus, entre os dois mamilos, além das cinturas escapular e pélvica. Como já visto anteriormente, a Figura 2 ilustra a postura normal vista de frente. As Figura 9 e 10 ilustram os desalinhamentos mais comuns durante a performance da flauta. Visto por cima, um flautista tende a desalinhar os ombros colocando o ombro esquerdo à frente do direito (Figura 11).

Estes desalinhamentos são inerentes ao ato de tocar flauta e merecem toda a atenção no sentido de serem minimizados durante a performance e compensados com cuidados posturais no cotidiano em geral. Flautistas, que não desenvolvem a consciência desses desalinhamentos e não cuidam de suas compensações, tendem a apresentar dores, enrijecimentos, contraturas, com limitação dos movimentos articulares, queda no rendimento e na resistência musculares, que acabam por prejudicar seriamente a qualidade da performance e da progressividade do aprendizado (Teixeira, 2011; Fonseca M.P.M., 2005, 2007, 2008; Mathieu, 2004).

Metodologia

Este estudo foi desenvolvido em três etapas:

1ª etapa:

- Desenvolvimento de um questionário para avaliação da frequência de desconfortos físico-posturais em flautistas;
- Desenvolvimento de protocolo de vídeo para filmagem padronizada da performance dos flautistas;
- Sistematização da técnica de avaliação de performance da flauta para aplicação neste estudo.

2ª etapa

- Aplicação do questionário;
- Avaliação clínico-neurológica dos flautistas;
- Filmagem da performance dos flautistas;
- Avaliação da performance, através da análise de vídeo dos flautistas realizada pelo prof. Antônio Carlos Guimarães, flautista de grande experiência e professor da Universidade Federal de São João Del Rei e pela fisioterapeuta Carolina Valverde, especializada em fisioterapia de músicos, cegos aos resultados um do outro.

3ª Etapa

- Análise estatística dos dados brutos e as devidas correlações entre os dados;
- Compilação, avaliação final e publicação dos resultados.

Grupo de estudo:

Formado por 42 flautistas que responderam ao questionário, se submeteram às avaliações de performance, às avaliações clínico neurológicas. Todos receberam a carta convite, apresentaram-se voluntariamente e assinaram o Termo de Consentimento livre e esclarecido, conforme as normas do COEP - Comitê de Ética em Pesquisa da Universidade Federal de

Minas Gerais O tamanho da amostra foi calculado por um estatístico que utilizou os dados referentes à incidência de desconfortos físico-posturais coletados em minha pesquisa de mestrado através da fórmula matemática de Cochran (1986, p.75) chegando a um tamanho mínimo de 40 elementos amostrais.

Questionário

O questionário foi elaborado com base naqueles utilizados anteriormente por Andrade & Fonseca (2000), por Fonseca, M.P.M. (2005, por Fonseca, J.G. (2007) e Thompson (2008), em pesquisas sobre performance de instrumentistas de corda friccionada (violino, viola, violoncelo e contrabaixo), piano e flauta transversal respectivamente. O questionário foi do tipo estruturado, não participante e padronizado. Todas as perguntas, portanto, foram fechadas, sem nenhuma interferência do pesquisador, isto é, sua presença foi desnecessária no momento do seu preenchimento. Este tipo de questionário permite alcançar de forma rápida um grande número de pessoas, o que agiliza a coleta de dados. Além disso, essa uniformização permite que os entrevistados vejam as questões da mesma maneira, na mesma ordem o que facilita a comparação e a análise dos dados recolhidos (Laville & Dionne, 1999). O questionário permitiu a criação de escala numérica de frequência dos desconfortos o que tornou possível o pareamento estatístico desses dados com os dados obtidos na avaliação da performance e no exame clínico neurológico.

Protocolo de filmagem

Foi desenvolvido um protocolo de vídeo para filmagem padronizada das performances dos flautistas entrevistados. Utilizamos uma câmera digital (Câmera Sony DCR-SR20) e a filmagem foi feita em três etapas. Os ângulos de filmagem foram definidos pelo pesquisador e pelo coorientador, Prof. Antônio Carlos Guimarães, após filmagens-piloto feitas com seis flautistas voluntários que não participaram da pesquisa.

Todos os flautistas foram solicitados a executar durante a filmagem os seguintes excertos: (1) 1º exercício de sonoridade do método “La Sonoritet” de Marcel Moyse (1934), (2) Carmen (Prelúdio do Ato III – Entracte) de Georges Bizet (1838-1875), e (3) escala em Fá Maior. A duração da filmagem de cada flautista variou de quatro a sete minutos. As obras musicais escolhidas fazem parte do repertório clássico da flauta. O primeiro exercício do método “La Sonoritet” de Marcel Moyse (1889-1984), figura-se dentre os principais estudos de sonoridade da flauta podendo ser praticado em todos os níveis técnicos de flautistas (iniciante, intermediário e avançado). O excerto de Carmen (Prelúdio do Ato III – Entracte) de Georges Bizet (1838-1875) e a escala em Fá Maior permitem uma avaliação do domínio das escalas, arpejos, articulações (*legato* e *stacatto*), registros grave, médio e agudo e controle de intensidade que fazem parte de detalhes da técnica da performance de um flautista.

Avaliação clínico-neurológica

Os flautistas foram submetidos a duas avaliações clínico-neurológicas independentes

realizadas pelos neurologistas do Hospital das Clínicas da UFMG - Dr. Mauro Cunningham, Dra. Sarah Camargos e Dra. Débora Maia - que se revezavam em duplas e estavam cegos aos resultados uns dos outros. Estes exames se justificam no contexto desse trabalho porque, através deles, é possível avaliar, de forma segura, a presença de enfermidades neurológicas que, isoladamente, poderiam ser responsáveis pelos desconfortos apresentados pelos flautistas. Os três neurologistas utilizaram o protocolo de avaliação clínico-neurológica básica do Serviço de Neurologia do Hospital das Clínicas da UFMG.

Os dados colhidos foram submetidos à análise estatística e comparados a pesquisas semelhantes (Andrade & Fonseca, 2000; Fonseca J.G., 2007; Thompson, 2008). Os resultados da pesquisa serão apresentados a seguir.

Resultados

Os Resultados foram organizados em categorias com a finalidade de tornar mais didática a sua compreensão.

Aspectos sociodemográficos dos participantes da pesquisa:

- Houve predominância de flautistas homens (69% contra 31% de mulheres);
- A maioria dos entrevistados tinha entre 21 e 30 anos (52,4%);
- O número de graduandos prevaleceu (54,8%);
- A maioria dos flautistas está ligada a uma instituição;
- Os flautistas têm entre cinco e dez anos de tempo de experiência;
- Um tempo médio de estudo diário entre duas a quatro horas;
- As principais categorias de ocupação foram: alunos (66,7%), professor (33,3%) e camerista (11,9%).

Dados relativos à atividade física e atividades de correção postural:

- Flautistas que praticam atividade física 45,2% e os que não praticam (54,8%). Teixeira et al. (2009) 63,64% dos músicos praticam algum tipo de exercício físico;
- A modalidade de atividade física mais praticada foi caminhada e/ou a corrida (50%);
- A periodicidade mais frequente de atividade física foi a de uma a quatro vezes por semana (78,90%);
- Tempo de prática de atividade física, o maior percentual foi os do que sempre praticaram (42,10%);
- A maioria dos flautistas nunca praticou algum tipo de trabalho postural (83,3%).

Dados relativos às especificidades da flauta:

- Maior parte dos flautistas estudados utiliza flautas japonesas (Muramatsu 35,7% e Yamaha 31%).

A maioria dos flautistas utiliza:

- Flautas com a espessura do tubo normal;
- Flautas com chaves abertas;
- Chave do sol alinhada;

- “Pé de si”;
- Não utilizam a chave de trinado de dó sustenido;
- Não utilizam nenhum tipo de acessório extra.

Dados relativos ao estudo do flautista:

- Pequena diferença entre os flautistas que se aquecem antes do estudo e os que não se aquecem (54,8% contra 45,2%);
- O aquecimento mais praticado é o musical (escalas, arpejos, sonoridade, etc.), seguido pelo aquecimento físico (alongamentos);
- A maioria dos flautistas faz pausas durante o estudo.

Frequência, localização e tipo dos desconfortos apresentados:

- Praticamente todos os flautistas sentem algum tipo de desconforto físico-postural (97,6%);
- Os sintomas mais frequentes foram dor intermitente (45,2%), cansaço (40,5%), dormência (33,3%) e fadiga muscular (26,2%);
- As regiões do corpo mais afetadas: pescoço (40,5%), costas (33,3%), ombros direito (28,6%) e esquerdo (26,2%), punho direito e dedos da mão direita (19%) e os dedos da mão esquerda (23,8%). As costas e o pescoço são as regiões mais acometidas por dor na população adulta em geral. Flautistas sentem desconfortos em várias outras partes do corpo.

Interrupção da atividade profissional:

- 23,8% dos flautistas chegaram a interromper por dias (70%), meses (20%) e anos (10%) suas atividades profissionais.

Avaliação da performance:

- A maioria dos flautistas (83,3%) apresentou posicionamento inadequado da cabeça e do pescoço, seguidos pelo mau posicionamento da pelve e dos joelhos;
- Na posição sentada, o ângulo da cadeira em relação à estante foi o posicionamento inadequado mais observado (61,9%);
- Os avaliadores concordaram entre si, visto que, em apenas para duas variáveis, houve discordância entre ambos (posição dos ombros e manutenção do estado funcional das mãos). O flautista avaliador observou uma maior inadequação postural no posicionamento dos ombros e da mão direita em relação à fisioterapeuta. Consideramos razoável esta discordância, dadas às especificidades do olhar do flautista em relação a outros flautistas, o que não se espera de uma fisioterapeuta.

Correlação entre faixas etárias, aquecimento antes do estudo, categoria de ocupação e tempo de estudo diário com a presença de desconfortos físicos:

- Não foi encontrada diferença estatística significativa entre o tempo de estudo e a prática de aquecimento com a presença de desconforto físico. Entretanto, praticamente 100% dos flautistas sentem algum tipo de desconforto independente do tempo de estudo e do aquecimento. Os desconfortos físico-posturais não se relacionaram com a fadiga por exercício prolongado e não foram prevenidas por aquecimento (possível limitação desta pesquisa devido ao pequeno tamanho da amostra).

Correlação entre faixas etárias, aquecimento antes do estudo, categoria de ocupação e tempo de estudo diário com a presença de desconfortos físicos:

- Verificou-se que flautistas nas faixas etárias intermediárias apresentaram mais desconforto do que os mais jovens e os mais velhos. Apesar de este dado poder ser um achado casual da amostra, podemos inferir que as faixas etárias intermediárias estão no auge da formação dos flautistas.

Correlação entre tempo de experiência, dominância e a prática de esportes, com a presença de desconfortos físicos:

- Não houve correlação estatística significativa entre o tempo de experiência e a ocorrência de desconfortos físicos o mesmo acontecendo com relação à dominância;
- A prática de atividades físicas não se mostrou protetora ou atenuadora de sintomas entre os flautistas estudados.

Correlação de características do instrumento com a incidência de desconfortos:

- A espessura do tubo da flauta não influenciou significativamente a presença de desconfortos físicos nos flautistas;
- Flautistas que utilizam flautas que possuem a chave de trinado de dó sustenido sentem menos desconforto em relação aos flautistas que não utilizam flautas com esta chave, ao contrário do que observou Thompson (2008).

Conclusão dos exames clínico-neurológicos:

- Os achados clínico-neurológicos apontados pelos neurologistas foram considerados dentro da normalidade e, por esta razão, é improvável que os desconfortos físico-posturais apresentados pelos flautistas possam ser explicados por eles.

Correlação entre sintomas físico-posturais e problemas técnicos apresentados pelos flautistas:

- A correlação específica entre a frequência dos sintomas físico-posturais e os problemas técnicos apresentados pelos flautistas não foi estatisticamente significativa ($p > 0,05$).

Conclusões

A análise dos dados obtidos nos permitiu chegar às seguintes conclusões:

1. A frequência de desconfortos físico-posturais nos flautistas estudados foi muito elevada e significativamente maior do que em não músicos. A análise estatística dos dados obtidos permitiu inferir que a possibilidade de um flautista sentir este tipo de desconforto é muito superior à mesma possibilidade em não músicos.
2. Todas as avaliações clínico-neurológicas realizadas nos flautistas foram consideradas dentro da faixa da normalidade o que consubstancia a correlação entre os problemas técnicos e os desconfortos apresentados pelos flautistas.
3. O "Protocolo de Avaliação da Performance", criado nesta pesquisa, mostrou-se um instrumento útil para a avaliação do desempenho técnico de flautistas.
4. Com base nos dados obtidos, não foi possível confirmar estatisticamente a correlação entre

os desconfortos físicos posturais e as inadequações técnico posturais observadas na performance dos flautistas avaliados, embora a prática diária de ensino de flauta em ambientes acadêmicos confirme essa correlação. Diante disso, o assunto foi longamente discutido com o estatístico que assessorou a pesquisa e as ponderações resultantes dessa discussão convergiram para algumas questões que apontamos a seguir como elementos para reflexão:

- Os desconfortos apontados pelos flautistas são subjetivos e qualitativos;
- A identificação dos problemas de performance, realizada pelo professor de flauta e pela fisioterapeuta através da observação dos vídeos, é um processo objetivo, mas como qualquer observação, passa pelas dimensões qualitativas e subjetivas do olhar;
- A transformação de variáveis qualitativas (os desconfortos e os problemas posturais) em variáveis quantitativas (única forma de dar a elas um tratamento estatístico) possivelmente introduz vieses e erros que limitam sua utilização.

Esse trabalho contribuiu para dar consistência à ideia de que a transdisciplinaridade enriquece a pesquisa científica.

A transdisciplinaridade difere conceitualmente da interdisciplinaridade porque na primeira, a soma de conhecimentos e ações além de gerar um aumento dos conhecimentos originais (fruto principal da interdisciplinaridade) gera conhecimentos novos, que não existiam antes da interpenetração dos saberes. Conhecimentos aparentemente tão distantes como o musical e o médico podem e devem se comunicar (Fonseca, 2007, p. 126).

Referências

Andrade, E. Q., & Fonseca, J. G. M. (2000). Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performance dos instrumentos de cordas. *Revista PerMusi*, n.2, p.118-128.

Bricot, B. (2001). *Posturologia*. São Paulo: Editora Ícone.

Craske, M. G., & Craig, K. D. (1984). Musical performance anxiety: the three-systems model and self-efficacy theory. *Behavior Research and Therapy*, v.22, n.3, p. 267-280.

Fonseca, J. G. M. (2007). *Frequência dos problemas neuromusculares ocupacionais de pianistas e sua relação com a técnica pianística: uma leitura transdisciplinar da medicina do músico*. Tese de Doutorado. Faculdade de Medicina da Universidade Federal de Minas Gerais.

_____. (2008). Os fundamentos biomecânicos da postura corporal e suas implicações na performance da flauta. Paper presented at the VIII Festival Internacional de Flautistas, Maringá, PR. Evento Científico da Associação Brasileira de Flautistas.

_____. (2007). Os principais desconfortos físico-posturais dos flautistas e suas implicações no estudo e na performance da flauta. In: *Simpósio de Cognição e Artes Musicais Internacional, 2007*, Salvador. *Anais do III Simpósio de Cognição e Artes Musicais*

Internacional. Salvador: EDUFBA, v. 1. p. 300-304.

_____. (2005). Os principais desconfortos físico-posturais dos Flautistas e suas implicações no estudo na performance da flauta. Dissertação de Mestrado. Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), Belo Horizonte.

Mathieu, M. C. (2004). Gestes et postures du flûtiste. Traversière Magazine. Saint-Claire sur Epte, v. 80. p. 41-48.

Moyse, M. (1932). 24 Petit etudes melodiques. Paris: Alphonse Leduc Editions Musicales.

Shenk, D. (2010). The genius in all of us: why everything you've been told about genetics, and IQ is wrong. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.

Teixeira, Z. L. O. (2011). Alteração funcional/dor na cervical e cintura escapular de flautistas. Dissertação de Mestrado, Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro.

Thompson, L. A. (2008). Risk factors for flute-related pain among high school and college student. Dissertation prepared for the degree of doctor of musical arts. University of North Texas. Retrieved from <http://digital.library.unt.edu/permalink/meta-dc-6044:1>

Vinsentin, P., & Shan, G. (2003). The Kinetic Charactermance: an examination of internal loads as a function of tempo. Medical Problems of Performing Artists, v.18, n.3, p.91-97.

Corpo, gesto musical e técnica pianística na percepção de alunos de piano de dois cursos de Graduação em Música

Margareth Milani ¹

Colégio de Instrumento, Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – *Campus* de Curitiba I – EMBAP, Brasil

Catarina Domenici ²

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Brasil

Resumo: Este artigo apresenta um recorte os resultados de uma investigação realizada em uma Tese de Doutorado acerca da maneira com que alunos de dois Cursos de Graduação em Música/Bacharelado em Piano de duas Universidades públicas brasileiras percebem e concebem corpo, gesto musical e técnica pianística e de que maneira estas relações se estabelecem em suas vivências. A pesquisa fundamentou-se em três conceitos estruturantes: corporalidade, gesto musical e técnica pianística. Os dados apresentados externam a fala do grupo de participantes. **Palavras-chave:** corpo na performance musical; corporalidade; gesto musical; técnica pianística.

Abstract: This article presents the results of a Doctoral research that investigated how students of two Music Graduation Courses in Piano of two public Brazilian Universities perceive and conceive body, musical gesture and piano technique and how these relationships are established in their experiences. The research was based on three structuring concepts: corporeality, musical gesture and piano technique. The data presented in this paper concern the discourse of the group of participants.

Keywords: body in musical performance; corporeality; musical gesture; piano technique.

O alto grau de exigência esperado da execução de instrumentistas formados na tradição da música ocidental de concerto tem sido relacionado ao alto índice de lesões bem como a tolerância à dor e ao desconforto físico. Estudos recentes sobre a ocorrência de lesões em alunos de instrumento mostram índices epidemiológicos de problemas músculo-esqueléticos (Ioannou & Altenmuller, 2015; Blackie, Stone & Tiernan, 1999; Ranelli, Atraker & Smith, 2011). A relação entre a música erudita, a dor e o sofrimento dos músicos também tem rendido matérias em jornais de grande circulação como o Los Angeles Times³, o The New York Times⁴ e o jornal Zero Hora⁵, onde lesões e dores são tratados com naturalidade, como ‘ossos do ofício’ do músico erudito⁶.

Por outro lado, são frequentes os relatos de músicos que, confrontados com lesões e/ou motivados a buscar uma solução para as dores, o desconforto e a frustração de não conseguir

¹ Email: margarethmilani@onda.com.br

² Email: catarinadomenici@gmail.com

³ *Classical musicians suffer for their art – literally*, 2/8/2013.

⁴ *Musicians, Practice and Pain*, 24/9/1995.

⁵ *Acidentes*, 26/6/2010.

⁶ Estudos que comparam a incidência de lesões entre músicos e estudantes de música erudita e de música popular mostram uma menor ocorrência de dores e lesões nos praticantes da música popular. Em um estudo sobre distonia focal em músicos brasileiros, Moura, Aguiar, Bortz e Ferraz (2017) concluíram que músicos populares são 2.5 vezes menos propensos à distonia focal do que músicos eruditos. Um estudo conduzido na Islândia por Árnason, Árnason e Briem (2014) comparou a prevalência de problemas músculo-esqueléticos relacionados à atividade instrumental em três escolas: duas delas dedicadas ao ensino da música de concerto (ou erudita) e uma dedicada ao ensino de outros gêneros de música como o jazz e o rock (o que é chamado na Islândia de Rhythmic Schools). Os resultados mostraram que, de um total de 74 alunos, 62% dos participantes já sofreu algum problema músculo-esquelético, sendo que a maior prevalência, 71%, foi constatada em uma das escolas dedicadas ao ensino da música erudita e a menor prevalência, 38.9%, foi constatada na Rhythmic School.

expressar a música imaginada, repensaram a relação entre corpo, música e instrumento e mudaram sua técnica instrumental, como ilustrado no relato de 'Clarice': (Clarice *apud* Teixeira, 2016, p. 83) "*Eu tive muita dor quando eu era bem jovem, eu estudava com muita dor e sentia muita insatisfação em relação ao resultado*". A entrevistada relatou que a partir de uma mudança na abordagem técnica, propiciada por um professor, passou a "*entender a relação entre uma frase musical e o meu gesto, entre a realização musical e o gesto que eu ia fazer. E aí foi quando as dores começaram a sumir e quando o resultado melhorou muito*". Em seu depoimento ressaltou que anteriormente separava a técnica da música e que: "*a questão de fazer uma coreografia com a mão enquanto você toca, de planejar tecnicamente a peça e não só musicalmente, de fazer ter uma relação clara entre o que eu quero musicalmente e o que eu faço tecnicamente, porque pra mim eram coisas diferentes*".

Para investigar a relação entre corpo, música e instrumento foi realizada uma pesquisa com oito estudantes de piano de dois cursos de bacharelado em música de duas universidades públicas brasileiras⁷. A coleta de dados foi organizada em cinco etapas. A primeira etapa compreendeu a filmagem de: 1) uma obra escolhida pelo participante na qual ele ou ela sentisse sensação de conforto físico ao tocá-la; 2) uma obra escolhida pelo participante na qual ele ou ela sentisse sensação de desconforto físico ao tocá-la; 3) um trecho de uma peça em fase de aprendizagem em que em que o participante sentisse facilidade técnica para executar; 4) um trecho de uma peça em fase de aprendizagem em que em que o participante sentisse dificuldade técnica para executar.

Na segunda etapa, após a sessão de filmagem, o participante respondeu sete questões relacionadas às suas escolhas e neste momento buscamos os relatos acerca das sensações e percepções descritas pelo participante, em relação a conforto, desconforto, facilidade e dificuldade, mapeando o sentir-se e perceber-se corporalmente durante o momento de performance.

Na terceira etapa da sessão de coleta de dados os vídeos foram assistidos pelo participante em silêncio e na quarta etapa o participante respondeu sete questões referentes à apreciação destes vídeos. Neste momento buscamos os relatos acerca da maneira com que as sensações e percepções descritas pelo participante em relação a conforto, desconforto, facilidade e dificuldade são observadas visualmente, a fim de compreender como o participante se percebe como expectador de sua própria performance.

A quinta etapa foi estruturada por uma entrevista fenomenológica, composta de cinquenta questões, e que abordou os três grandes eixos temáticos do trabalho: técnica pianística, corpo e gesto musical. Neste momento visamos mapear de que maneira cada participante experiencia o sentir e o perceber, o pensar e o agir nos processos de construção da técnica pianística e compreender a visão e os significados que os participantes atribuem ao corpo e ao gesto musical em suas práticas.

⁷ Três estudantes recrutados na Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS (Curso Bacharelado em Música/Piano) e cinco estudantes recrutados na Escola de Música e Belas Artes do Paraná – EMBAP, Campus de Curitiba I da Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR (Curso Superior de Instrumento/Piano). Os participantes foram denominados na pesquisa de P1 a P8, sem a identificação da instituição a que pertencem.

O referencial teórico foi estruturado a partir do conceito de corporalidade (Merleau-Ponty, 1999; Vaz, 2004; Chauí, 2011), que compreende o Ser como uno, ímpar e indissociável, uma unidade portadora de simbolismos, de memória cultural e social que constrói a sua visão de mundo a partir do seu corpo e também a partir do conceito de gesto musical (Jensenuis *et al.*, 2010; Leman & Godøy, 2010), que implica em um movimento que carrega intenção e significado, unindo aspectos técnicos e interpretativos. Concatenado ao conceito de corporalidade, o conceito de gesto musical possibilita pensar a relação entre o texto musical, pianista e piano a partir da individualidade de cada sujeito expressa na organização de movimentos ímpares. Os conceitos de técnica pianística (Chiantore, 2007; Sandor, 1981; Whiteside, 1955; Jaëll, 1904) elencados para esta investigação são convergentes em proposições fundamentadas no movimento. Correlacionamos os conceitos de corporalidade, gesto musical e técnica pianística para examinar as relações que emergem entre o indivíduo, o piano e a música, expressas nas vivências externadas pelos participantes.

O instrumento de análise e interpretação dos dados foi fundamentado nos três passos reflexivos do Método Fenomenológico: descrição fenomenológica, redução fenomenológica e interpretação fenomenológica (Gomes, 1997, p. 1).

Corpo

Os oito participantes relataram sentir algum tipo de dificuldade em arquitetar a relação de integração entre corpo e piano a que aspiram. As dificuldades pontuadas foram: o estabelecimento de uma relação corporal mais natural com o piano a partir de sentir o corpo como um todo na interação com o instrumento; a ampliação da expressão corporal; a expansão da consciência corporal; a lacuna de uma relação corpo-piano trabalhada desde o início do aprendizado musical. Todos os participantes, mesmo que com desejos diferenciados, externaram o desejo de aprofundar a integração entre corpo e piano, expondo que a execução pianística pode tornar-se mais fácil e natural a partir de uma maior integração.

Relatos espontâneos sobre lesões e experiências com dores ou fadiga para tocar piano emergiram na fala de seis participantes: P1, P2, P4, P5, P6 e P7. Ressaltamos dois casos em que o ingresso na Universidade trouxe mudanças na técnica pianística. P1 sofreu uma lesão no punho direito ocasionada pela atividade pianística antes do ingresso na Universidade. A partir de uma mudança na abordagem da construção da técnica orientada pelo professor na Universidade libertou-se das dores e retomou o seu desenvolvimento técnico e musical fundamentado em uma relação mais saudável com o piano. P7 relatou que passou a sentir fadiga nas mãos e nos dedos após o ingresso na Universidade e a mudança da abordagem técnica, a qual era anteriormente fundamentada na produção de movimentos para uma abordagem centralizada no desenvolvimento digital. Este participante relatou que com a mudança passou a sentir fadiga nas mãos e nos dedos. Outro participante (P2), relatou que após sofrer uma lesão no ombro durante o Curso de Graduação, passou a realizar cuidados corporais no que concerne a prática de exercícios fisioterápicos, mas não mudou a abordagem técnica e relata sentir fadiga nos antebraços após um período de estudo prolongado.

A imagem negativa do corpo emergiu nos relatos de sentimentos de inadequação do corpo através da percepção de tensões corporais e da sensação de “corpo preso” (P2, P3, P4, P5, P6, P7, e P8), bem como nos relatos de sentimento de inadequação das mãos, que comparadas a uma imagem idealizada, eram percebidas como “fora do padrão” em termos de formato, tamanho e funcionalidade (P1, P2, P4, P5, P6, e P8)⁸.

A expressão do corpo na performance foi percebida negativamente por quatro participantes (P2, P4, P5 e P7) que consideram os movimentos corporais durante a performance desnecessários e/ou inapropriados porque colocam o corpo em maior evidência do que a música. P2, P4 e P5 externaram preocupação com possíveis exageros na expressão do corpo, considerando que exista uma linha tênue entre o bom gosto e o teatral ou ridículo. Outro participante (P7) ressaltou o cuidado necessário na produção de movimentos. Explanou que anteriormente acreditava que o movimento corporal seria fundamental na execução, mas que hoje, a partir da abordagem digital, pensa que movimentos corporais possam desestabilizar o papel dos dedos na execução.

Gesto

Leman e Godøy (2010, p. 7-8) consideram o movimento como parte essencial do gesto e a experiência musical inseparável das sensações de movimento (2010, p. 3). Os autores (Godøy & Leman, 2010, p. ix) concebem que o sentido que damos ao que ouvimos ou vemos está conectado a movimentos corporais ou a imagens de movimentos corporais, em uma perspectiva corporificada e holística em que experienciamos movimentos e sons com nossos corpos. Contudo, esses autores (Leman & Godøy, 2010, p. 5) explanam que o gesto musical é um movimento que porta intenção, expressão e significado.

Portanto, a diferença entre gesto e movimento reside na intencionalidade do sujeito, no significado que este atribui ao movimento e na intenção expressiva do movimento. Para o filósofo Flusser (2014, p. 163), o que torna o gesto único é a possibilidade que este tem de expressar uma subjetividade.

Todos os participantes externaram a crença na relevância da organização dos movimentos na construção da técnica pianística e seis participantes (P1, P3, P4, P6, P7 e P8) fizeram menção ao movimento portador de sentido e significado expressivo, o gesto musical (Leman & Godøy, 2010, p. 5). P1 percebe o gesto musical como uma reação do corpo ao texto escrito e ressaltou a questão de se aprender a ler o gesto na partitura e através dele, realizar a imagem sonora da peça. P3 concebe a construção dos gestos musicais em três dimensões: gestos menores, gestos médios e gestos maiores, que seriam os gestos das grandes frases. Esta fala se

⁸ É pertinente citarmos o trabalho do médico alemão Christopher Wagner, que pesquisou mãos de cerca de 1000 músicos (Die Forderung nach einer permanent beweglichen Anpassung ist das Gegenteil von dem, womit Klavierspiel oftmals anfängt: mit der Vermittlung, Festlegung und Einübung der Hand-haltung am Klavier, 2005). Seu trabalho pioneiro está documentado no livro *Hand und Instrument*, onde conclui, após avaliar e analisar aproximadamente mil pares de mãos, que as diferenças entre indivíduos são muito maiores do que antes se imaginava e que não há um padrão anatômico ideal de mão para tocar um determinado instrumento. No caso específico do piano, Wagner afirma que “A exigência de uma adaptação flexível e permanente é o contrário daquilo com o que o tocar piano frequentemente inicia: com a instrução, a definição e o treinamento da postura da mão ao piano” (2005, p. 31).

conecta ao conceito externado por Hatten (2004, p. 118), que observa os gestos como unidades expressivas primárias, ou seja, gestos menores, que são incluídos em gestos maiores que coordenam a estrutura fraseológica e com Jaëll (1904, p. 30) que compreende que movimentos sutis estão confinados nos movimentos visíveis. Para este participante a construção do gesto está associada à compreensão musical. Na fala de P4, o gesto musical emergiu como o elemento de sincronia entre o corpo e a ideia que quer expressar, compreensão semelhante à relatada por P6 que crê que a partir do gesto seja possível aliar os elementos musicais com os movimentos corporais para a expressão da ideia musical. P7 acredita que o gesto não se aplica à execução de obras do repertório do período clássico e P8 acredita que as experiências vividas influenciam na expressão corporal e conseqüentemente na produção dos gestos.

Técnica pianística

As concepções de técnica pianística externadas pelos participantes apresentaram cinco tendências emergentes: gesto musical (P1 e P3); organização do movimento (P4); ferramenta para expressão (P2 e P6); meio eficiente para executar o repertório (P7 e P8), e técnica como ausência de dificuldade (P5). As concepções de técnica pianística externadas por P1 e P3 são fundamentadas no conceito de gesto musical. Para P1, 90% da técnica pianística são construídos a partir do gesto musical, ou seja, a partir de movimentos que carregam uma intenção expressiva. O conceito de gesto musical também está no bojo da concepção de técnica de P3, quando este expressa a percepção de uma relação indissociável entre técnica e expressão na realização de uma ideia musical. Para P3, o pianista realiza a compreensão da ideia musical e comunica sua intenção expressiva através do gesto (Pierce, 2007; Jaëll, 1904). A concepção de P4 alinha-se com os conceitos de técnica pianística embasados em movimentos coordenados. Nas concepções de P2 e P6 a técnica consiste de uma ferramenta para a expressão. P2 constrói a expressão no texto musical a partir da produção da sonoridade almejada. Já para P6 a ferramenta é entendida como um mecanismo que é trabalhado em etapas anteriores à sua junção com os aspectos expressivos. P7 e P8 externaram concepções semelhantes no tocante ao papel da técnica como o meio para realizar o texto escrito, sendo que para P7 a ideia de técnica está fortemente associada à eficiência na realização desta tarefa, tendo comparado o desempenho do pianista ao desempenho de um atleta. A definição externada por P5 demonstra uma crença no talento inato, em que as habilidades não são desenvolvidas, mas já estão 'prontas' no indivíduo que não tem dificuldades.

Tanto nas concepções sobre técnica pianística externadas pelos participantes quanto nos relatos sobre os elementos que estes consideram importantes para o desenvolvimento da técnica em sua prática diária pudemos observar uma relação dicotômica entre técnica e expressão, práticas de estudo de mecanismo e estudo do repertório, conhecimento teórico e conhecimento prático. Acerca das habilidades técnicas que gostariam de desenvolver, observou-se nas falas de seis participantes (P1, P2, P4, P5, P6, e P8) que o estudo diário não está estruturado a partir dos anseios e necessidades do indivíduo. O caso do P6 retrata bem esta realidade, onde a habilidade que pretende desenvolver é a percepção do corpo como um todo, sendo que seu estudo diário é orientado exclusivamente pela atenção ao trabalho digital.

Técnica, gesto e corpo

Para cinco participantes o corpo é concebido como uma ferramenta, um meio, um mecanismo subordinado à técnica. Nos relatos desses participantes (P2, P4, P5, P6, P7), a técnica emerge como um conjunto fixo de procedimentos ao qual o corpo deve submeter-se ou moldar-se, independentemente das particularidades de cada indivíduo. A imagem de um corpo saudável foi recorrente nas falas desses participantes, onde a preocupação com a saúde do corpo objetiva que este não se torne um empecilho para a atividade pianística. O corpo presente nessas falas é um corpo biológico ao invés de um corpo vivido, o qual transpassa a esfera da natureza, de um ser humano generalizável, para inscrever-se como uma construção coletiva, cultural e social.

A centralidade do corpo na construção técnica está presente na fala de três participantes (P1, P3 e P8), que o percebem de forma holística na atividade pianística e arquitetam sua interação com o instrumento fundamentada no corpo. P1 acredita em uma visão global do corpo e conecta corpo com a dança, relatando que, para si, pensar o corpo de uma maneira holística é estar em sintonia com o pulso da peça, como se fosse uma dança: *“Às vezes muito que me vem à cabeça é dança assim, porque parece que o corpo inteiro está sentido o pulso, assim, da peça, tudo se articula”*. P1 externou que sentir a métrica da peça no corpo é um ponto essencial para a execução: *“Eu acho que o performer tem que dançar com a peça, assim. Dançar com a peça, assim, o teu corpo não pode reagir igual uma peça que seja em três por quatro e uma peça que seja quatro por quatro, você tem que dançar junto e eu acho que isso é muito perceptível numa performance para o público. Você vê qual performer está dançando e você vê qual está tocando as notas. Eu relaciono muito, penso muito, muito, muito em ritmo ultimamente. E eu acho que ritmo e corpo tem tudo a ver”*. P3 mencionou que antigamente considerava a relação entre corpo e técnica desnecessária, mas a partir do momento que o corpo adentrou na sua prática pianística, passou a acreditar no valor desta conexão: *“Antes de ter contato com essas questões do corpo, eu achava que tudo estava relacionado com os dedos. Então, estava tudo relacionado ali, na ponta do dedo. Depois que eu fui aprender outras coisas, que, desde o controle que existe na superfície das teclas, aquele movimento que tem ali, até quando você vai se expandindo pra pegar o braço inteiro, o ombro. Todo... E, no fim, vai gerar todo um... E depois, vai ter um outro movimento, que é o movimento geral que você faz com o corpo, como está associado com as ideias gerais da peça que você está tocando”*. P3 relacionou a execução musical à construção de uma ‘coreografia’ corporal: *“eu acho que é uma síntese entre a coreografia que você faz no corpo e o modo como você entende a música dentro, mentalmente”*. P8 compreende a relação entre corpo e técnica pianística sob a ótica de sensações e da elaboração de movimentos a fim de facilitar a execução: *“O corpo auxilia a técnica, não é? Determinados movimentos, por exemplo, vão favorecer movimentos de escala, (...) de maneira que as técnicas que eu consiga aplicar ocorram de maneira mais fácil. (...) E essa consciência dos movimentos, essa consciência das sensações ela é muito importante para experimentar a música, para vivenciar a técnica inclusive. Elas se complementam muito bem”*. P8 cria uma ligação entre expressividade e interpretação a partir das experiências vivenciadas: *“Se eu vivencio a técnica fisicamente, eu tenho mais capacidade de entender melhor a técnica, e assim eu dominar essa técnica melhor. Então, a vivência corporal ela pode*

me ajudar bastante nesse sentido de que ocorra uma integração melhor, um entendimento melhor, e a partir desse entendimento fique muito mais fácil executar. Muito mais fácil ter esse desenvolvimento, isso fica muito mais natural, eu faço isso melhor, porque até isso faz mais sentido. A sensação física permite com que eu trabalhe melhor essa parte subjetiva da música. Essa questão de interpretação ocorre de maneira mais natural”.

Consideramos que a essência dos resultados desta investigação é exemplificada pelo quadro abaixo, no qual os participantes P7 e P3⁹ sintetizam duas perspectivas norteadoras dos processos de construção da técnica pianística que coexistem no grupo investigado. P7 e P3 atribuem significados distintos para a relação corpo, gesto musical e técnica pianística. Estes significados exteriorizam as experiências de vida de cada um e resumem em linhas gerais a essência encontrada no grupo de participantes da pesquisa. P7 compartilha sua visão com mais quatro participantes do grupo e P3 compartilha sua visão com mais dois participantes do grupo.

Tabela 1. Síntese das abordagens de construção da técnica pianística que emergiram na fala dos participantes

	P7	P3
A construção da técnica pianística	É norteadora por uma abordagem digital ¹⁰ .	É norteadora por uma abordagem corporal-gestual ¹¹ .
Conceitua técnica	Como eficiência, conforto e rapidez na construção do repertório. Mesmo com a mudança de orientação técnica a partir do ingresso na Universidade (de uma abordagem corporal-gestual para uma abordagem digital) o participante preservou a visão da técnica associada à expressão.	Como a maneira de usar o corpo para realizar uma ideia musical. Compreende técnica e expressão como um todo indissociável.
Práticas	Pratica exercícios de mecanismo a fim de desenvolver habilidades digitais.	Adapta a técnica ou aprende novas técnicas a partir da ideia musical que quer executar.
Dificuldades ou desafios	Habilidades digitais nos 4 ^o e 5 ^o dedos.	Compreensão de estilos e/ou de linguagens musicais.
Crenças	Em facilidades e dificuldades genéricas comuns a todos os pianistas e facilidades e dificuldades individuais.	Em facilidades e dificuldades claramente individuais.

⁹ A escolha de P7 e de P3 se deu em função de serem os dois participantes que não externaram contradições entre os relatos das práticas diárias e o que almejam desenvolver.

¹⁰ Conceituamos como Abordagem Digital uma perspectiva de construção da técnica focada no controle digital, na qual a coordenação dos dedos com outros segmentos do corpo não é contemplada.

¹¹ Conceituamos como Abordagem Corporal-Gestual uma perspectiva de construção da técnica pianística centrada na corporalidade, concatenando a organização dos movimentos aos aspectos expressivos através do gesto musical.

Quer desenvolver	A ampliação das habilidades digitais, fortalecer mãos e dedos e aprimorar a construção de movimentos padrões.	O domínio de modelos de linguagens musicais e fazer uma síntese entre o pensar e o tocar.
O gesto musical	Não está presente em suas práticas. Está sendo orientado que movimentos excessivos podem tirar a força e a precisão dos dedos.	Presente em suas práticas como o elemento de construção da técnica pianística. Explanou que elabora os gestos a partir das ideias contidas no texto e que usa o corpo todo para esta organização.
A percepção do corpo na atividade pianística	Como um meio ou uma ferramenta na construção da técnica, a visão de um corpo saudável. Possui resquícios de uma visão holística do corpo construída a partir da abordagem vivenciada antes do ingresso na Universidade e concomitantemente possui uma visão seccionada do corpo a partir da nova abordagem, pois não integra mais a mão e os dedos aos outros segmentos corporais. Ainda percebe a diferença entre a abordagem baseada no gesto e na integração do corpo em relação à abordagem digital, porém a visão holística de corpo está se dissipando a partir da nova abordagem.	Externou crença na centralidade do corpo na construção da técnica. Possui uma visão holística do corpo construída a partir de uma abordagem corporal-gestual.
Experiências com dores, fadiga ou lesões	Relatou fadiga na mão e nos dedos a partir da mudança de abordagem técnica com o ingresso na Universidade (de uma abordagem corporal-gestual para uma abordagem digital).	Não relatou experiências com dores, fadiga ou lesões.
A visão do corpo na performance	Externou o cerceamento do corpo na performance: “Só faço algum tipo de movimento, com orientação do professor, se realmente for preciso. Numa situação que não tem outra saída... o menos movimento possível”.	Não externou percepções negativas da expressão corporal na performance.
Deseja	Ter controle sobre o corpo.	Atingir uma conexão do corpo

P7 relatou uma mudança de abordagem técnica quando ingressou na universidade, passando de uma orientação fundamentada no gesto para uma abordagem digital centrada na prática de exercícios de *mecanismo*¹², o que, segundo o participante, causou o aparecimento da sensação de fadiga nas mãos. Neste momento P7 almeja desenvolver habilidades digitais, porém, é perceptível em sua fala, que mesmo com a mudança de abordagem técnica, o participante ainda mantém suas crenças da relevância do corpo na atividade pianística. Percebe-se que P7 ainda transita entre duas concepções distintas de técnica: *“Antes, eu achava, assim, na escola anterior, que o movimento ajudava. O movimento, por exemplo, de braços, assim, conforme o caso, até o movimento de ombro ajudava a transferir energia para o instrumento. (...) Eu sinto muita diferença em termos de frase, musicalidade. Na minha concepção, quando tem um movimento de braço, essa ideia de círculo, essa coisa, parece que fica mais claro, por exemplo, o legato, a articulação. Por exemplo, sei lá, se você fazia o movimento de círculo, parece que você ouvia as ondas saindo do círculo, saindo. Parece que, em termos de expressividade, conseguia, ser mais..., funcionar melhor, entende?”* Em outra fala, P7 externou estar sentindo dificuldade em conceber uma abordagem técnica em que os dedos são pensados um a um e relatou que a partir desta nova abordagem só faz algum tipo de movimento segundo a orientação do professor: *“se realmente for preciso. Numa situação que não tem outra saída”*. Externou acreditar que *“o contato com outro professor, com certeza vai me transformar. Porque a gente é 100% influenciado pelo professor”*, indicando a relevância do papel do professor no processo de formação de um pianista. A partir de uma perspectiva de construção da técnica pianística norteada por uma abordagem digital, P7 percebe e concebe a relação entre corpo, gesto e técnica de forma dissociada em suas vivências. P7 suprimiu a produção de movimentos e/ou gestos musicais na execução e deseja ter controle sobre o corpo na atividade pianística.

P3 experiencia a técnica construída na centralidade do corpo, vivenciando no gesto musical uma relação interativa com o instrumento. P3 tem uma concepção holística do corpo: *“Não separo corpo e mente”*, e sua fala externou um conceito de corporalidade: *“questões psicológicas, dos eventos da vida da pessoa, que levam ela a ter a algum comportamento determinado, vão se refletir no modo como ela toca. Seja de se expor, ou não, ou de ser mais ou menos contido, ou de tensão ou não tensão no corpo”*. Na concepção de P3, a consciência do corpo vai além das questões físicas: *“eu acho que consciência corporal é a consciência de si mesmo”*. Concebe o gesto musical em uma relação de integração entre a compreensão da música, a compreensão do gesto e a relação corporal com o piano. Em sua fala conceituou gesto musical como: *“um movimento, uma coreografia, uma coisa que eu faço com o corpo, que está associado a uma ideia musical”*. P3 externa consciência de seu desenvolvimento pianístico descrevendo-o: *“Esses estágios que eu estou te falando, cada um deles eu diria que foi um clique. E nesse estágio do gesto, eu acho que eu já tive um clique no gesto das pequenas ideias e aí, agora, eu estaria num de ideias intermediárias, assim, de uma frase pra outra, mas ainda não consigo um gesto música inteira, que seria o ideal”*. A partir de uma perspectiva de construção da técnica pianística norteada por uma abordagem gestual, P3

¹² Entendido por Chiantore (2007, p. 20) como os aspectos fisiológicos da execução e como a assimilação de movimentos variados.

percebe e concebe a relação entre corpo, gesto e técnica de forma integrada em suas vivências. O gesto musical está presente nas práticas de P3 que elabora os movimentos a partir das ideias contidas no texto. P3 deseja atingir uma conexão do corpo com as ideias musicais.

Considerações finais

A experiência de campo revelou uma grande incidência de percepções negativas do corpo externadas em todos os discursos e relatos de inadequação corporal para tocar piano, sendo que seis participantes percebem suas mãos como inadequadas para a atividade pianística. Esses dados podem indicar que a técnica pianística está sendo concebida de forma dissociada da corporalidade desses participantes ao não contemplar suas individualidades anatômico-fisiológicas. Os temas transversais¹³ que despontaram nos relatos, como traços de sofrimento, sentimentos de inadequação do corpo, a falta de conhecimento de si e de se perceber como um indivíduo corporalizado, práticas de estudo que não contemplam os anseios e as dificuldades percebidas, sugerem a necessidade de ampliarmos as pesquisas que envolvam o tripé corpo-gesto-técnica e de reavaliarmos como concebemos e construímos nossas práticas artísticas e pedagógicas a partir de preceitos acolhedores propiciando ao indivíduo a construção de um conceito artístico de si.

As menções de preocupação negativa com a expressão corporal e os movimentos do corpo na performance, bem como o alto índice de desconforto físico relatados pelos participantes apontam para o cerceamento do corpo na atividade pianística, o qual pode ser relacionado à concepção hierárquica bastante disseminada no meio musical do corpo como o mecanismo que executa a técnica que está serviço da música.

Os trabalhos de Teixeira (2016) e Pederiva (2005) nos mostram que há uma tendência em perceber o corpo como um instrumento para a técnica concebida como um mecanismo e dissociada da expressão musical.

Um dos participantes da pesquisa de Teixeira (Narrativas de professores de flauta-transversal e piano no ensino superior: a corporeidade presente [ou não] na aula de instrumento) relatou que a influência de um professor em sua história de vida, modificou uma relação não saudável que tinha com o instrumento a partir da construção de uma relação interativa em que técnica e música não se separam. (Clarice *apud* Teixeira, 2016, p. 83-84)

Pederiva (O corpo no processo ensino-aprendizagem de instrumentos musicais: percepção de professores) discute que os dados levantados em sua pesquisa sugerem que:

¹³ Este artigo, na apresentação dos dados, não explorou diretamente os temas transversais que emergiram nas falas. Abordamos esta questão nas considerações finais por considerarmos relevante o fato de a entrevista fenomenológica ter propiciado nos discursos, a emergência de dados que revelaram traços de sofrimento, expressos em sentimentos de inadequação ou de dificuldade. Estes dados externam os significados que os participantes atribuem a si como pianistas, a forma com que vivenciam este fazer e de que maneira estão construindo as competências que fazem parte deste fazer. São dados que revelam concepções correntes do grupo de pertencimento. Pretendemos explorar estes temas tangenciais em outro artigo.

Os significados de corpo revelados pelos professores reforçam a ideia de que os procedimentos aplicados pelos docentes em sua prática pedagógica estão intimamente relacionados com seu modo de conceituar ou significar o corpo. Assim, tudo indica que se não houver renovação de ideias que propiciem repensar conceitos e significados, parece não haver lugar para a renovação da prática. Dessa maneira, sendo o corpo um objeto de estudo interdisciplinar, a disciplina musical necessita de novas interfaces (2005, p. 99).

Estes dados nos mostram a necessidade de ressignificar o corpo nos processos de construção da técnica, pois a formação do músico e do professor de música, de modo geral, ainda não contempla uma visão do corpo em uma perspectiva holística. O fato de todos os participantes externarem anseios em aprofundar sua relação corporal com o piano e crenças na amplitude de benefícios que este ponto de vista poderia trazer na construção da técnica pianística corrobora que repensar o significado do corpo nas práticas musicais pode ser um caminho auspicioso.

Referências

- Árnason, K.; Árnason, Á. & Briem, K. (2014). Playing-Related Musculoskeletal Disorders Among Icelandic Music Students: Differences Between Students Playing Classical vs Rhythmic Music. *Medical Problems of Performing Artists*, 29(2), 74-79. Retrieved from https://www.researchgate.net/publication/263101114_Playing-Related_Musculoskeletal_Disorders_Among_Icelandic_Music_Students_Differences_Between_Students_Playing_Classical_vs_Rhythmic_Music
- Blackie, H.; Stone, R.; Tiernan, A. (1999). An Investigation of Injury Prevention among University Piano Students. *Medical Problems of Performing Artists*, 14(3), 141-149.
- Chauí, M. (2011). *Convite à filosofia*. 14. ed. São Paulo: Ática.
- Chiantore, L. (2007). *Historia de la técnica pianística*. Madri, Espanha: Alianza Editorial.
- Flusser, V. (2014). *Gestures*. Trad.: Nancy Ann Roth. Minneapolis, EUA: University of Minnesota Press.
- Godøy, R. I., & Leman, M. (2010). Editors' Preface. In Godøy, R. I., & Leman, M. (Eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (pp. ix-xi). New York, EUA: Routledge.
- Gomes, W. B. (1997). A entrevista fenomenológica e o estudo da experiência consciente. *Revista Psicologia USP*. São Paulo: Universidade de São Paulo, 8(2), 1-14. Retrieved from http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-65641997000200015
DOI: <http://dx.doi.org/10.1590/S0103-65641997000200015>
- Hatten, R. S. (2004). *Interpreting Musical gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*. Bloomington, Indiana, EUA: Indiana University Press.

- Ioannou, C. I., & Altenmüller, E. (2015). Approaches to and Treatment Strategies for Playing-Related Pain Problems Among Czech Instrumental Music Students: An Epidemiological Study. *Medical Problems of Performing Artists*, 30(3), 135-42. Retrieved from <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/26395614>
- Jaëll, M. (1904). *L'Intelligence et le rythme dans les mouvements artistiques*. Paris: Félix Alcan, Éditeur.
- Jensenius, R. A., Wanderley, M. M., Godøy, R. I., & Leman, M. (2010). Musical Gestures: Concepts and Methods in Research. In Gødoy, R. I. & Leman, M. (Eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (pp. 12-35). New York, EUA: Routledge.
- Leman, M. & Godøy, R. I. (2010). Why Study Musical Gestures? In Gødoy, R. I. & Leman, M. (Eds.), *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning* (pp. 3-11). New York, EUA: Routledge.
- Merleau-Ponty, M. (1999) *Fenomenologia da percepção*. 2 ed., Trad.: Carlos Alberto Ribeiro de Moura. São Paulo: Martins Fontes. Retrieved from https://monoskop.org/images/0/07/Merleau_Ponty_Maurice_Fenomenologia_da_percep%c3%a7%c3%a3o_1999.pdf
- Moura, R. C., Aguiar, P. M., Bortz, G., Ferraz, H. B. (2017). Clinical and Epidemiological Correlates of Task-Specific Dystonia in a Large Cohort of Brazilian Music Players. *PMC, US National Library of Medicine National Institutes of Health*, 8. Retrieved from <https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC5337999/>
DOI: 10.3389/fneur.2017.00073
- Pederiva, P. L. M. (2005). *O corpo no processo de ensino-aprendizagem de instrumentos musicais: percepção de professores* (Master's thesis, Universidade Católica de Brasília). Retrieved from <https://bdtd.ucb.br:8443/jspui/bitstream/123456789/816/1/Patricia%20Pederiva.pdf>
- Pierce, A. (2007). *Deepening musical performance through movement: the theory and practice of embodied interpretation*. Bloomington, EUA: Indiana University Press.
- Ranelli, S.; Straker, L. & Smith, A. (2001). Playing-related Musculoskeletal Problems in Children Learning Instrumental Music: The Association Between Problem Location and Gender, Age, and Music Exposure Factors. *Medical Problems of Performing Artists*, 26(3), 123-139. Retrieved from https://espace.curtin.edu.au/bitstream/handle/20.500.11937/12642/182910_55606_Ranelli_Straker_Smith_Playing_Related_Musc_probs_in_children.pdf?sequence=2
- Sandor, G. (1981). *On Piano Playing: Motion, Sound and Expression*. New York: Schirmer Books.
- Teixeira, Z. L. de O. (2016). *Narrativas de professores de flauta transversal e piano no ensino superior: a corporeidade presente (ou não) na sala de aula* (Doctoral dissertation, Universidade Federal de Santa Maria). Retrieved from http://cascavel.ufsm.br/tede//tde_arquivos/18/TDE-2016-08-05T085808Z-7639/Publico/TEIXEIRA,%20ZILIANE%20LIMA%20DE%20OLIVEIRA.pdf

Vaz, H. C. de L. (2004). *Antropologia filosófica*. v. 1, 7. ed., São Paulo: Edições Loyola.

Whiteside, A. (1955). *Indispensables of Piano Playing*. Nova York: Coleman-Ross Company.

A aplicação da coarticulação sônico-gestual nas *Seis Danças Romenas* de Béla Bartók

Mariana Brito¹

Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Catarina Domenici²

Programa de Pós-Graduação em Música, Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Brasil

Resumo: Este trabalho apresenta uma pesquisa artística em andamento sobre a construção da performance das *Seis Danças Romenas* de Béla Bartók a partir de uma abordagem gestual. Tomou-se como referência a proposição dos objetos sônico-gestuais coarticulados para explorar de que forma gesto e som modelam-se mutuamente. Esta investigação buscou compreender: a) de que maneira uma abordagem gestual da notação poderia contribuir para o delineamento das intenções musicais e expressivas e b) quais perspectivas este tipo de abordagem poderia trazer para a performance da obra. Durante a pesquisa, houve um aprofundamento da consciência corporal, o que propiciou a descoberta de relações entre movimentos e sensações de partes específicas do corpo e elementos musicais. Isto permitiu um delineamento mais consciente dos gestos em conjunto com os níveis motivico, fraseológico e estrutural da peça. Ao longo deste processo observou-se um refinamento da percepção sonora bem como uma ampliação do repertório gestual e expressivo.

Palavras-chave: Corpo na performance musical; Objetos sônico-gestuais coarticulados; Construção da performance musical; Béla Bartók.

Abstract: This paper presents an artistic research in progress that investigates the process of preparing a performance of Béla Bartók's *Romanian Folk Dances* through a gestural approach. The coarticulated gestural-sonic objects proposition was the reference in exploring how gesture and sound shape each other. This investigation aims at: a) understanding how a gestural approach of the musical score could contribute to a delineation of musical and expressive intentions; b) understanding what this kind of approach can afford to the performance of the work. During the process, there was a deepening of corporeal consciousness, which afforded the perception of relations between movements and sensations of specific body parts and musical elements. This enabled a more conscious definition of the gestures on the motivic, phraseological and structural levels of the piece. Also, through the process there was an enhancement of sound perception as well as an expansion of the performer's gestural repertoire.

Keywords: The body in musical performance; Coarticulated gestural-sonic objects; Construction of musical performance; Béla Bartók.

No primeiro ano de mestrado, comecei a estudar as *Seis Danças Romenas* de Béla Bartók com o mesmo entusiasmo de quem tem a oportunidade de estudar uma peça há muito conhecida e admirada. Entretanto, quando realizei a primeira gravação da obra, na metade do ano, eis que me surpreendo: ao assistir, tive a sensação de que as minhas ideias e intenções musicais não estavam ali na minha performance. Era como se a imagem sonora que eu tinha da peça não correspondesse ao que eu tocava.

Nesse período, percebi que as minhas ideias interpretativas ficavam num plano abstrato que se esforçava para encontrar caminho na realização em performance, e que sempre se manifestavam de forma insatisfatória ou mesmo frustrante para mim. Também notei que a relação que eu havia criado entre o meu corpo, o instrumento e a música que eu tocava era baseada na ideia de controle: eu via meu corpo como uma ferramenta que precisava ser

¹ Email: mssilvabrito@gmail.com

² Email: catarinadomenici@gmail.com

milimetricamente controlada para tocar do jeito correto, dentro das ideias interpretativas que eu havia deliberado em minha mente.

Através da orientação artística no Mestrado, comecei a observar que essa relação com o corpo não limitava apenas a minha percepção sensorial, mas especialmente as minhas possibilidades sonoras. Eu tinha muita dificuldade em perceber a conexão entre as minhas sensações físicas e movimentos com o resultado sonoro e era como se eu não conseguisse me ouvir enquanto tocava.

Essas percepções me inquietaram e começaram a direcionar meu interesse de pesquisa para as relações entre corpo e a prática musical, me incentivando a buscar um referencial teórico que contribuísse para a compreensão das diferentes dimensões existentes na relação entre corpo e música.

Corpo e gesto musical na performance: a perspectiva do performer

O corpo tem um papel fundamental no fazer musical: é nele que sentimos, percebemos e fazemos a música. Dentro da perspectiva da cognição corporificada (Johnson & Lakoff, 1999), podemos considerar que todas as formas de experiência musical podem ser consideradas experiências corporais (Bowman, 2004 como citado em Bowman, Powell, 2007) e que a própria natureza do significado em música não é verbal nem linguística, mas sim corporal e sensorial (Johnson, 2007, p. 242).

Sendo a música uma experiência corporal, os gestos musicais possuem um papel primordial na performance. Uma vez que são movimentos portadores de intenção, expressão e significado (Leman & Godoy, 2010, p. 5), os gestos se tornam fundamentais para a organização, delineamento e expressão da música que é vivenciada no corpo do performer.

Entretanto, de acordo com Dogantan-Dack (2011), na tradição de pesquisa em psicologia musical ainda existe uma ideia da “mente por trás da música”, de que há uma mente por trás do corpo que faz a música, negligenciando a inserção do corpo próprio para a cognição musical (p. 245). Além disso, no âmbito da performance e do ensino do instrumento, ainda há uma visão de que o corpo é essencialmente uma ferramenta para a performance e que precisa estar saudável para produzir um bom som e ter um bom desempenho (Teixeira, 2016, pp. 131-132). Estas visões geram um distanciamento entre o performer e a música, pois não há espaço para a exploração criativa e consciente do gesto musical enquanto movimento portador de significado, intenção e expressão.

Motivada por essas questões, e considerando que estudos que exploram os gestos a partir da perspectiva do performer ainda são inteiramente ausentes (Dogantan-Dack, 2011, p. 247), decidi investigar a construção da performance das Seis Danças Romenas a partir de uma abordagem gestual.

A coarticulação sônico-gestual

De acordo com Godoy (2010), a notação da música Ocidental, ao representar a música como um conjunto de eventos discretos, contribui para a ideia de eventos sonoros isolados e dissociados de trajetórias gestuais. Isso gera um apagamento da visão gestual da notação, afastando a experiência corporal do performer do texto musical e proporcionando uma separação da música em uma parte “partitura” e outra “performance”.

Com o desenvolvimento da notação, podemos afirmar que o pensamento musical ocidental frequentemente tende a ignorar o fato de que qualquer evento sonoro pertence de fato a um gesto que produz o som, um gesto que tem início antes e geralmente finda depois do evento sonoro de uma única nota ou grupo de notas. (Godoy, 2010, pp. 109-110)

Godoy defende que uma perspectiva corporificada da música poderia transformar as relações que construímos com notação “ao propor que gestos são primordiais aos sons individuais, significando que todos os sons estão a priori incluídos em trajetórias gestuais” (p 110).

A partir desse contexto de reflexões sobre gesto e som, o autor traz a proposição dos objetos sônico-gestuais coarticulados. Tomando como ponto de partida a ideia de objetos sonoros de Pierre Schaeffer, Godoy conceitua objetos sônico-gestuais como unidades baseadas na convergência de som e movimento em *chunks*³ percebidos holisticamente (Godoy, 2006).

Allegro moderato. (♩=80)

Figura 1. Primeira frase (compassos 1 a 8) da peça n.1 (*Joc cul bătă*) com dois níveis de *chunking*: o dos objetos sônico-gestuais (curvas menores) e o da meia frase (curvas maiores).

Fonte: Adaptado de Bártok (1918).

De acordo com o autor, os objetos sônico-gestuais exibem formas de trajetórias superordenadas de som e movimento que permitem que eles sejam percebidos como *chunks*. Os eventos menores (átomos de som e movimento) que ocorrem sequencialmente no curso do *chunk* são inseridos nas trajetórias maiores, perdendo parte de suas características individuais para se incorporar em um borrão contextual. Este fenômeno de subsunção é conhecido na

³ *Chunking*: agrupar de unidades de informação menores em um segmento maior portador de significado, sendo *chunk* o agrupamento.

linguística e nas ciências do movimento como coarticulação.

Godoy explica que o fenômeno da coarticulação pode ser observado não apenas dentro, mas também entre os próprios objetos sônicos-gestuais. E que a coarticulação diz respeito à percepção sonora, nos proporcionando percepções holísticas de segmentos sonoros por conta do borrão contextual, e ao controle motor das ações que produzem os sons, ao organizar os movimentos de acordo com o contexto temporal e também ao recrutar diferentes partes do corpo para a execução de um movimento (Godoy, 2013, p.373).

O autor defende que o *chunking* gestual influencia como percebemos o *chunking* da música. Portanto, o fenômeno da coarticulação é essencial para a coerência de fragmentos melódicos, para o agrupamento rítmico, articulação e expressividade (Godoy, 2011, p. 79).

A partir disso, refletindo sobre minha prática, decidi investigar o que a perspectiva da coarticulação sônico-gestual poderia me proporcionar na obra de Bártok. Como questões de pesquisa, busquei compreender de que maneira uma abordagem da notação fundamentada na coarticulação entre gesto e som poderia contribuir para o delineamento de minhas intenções musicais e expressivas, e o que este tipo de abordagem poderia trazer para a minha performance da obra.

O processo de estudo

As *Seis Danças Romenas* Sz. 56 de Béla Bártok foram compostas em 1915 após viagens realizadas pelo compositor para fins de pesquisas musicológicas. As danças foram baseadas em seis melodias de origem folclórica coletadas em diferentes regiões da Transilvânia.

Por ser uma pesquisa ainda em andamento, fiz um recorte transversal trazendo especificamente a peça n.1 da suíte, a *Joc cul bâță* (Allegro moderato) e as três etapas de pesquisa já realizadas.

Durante três meses realizei a primeira etapa da pesquisa que consistiu em descobrir e explorar como meus movimentos e sensações corporais se relacionavam com o som que eu produzia no instrumento. Dogantan-Dack defende que o performer cria uma memória de colorido sonoro baseada em suas sensações físicas (2011, p. 250), portanto busquei estar mais consciente dessas relações em meu corpo. A partir disso, eu poderia delinear quais gestos eu utilizaria e como os organizaria de acordo com os objetos sônico- gestuais que eu definiria na notação.

Nesta etapa, a construção dos meus gestos foi conduzida especialmente pela definição dos objetos sônico-gestuais e a coarticulação deles no nível da meia frase. Buscando construir gestos que dessem delineamento e clareza às articulações e apoios métricos, meu foco esteve na exploração dos movimentos verticais e circulares de punho e da condução a partir dos cotovelos, coarticulando essas duas partes do corpo.

Foi o início de um processo de aprimoramento da consciência corporal associada às

possibilidades sonoras. Ao assistir à nova gravação realizada em outubro, pude perceber que minha performance já expressava de forma mais rica alguns aspectos musicais (como articulação, amplitude de dinâmica, timbre).

A partir de março deste ano, comecei uma segunda etapa que consistia em buscar registrar de forma sistemática e mais detalhada os gestos escolhidos na partitura. Nesta etapa, comecei a considerar o *chunking* no nível da frase (figura 2). Busquei registrar com maior riqueza de detalhes as características dos gestos, não apenas considerando a organização dos movimentos em seus diferentes tipos (redondo, vertical, horizontal, por exemplo) mas também a qualidade do gesto (macio, incisivo, brilhante, percussivo) (figura 3).

Figura 2. Primeira frase (compassos 1 a 8) da peça n.1 (*Joc sul bătă*) com três níveis de *chunking*: o dos objetos sônico-gestuais (curvas menores), da meia frase (curvas médias) e da frase inteira (curva maior).
Fonte: Adaptado de Bártok (1918).

Figura 3. Passei a registrar onde eram os pontos de apoio ou de entrada do movimento no teclado (seta para baixo), de saída (seta para cima), considerando o formato do movimento (circular ou reto) e a sua amplitude (setas maiores ou menores).

Fonte: Adaptado de Bártok (1918).

Desta forma, a concepção formal que eu tinha da obra e organização gestual passaram a se influenciar mutuamente. Já não via notas ou mesmo objetos sônico-gestuais como eventos

isolados, e sim, como inseridos em um contexto gestual maior cujas características de movimento e som eram definidas pelo que veio antes e o que viria depois no contexto formal. Ao mesmo tempo, conseguia sentir a coarticulação dos elementos formais de acordo com a maneira com que organizava a coarticulação dos gestos em meu corpo.

Nesta etapa, pude perceber que a construção e organização dos gestos não está desvinculada das minhas vivências corporais. Percebi que o que eu vivenciava nas aulas de dança, no curso de teatro e nas aulas de piano de outros repertórios tinha influência em como eu me relacionava com meu corpo na construção da performance da obra. Foi a primeira vez que me dei conta de que o meu corpo é único e a bagagem de vivências de um contexto transborda para os outros.

Estas vivências me proporcionaram uma maior conexão com minha respiração, uma maior consciência do eixo que tem centro de apoio na pélvis, a partir da ideia de oposição entre quadril e cabeça, e do constante travamento no movimento dos ombros, uma rigidez consequente da ideia de controle e contenção do corpo. Além disso, me possibilitaram uma maior sensibilidade para as minhas tendências emocionais no momento da performance.

Durante este período realizei gravações da performance da obra a partir da notação gestual inicial. E pude perceber que apesar de haver mais clareza e delineamento de algumas ideias musicais, a ideia de continuidade e fluidez dos gestos e da música ainda poderia ser aprimorada.



Figura 4. O desenho era um contínuo de círculos em ondas crescentes e decrescentes (com mais energia, menos energia), assim como a imagem sonora que eu tinha da frase.

Fonte: Adaptado de Bártok (1918).

Então, comecei uma nova etapa. Tomando como referência a abordagem de Pierce (2007), minha orientadora artística pediu para que eu desenhasse no ar com o braço direito, a partir do movimento circular do ombro, o contorno melódico da primeira frase da peça n.1. Em seguida, pediu que eu desenhasse no papel, ainda a partir do movimento do ombro, como essa linha melódica se configurava (figura 4). Fui para o piano explorar melhor esses movimentos do

ombro na execução das primeiras frases e foi como ter descoberto uma nova parte do meu corpo.

A sensação que tinha é que meu ombro fazia movimentos maiores ou menores dependendo da “energia” necessária em cada parte da frase. Esses movimentos circulares de diferentes amplitudes que definiam a direção da frase e que guiavam os cotovelos e punhos.

Então, pude perceber que este desenho fraseológico é delineado não somente pelo punho ou cotovelos, mas especialmente pelo movimento dos ombros, antes pouco explorado em minha performance pela ausência deste movimento em meu repertório gestual. A organização destes movimentos me proporcionou a sensação de fluidez e continuidade, conectando gestos menores e delineando o gesto musical maior, e esta sensação se refletiu no resultado musical, mais fluido e contínuo. Passei a reorganizar e coarticular os movimentos de partes menores a partir do movimento maior dos ombros e mais uma vez a minha concepção formal se modificou. Ao enxergar a conexão entre os movimentos de partes maiores do meu corpo com o de elementos formais maiores também (como as frases), fiquei mais sensível à relação existente entre as grandes partes da forma e de como organizá-las.

Em cada uma das etapas, tive a sensação de que conseguia sentir e me apropriar da relação entre os movimentos e sensações de partes específicas do corpo com elementos musicais, como, por exemplo, o movimento dos punhos e o delineamento de articulações maiores, ou mesmo a sensação de firmeza na ponta dos dedos com um tipo de toque mais incisivo, ou mesmo a condução a partir dos ombros para delinear a frase e dar fluidez ao discurso musical. À medida em que eu ia me apropriando dessas relações, ia descobrindo novas partes do meu corpo. Isso exigiu que eu estivesse constantemente reconstruindo e reorganizando os gestos dentro de um novo contexto de relações, mas também me permitiu apropriação de um leque muito maior de possibilidades sonoras e gestuais, além de proporcionar um aprofundamento na minha consciência corporal e emocional.

Comparação de gravações

Buscando observar se existem mudanças perceptíveis em minha performance, considerei pertinente fazer uma comparação entre a primeira gravação da peça I, feita em julho do ano passado, e a gravação mais recente de meu processo de estudo, de maio deste ano. Ambas foram realizadas na sala Armando Albuquerque do Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS, em um piano Steinway Sons de meia cauda. Primeiro, comparei apenas os áudios, considerando quais foram as mudanças de aspecto puramente musical. Depois, comparei os vídeos, levando em conta também a perspectiva da expressividade corporal.

Uma das maiores transformações no aspecto musical foi um aumento significativo de som, como se houvessem mais harmônicos ressoando em todos os níveis de dinâmica. Os contrastes de dinâmica também aumentaram e os crescendo foram mais expressivos. As frases parecem ter direção mais clara e cada parte parece estar mais bem definida e coerente dentro do contexto maior. Todas essas mudanças contribuíram para dar maior clareza e fluidez

à grande forma.

Na comparação dos vídeos, pude notar que há um maior envolvimento de diferentes partes do corpo na performance. O tronco se coloca de maneira mais estável na base e ao mesmo tempo parece disponível para condução na parte superior. Os braços se movem de maneira mais fluida e flexível. A construção dos gestos parece muito mais deliberada e há uma conexão mais clara dos gestos com o discurso musical, e por isso sinto que minhas intenções expressivas parecem ter mais clareza e definição.

Como um todo, a gravação mais recente já mostra transformações no produto artístico, ainda que se trate de um trabalho em processo.

Reflexões finais

A aplicação da coarticulação sônico-gestual neste processo me proporcionou novos olhares a respeito da minha concepção da obra. A medida que eu ia fazendo novas descobertas em meu corpo, também ia construindo novas relações entre gesto e som, e portanto, novas percepções formais, texturais, timbrísticas, de dinâmica e de articulação se revelavam, colocando minha concepção da obra em constante mudança. Como reflexo disso, os produtos artísticos - as performances - de diferentes etapas revelaram mudanças na clareza das intenções musicais e expressivas.

Durante o processo de estudo, redescobri meu corpo. Não apenas tomando consciência de partes antes sequer percebidas e vivenciando sensações novas, mas especialmente percebendo que meu corpo é parte integrante de mim enquanto sujeito, pois ele expressa tudo o que vivencio e sinto. Percebi que não tenho um corpo, mas, na verdade, sou um corpo.

Isto me proporcionou novos olhares sobre o processo de construção da performance de uma obra. Percebi que para me apropriar de forma consistente de algo novo, preciso vivenciar isso em meu corpo através de exploração, experimentação, sempre fazendo tudo de forma consciente e atribuindo um significado específico a cada etapa.

Pude perceber, por exemplo, que para me apropriar de uma sensação ou movimento novo que era descoberto, repetir simplesmente não contribuía de forma significativa. Era necessário explorar aquele movimento de muitas maneiras, improvisando, experimentando fora do piano, em várias velocidades, em outros contextos. Uma vez familiarizada com ele, poderia fazer a construção do gesto no contexto de um trecho musical. E, para me apropriar deste gesto, o meu estudo do trecho sempre deveria carregar uma intenção expressiva bastante clara. Assim, me dei conta de que o corpo aprende através do nosso envolvimento, quando colocamos significado no que fazemos, mesmo que seja aprender um movimento novo.

Portanto, acredito que o foco em uma perspectiva gestual no processo de construção de uma performance é uma forma de centralizar o corpo na prática musical, ao permitir uma maior experimentação das possibilidades sonoras através da exploração sensorial associada à

imaginação musical, uma maior apropriação dos recursos gestuais, levando à uma autonomia criativa e à percepção de que o corpo e a música estão intrinsecamente conectados.

Referências

- Bártok, B. (1918) *Romanian Folk Dances*. Vienna: Universal Edition. Retirado de: http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/b/bc/IMSLP173317-PMLP03387-b%C3%A9la-bart%C3%B3k_sz-56_rom%C3%A1n-n%C3%A9pi-t%C3%A1ncok.pdf
- Bowman, W. & Powell, K. (2007) *The Body in a State of Music*. Retirado de: <http://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.466.1726&rep=rep1&type=pdf>
- Dogantan-Dack, M. (2011). In the Beginning was Gesture: Piano Touch and the Phenomenology of the Performing Body. In Gritten, A. and King, E. (Eds). *News Perspectives on Music And Gesture*. Farnham: Ashgate Publishing Company.
- Godoy, R.I. (2006). Gestural-Sonorous Objects: embodied extensions of Schaeffer's conceptual apparatus. In *Organised Sound*, n.11 (2), p. 149-157. Cambridge University Press.
- Godoy, R.I. (2010). Gestural Affordances of Musical Sound. In: GODOY, Rolf Inge (ed); LEMAN, Marc (ed). *Musical Gestures: Sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 103-125.
- Godoy, R.I. (2011). Coarticulated Gestural-sonic Objects in Music. In In Gritten, A. and King, E. (Eds). *New Perspectives on Music and Gesture*. Farnham: Ashgate Publishing Company, 67-83.
- Godoy, R.I. (2013). Understanding Coarticulation in Music. In: *10th International Symposium on Computer Music Multidisciplinary Research*. Marseille. Retirado de: https://www.duo.uio.no/bitstream/handle/10852/39065/Godoy_CMMR2013.pdf?sequence=1
- Johnson, M. & Lakoff, G. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Johnson, M. & Lakoff, G. (1999). *Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York: Basic Books.
- Johnson, M. (2007). *The Meaning of the Body: Aesthetics of Human Understanding*. University of Chicago Press, 2007.
- Leman, M. & Godoy, R.I. (2010). Why Study Musical Gestures? In Leman, M. & Godoy, R.I. (eds). *Musical Gestures: Sound, movement, and meaning*. New York: Routledge, 3-11.
- Pierce, A. (2007). *Deepening Musical Performance Through Movement: The Theory and Practice of Embodied Interpretation*. Indiana University Press.
- Teixeira, Z. L. O. (2016). *Narrativas de professores de flauta transversal e piano no ensino superior: a corporeidade presente (ou não) na aula de instrumento*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, RS, Brasil.

Serestas para piano de Vieira Brandão: negociação entre análise e performance

Mauren Liebich Frey Rodrigues¹
Universidade Federal de Pelotas

Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling²
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Resumo: A absorção de elementos da música popular brasileira na música de concerto tem sido uma constante na obra dos compositores brasileiros que se espelharam nas características da música designada por nacionalista modernista. Este é o ponto de partida das análises das quatro *Serestas* para piano solo de Vieira Brandão (1911-2002). No presente artigo, esta premissa inicial é colocada sob o ponto de vista de um intérprete ativamente comprometido com a construção de significado na performance. As referidas peças para piano articulam a assimilação dos elementos do *choro*, cujo processo composicional consequentemente é oriundo das características deste gênero. Procuramos demonstrar como a entonação de uma obra musical que parte de um registro escrito percorre um largo e variado caminho até a realização sonora. Ao longo do processo o intérprete encontra fundamentos analíticos, sociológicos, políticos e artísticos para embasar seu trabalho, a fim de ir além das indispensáveis competências mecânicas.

Palavras-chave: Vieira Brandão; Piano Solo; Serestas; Influências; Discurso.

Abstract: The absorption of elements found in Brazilian popular music into the concert repertoire has been a topic of frequent discussion as far as the oeuvre of Brazilian composers closely identified with nationalist modernist music is concerned. This is the starting point of the analyses of Vieira Brandão's (1911-2002) four *Serestas* for piano solo. This initial premise is counterpointed with that of an interpreter highly committed with the construction of meaning in performance. These piano pieces articulate both the assimilation of *choro* elements and, consequently, the compositional processes originated from this characteristic genre. We aim at demonstrating how the performance may take the written text as a springboard out of which a rich and varied path eventually arrives at an insightful musical realization. Along the way the interpreter collects analytical, sociological, political and artistic fundaments upon which the work rests in order to transcend the indispensable mechanical proficiency.

Keywords: Vieira Brandão; Solo Piano; Serestas; Influences; Discourse.

A absorção de elementos da música popular na música de concerto tem sido uma constante na obra dos compositores brasileiros que se espelharam nas características da música designada por nacionalista modernista. A partir deste prisma, o presente texto aborda as quatro *Serestas* para piano solo de Vieira Brandão (1911-2002) tendo a análise como ferramenta para a elaboração do discurso, no ponto de vista de um intérprete ativamente comprometido com a construção de significado na performance. As *Serestas* se articulam principalmente através da assimilação de elementos do *choro* e, por conseguinte, os processos composicionais do discurso originam-se das características constituintes deste gênero.

Nos anos 1940, Brandão mostra-se declaradamente engajado com as correntes nacionalistas brasileiras e escreve sua música para piano bem como a *Tese de Livre Docência*, inserido em um contexto fortemente nacionalista. Segundo Contier (2004), nas décadas de 1920 e 1930 Mario de Andrade em seus ensaios e críticas visava construir um discurso baseado numa ideia de brasilidade que dialogasse com algumas das técnicas contemporâneas de composição

¹ mauren.frey@gmail.com

² cgerling@ufrgs.br

européia. Andrade pregava um nacionalismo modernista que incorporasse o folclore na Arte Culta, amalgamando-o com recursos técnico-musicais compatíveis com o momento histórico na Europa. Para ele, Villa-Lobos representava um ideal a ser seguido e Vieira Brandão deliberadamente deixou-se influenciar por seus ideais e sua estética, inclusive na composição das Serestas para piano.

A proximidade com a linguagem do choro e, por conseguinte, com a música de piano de Villa-Lobos resulta em um discurso apoiado em tópicos, ou seja, vívidas reminiscências de outras músicas e cujo conhecimento é indispensável para o intérprete. Entende-se, assim, que a análise em vários níveis de aprofundamento integra o trabalho do pianista na construção da performance e que o significado atribuído a uma obra musical depende não só do contexto cultural, mas do seu grau de comunicação e identificação com a comunidade à qual pertence (Anderson, 2008).

Agawu (2009), ao analisar os eventos musicais destaca os seguintes parâmetros no discurso musical: *início-meio-fim; ponto culminante; periodicidade, modos de fala, canção e dança; narrativa e tópicos*. Este autor explica ainda que nas análises os parâmetros podem coexistir, bem como podem aparecer individualmente. Ou seja, os parâmetros de análise são adequados às obras individualmente e não necessariamente todos precisam ser encontrados em todas as peças. O choro, por sua vez, é entendido por Piedade (2013) como um todo e associado às tópicos *época-de-ouro*. Porém, como cada uma destas manifestações artísticas que compõem o choro é dotada de características próprias, proponho uma ampliação das tópicos *época-de-ouro*. Estes elementos caracterizam de tal maneira a música de Brandão que podem até mesmo serem alçados à categoria de tópicos neste contexto. Ou seja, devido à recorrência e peculiaridade com que elementos da instrumentação do choro são utilizados por Brandão nas suas obras como na Única Seresta e Seresta 4, por exemplo, nas análises torna-se necessário ampliar esta ideia para que cada uma das características melódica, harmônica, rítmica e de instrumentação seja também entendida como tópica, denominadas *flauta* e *violão*, por exemplo.

Considerando-se que na obra para piano de Brandão coexistem diversos processos composicionais específicos, estes elementos se constituem em parâmetros especialmente fecundos para a atribuição de significados culturalmente construídos. Assim como em estudos recentes, esta abordagem de preparação para a performance integra uma análise que propõe um modelo que investiga a obra como uma série de elementos relacionais (Korsyn, 1991)³.

Serestas para Piano Solo

A obra de Vieira Brandão para piano solo não é numerosa, mas contém peças para vários níveis de habilidade pianística, de maneira geral, escritas em linguagem associada ao nacionalismo modernista de meados do século precedente⁴. Entre as peças de concerto, estão

³ Estudos recentes sobre a influência na música de compositores brasileiros podem ser encontrados nos trabalhos de Autor (Ano) e Freitas (2009).

⁴ São ao todo 9 peças para piano solo com fins didáticos e 9 peças de concerto encontradas.

as *Serestas*, que não foram inicialmente concebidas como conjunto⁵ e apenas a n.2 e a n.3 foram publicadas. O caráter destas 4 peças tem como principal influência uma das mais antigas tradições da música urbana brasileira– a serenata (Livingston-Isenhour & Garcia, 2005). De maneira geral, elementos da canção estão fortemente presentes e os acompanhamentos remetem para as figurações dos violões utilizados em grupos urbanos de choro do início do século XX e, posteriormente absorvidos na linguagem pianística.

Almeida (1999) apresenta elementos musicais constantes do choro e que, tradicionalmente, estão presentes na escrita pianística tanto de Mignone quanto de Chiquinha Gonzaga. Não é por acaso que identificamos nas *Serestas* elementos da forma, harmonia e textura provenientes da instrumentação característica do choro. Estes procedimentos composicionais atestam mais uma vez a “devoção” de Brandão para com Villa Lobos. No entanto, a escrita do compositor das *Serestas* e de outras obras para piano apresenta um forte componente de identidade própria como se verá nas análises a seguir.

A sonoridade do choro pode ser entendida como resultado da fusão da habanera pela rítmica, da polca pelo andamento, da apropriação da síncopa africana modificada, tendo ainda influências do lundu mesclado com a toada. Como se vê, trata-se de um gênero híbrido como o povo que o desenvolveu. A seresta é parte da tradição da modinha, e a diferença entre os dois gêneros torna-se, por vezes, difícil de definir. Mesmo assim, a maior distinção entre ambas se define no local da performance, ou seja, a modinha era tocada nos salões enquanto a seresta era praticada ao ar livre. Como apontado por Livingston-Isenhour & Garcia (2005), enquanto as tradições europeias dominaram a música clássica e popular em termos de vocabulário harmônico, estilo de melodia, forma e instrumentação, as tradições musicais africanas conferem a complexidade rítmica.

Muitas das obras de Brandão apresentam características que remetem à tradição seresteira, seja como homenagem deliberada, seja como sugestões e indicações de performance. Os gestos predominantes derivam das síncopas tanto do maxixe, que segundo Almeida (1999) surgiu da maneira peculiar das classes populares dançarem a polca com passos complicados e de influência africana, quanto da habanera.

Única Seresta

Projetada para integrar uma *Série Infantil*, esta seresta é de fato uma obra avulsa e mais, por conta do tipo de escrita sofisticada e de amplos intervalos simultâneos, dificilmente poderia ser oferecida para pianistas iniciantes ou crianças. O gesto da introdução coincide com o deste estudo, que por sua vez, faz clara referência à Ernesto Nazareth. Nesta seresta superpõem-se vários níveis de sonoridades, cada uma “fixa” em uma mão representando os três instrumentos principais: flauta, violão e cavaquinho; ou seja, três estratos de registros agudo, médio e a baixaria.

⁵ Entre as obras de concerto escritas por Brandão, encontra-se a citação de 5 *Serestas*, porém, a *Seresta n.1* não foi encontrada até o presente momento (Rodrigues, 2017).

A indicação de andamento *muito lento e a vontade* lembra a ambientação e o contexto em que as serestas aconteciam, ou seja, o hábito da cantoria noturna nas cidades mais pacatas de antanho. O ato de cantar canções de caráter sentimental à noite, pelas ruas, com parada obrigatória diante das casas das namoradas exerceu forte influência na música produzida neste período de urbanização das cidades brasileiras. Por outro lado, as serestas são dedicadas à esposa Eunice que também era pianista.

O caráter dos quatro compassos da introdução anuncia as características principais da Única Seresta, cujos gestos iniciais fazem referência às tópicas do choro. Sendo mais uma ocorrência da influência da música de Nazareth, a textura se organiza com um baixo que imita o violão e a voz superior fazendo as apojeturas, assim como no Estudo 2. O discurso da peça é construído tendo em vista o modo de canto como predominante e o contraste entre as partes da forma A B configura-se principalmente pelo tratamento harmônico e gestos de acompanhamento do canto.

Na unidade A Brandão sugere, inclusive através da indicação *cantando*, uma canção num estilo de modinha, em que o canto é realizado pela voz superior na mão direita, sobreposta a uma voz intermediária que preenche a textura.

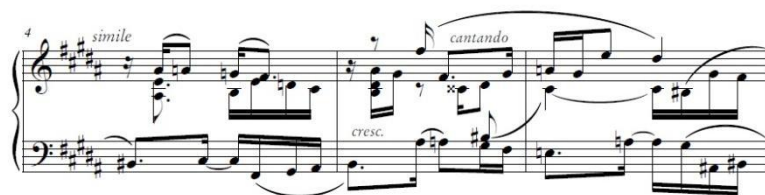


Figura 1. Início da voz do canto principal, cantando (c.5)

Além disso, a estrutura do modo de canção nesta unidade pode ser entendida como uma organização com Início-Meio-Fim no sentido de que a forma interna de A é organizada em 3 frases de 4 compassos. A unidade inaugura os gestos da peça como um todo e conclui afirmando tanto a tônica como os gestos principais (c.16) a serem desenvolvidos e ampliados na unidade B.

Já a unidade B pode ser compreendida como um grande gesto que conduz os fragmentos melódicos em direção ao ponto culminante (c.28-29). Para tratar o adensamento da textura contendo gestos de tessitura ampliada, Brandão dobra as vozes na melodia. A insistência do motivo acompanha a insistência na progressão i-V7, que se repete 5 vezes (c.18-25) até ampliar o motivo melódico e a progressão harmônica e resolver no acorde de Ré#m, que coincide com o ponto culminante. A partir deste ponto, o gesto passa a ser descendente e conduzir de volta para o acorde de SiM (c.37).

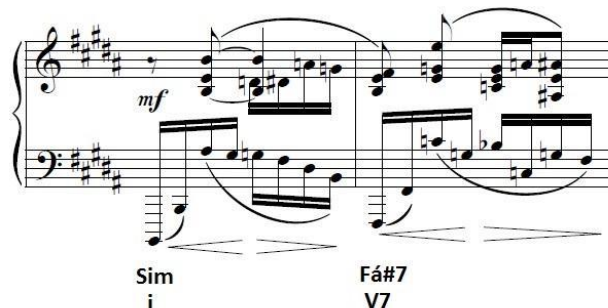


Figura 2. Gesto inicial da Unidade B (c.18-19)

Apesar da armadura de clave em SiM, a alternância entre a região do modo maior e menor da tonalidade principal torna condução harmônica uma atração inequívoca tanto para o executante quanto para o ouvinte. Ao longo de toda a peça, mas especialmente na unidade B, esta alternância se torna mais evidente, como por exemplo, no compasso 34 em que há um apoio do gesto sobre o acorde de DóM e que funciona como bII no modo menor, ou seja, Brandão utiliza a sonoridade da sexta napolitana recorrente no choro (Almeida, 1999).

O cromatismo na harmonia, além da alusão a um choro mais sofisticado, permite observar a influência de outras modinhas do repertório pianístico brasileiro. Neste caso, a linguagem da Única Seresta evoca a música de Lorenzo Fernandez, compositor que Brandão em sua Tese (1949) considerava como significativo para a caracterização da linguagem na música nacionalista brasileira. Como exemplo, pode-se citar a Velha Modinha da 1ª Suíte Brasileira. Mesmo sem aludir explicitamente à sonoridade conhecida por sexta napolitana, a Modinha de Fernández mantém forte ligação com a ambientação sonora da Única Seresta.

Seresta n.2 (1942)

A forma desta *Seresta*, em duas partes contrastantes pode ser compreendida como uma construção a partir da oposição entre as características do choro urbano e do choro incorporado pela música de concerto. Assim, a *Seresta n.2* delineia a forma ABA, sendo que a segunda ocorrência de A é uma repetição literal da primeira. Porém, a partitura não apresenta o sinal de repetição no compasso em que deve ser o recomeço de A. Ainda assim, é possível supor que a unidade A deve ser repetida integralmente, a partir do compasso 1, sendo que o sinal de salto (c.29) vai para a coda (c.57-60).

Com um gesto realizado pela mão esquerda semelhante à Alma Brasileira- Choro n° 5 de Villa-Lobos e, com Melodia improvisada, a unidade A é a que faz referência ao universo dos choros tão significativo os compositores cariocas dos meados do século XX. Esta alusão é evidenciada através da natureza do contorno melódico do choro que, de acordo com Livingston-Isenhour & Garcia (2005), diz respeito à maneira de tocar uma melodia preexistente de um compositor conhecido. Ou seja, a caracterização do choro está na flexibilização do tempo e a manipulação da síncope. Espera-se que o instrumentista não toque exatamente o que está escrito mas que apresente sua sutil contribuição. Ainda segundo os autores, este tipo de concepção se opõe à

natureza das melodias folclóricas que frequentemente não tem um compositor conhecido, mas está associada a versos cantados. Esta natureza improvisada é traduzida para a Seresta na escrita de Brandão, especialmente na unidade A, sendo que o modo de canto é realizado através das mudanças de compasso, deslocamento dos tempos fortes e ornamentação da melodia que flutua sobre o ostinato que dialoga com Villa-Lobos.



Figura 3. Unidade A (c.4-8) da Seresta n.2

No contorno melódico pode-se, além disso, observar recorrências (c.8) dos intermezzos das operas italianas, tal qual uma reminiscência da Cavaleria Rusticana, por exemplo. Neste evocar de óperas italianas, Brandão não deixa de se aproximar de Villa Lobos. Traços desta linhagem podem ser detectados tanto na escrita idiomática quanto na preocupação com a realização (c.26).

A característica de compositor-pianista de Brandão evidencia-se mais uma vez na indicação para pianistas com a mão pequena. Esta acuidade tanto para a escrita quanto para a realização ratifica a condição de compositor forte, que segundo Bloom (1991) é própria de artistas que dispõem de uma linguagem pessoal bem estabelecida e requinte no acabamento da obra.

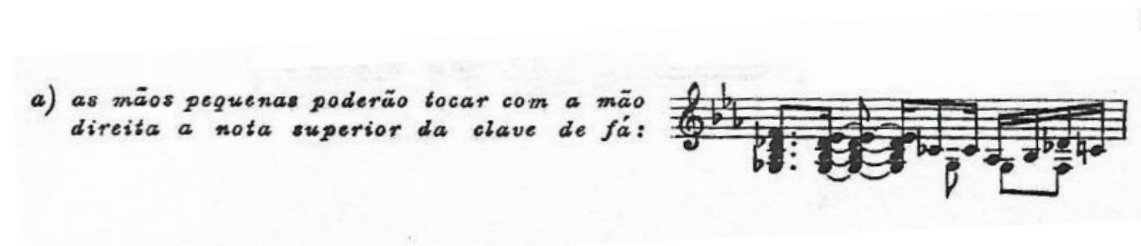


Figura 4. Nota de sugestão de realização para mãos pequenas

Para estabelecer contraste, a unidade B remete a uma narrativa alternativa, qual seja, a linguagem do choro mais próximo das manifestações populares e à maneira de Waldir Azevedo e Pixinguinha, por exemplo. Nesta unidade é a musica popular que se opõe à música de concerto da unidade A. Na continuação, a elaboração do universo sonoro na unidade B

concentra-se principalmente em salientar a linguagem da *baixaria*. Segundo Livingston-Isehour & Garcia (2005), trata-se de uma linha ativa do baixo que distingue o choro tradicional. Assim como na Seresta n.2, a *baixaria* surge dos diversos recursos estilísticos tais como o preenchimento dos acordes de tônica e dominante com fragmentos escalares e que tipificam um baixo ativo. As respostas rítmicas e melódicas do baixo formam um contraste com o instrumento solista (mão direita ou voz aguda) e contribui para a estrutura do contraponto improvisado, dos padrões rítmico-harmônicos e pedais.

A melodia da unidade B também difere da unidade A quanto aos gestos rítmicos à maneira de Nazareth e de outros *pianeiros* do choro e do maxixe. O modo de dança evidencia a influência da música de manifestação popular urbana nesta unidade da Seresta n.2.

Figura 5. Baixaria na unidade B da Seresta n.2

Como em vários momentos na obra de Brandão, assim como outros compositores-pianistas brasileiros, as codas, ou finais de obras, são resultantes de gestos que mostram virtuosismo ou características idiomáticas do piano. Ou seja, são momentos das obras em que o compositor dá voz ao pianista, e tópicos estilo-culto se fazem presentes no sentido de que gestos típicos da música europeia de concerto assumem as rédeas do discurso para percorrer o teclado na sua extensão e virtuosidade.

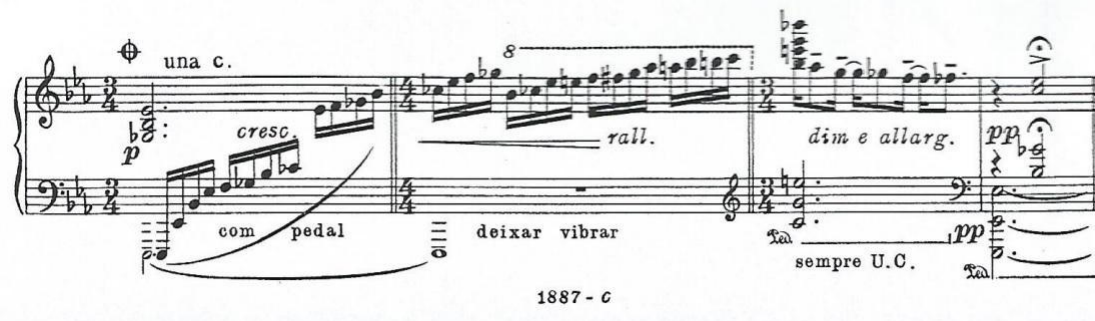


Figura 6. Estilo culto na Coda da Seresta 2 (c.57-60)

Seresta n.3 (1957)

Escrita na tonalidade de Ré menor e em três sistemas, duas claves de sol e uma de fá, é tecnicamente de realização mais simples que a Seresta 2. Esta é a única peça para piano solo em que Brandão utiliza este tipo de distribuição das vozes que valoriza a diferenciação de timbres. Além disso, pode-se entender que essa escrita em três pentagramas referencia tópicas do *estilo culto* de compositores europeus, como Schumann e Liszt, por exemplo. Considero que o compositor revela sua tentativa de experimentação na escrita. Por um lado ficam evidentes os três níveis da textura, por outro, a leitura torna-se mais atribulada do que o resultado sonoro final. Ao cabo e ao largo, a Seresta n. 3 soa mais simples do que a escrita sugere.



Figura 7. Compassos iniciais Seresta 3

Ao mesmo tempo este tipo de textura que sobrepõe eventos musicais tem em Villa-Lobos seu principal expoente na música brasileira (Oliveira, 1994). O caráter de cantilena reporta-se à construção de cirandinhas, tais como *Se esta rua fosse minha*, também em Ré menor e com um ostinato e sobreposição de vozes bem definidas, como um grupo instrumental de cordas, por exemplo.

O tratamento com a progressão dos acordes da Seresta n.3 remete mais uma vez aos *Três Estudos em Forma de Sonatina* de Lorenzo Fernandez. E neste caso, o elemento musical referenciado é a exploração das ambiguidades modais, construído sobre um baixo pedal

característico do choro e com forte conotação descrita nas tópicas *época-de-ouro*.

A forma da Seresta n.3 é ternária (A B A) e o perfil do material musical suscita um senso de periodicidade, bem como a noção clara de continuidade. Estes elementos concatenam-se para direcionar um gesto para o próximo até se esvair como conclusão.

A unidade A é organizada em duas frases de 8 compassos, sendo que o canto está na voz superior, realizado principalmente na mão direita sobreposta a um tenor ou voz intermediária. Sugerindo uma narrativa que se apoia na linguagem de um grupo instrumental em que os componentes têm personalidades distintas, conversam e interagem entre si, o tenor pode ser entendido como uma viola fazendo uma outra melodia, até atingir o final do discurso elaborado pelas duas frases da unidade, ambas com a cadência em Ré^m.

O final da segunda frase da unidade A forma uma elisão formal, mas não instrumental. A melodia na mão esquerda, predominante na unidade B, imita o violão e não mais a flauta. Ou seja, a sensação de contraste entre as seções ocorre através do timbre dos instrumentos parodiados.

Enquanto a unidade A tem uma tessitura mais compacta, a unidade B apresenta a melodia principal, no caso, o baixo frequentemente conduzido em décimas paralelas com a melodia do tenor. Através desta elaboração, Brandão diferencia uma unidade da outra.

The image displays two systems of musical notation for piano. The first system, at the top, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a supporting line. It is marked with *poco rubato* and *poco a pouco*, and ends with a *tre* (trill) marking. The second system, below, shows a similar structure but with a *cords* marking in the bass clef. It is marked with *cresc. e cedendo* and *poco a pouco*. A downward-pointing arrow between the systems is labeled "Elisão entre as unidades", indicating a formal elision between the two units.

Figura 8. Compasso 17, elisão entre Unidades A e B

Como se observa na figura 16, em vários pontos da unidade B as sequências de intervalos de décimas devem ser realizados por uma única mão, o que possivelmente dificultaria a execução pelas mãos pequenas. Mesmo assim, o caráter cantado da peça permite que estes intervalos sejam arpejados sem prejudicar o resultado sonoro final projetado para uma interpretação de choro. Em acréscimo, é também na unidade B que Brandão lança mão do recurso de

cruzamento de mãos⁶ (c.23) para a realização da melodia. Este recurso tão familiar aos pianistas compositores já havia sido utilizado na unidade B do Estudo n.1 analisado a seguir.

Seresta n.4 (1969)

Com apenas 18 compassos centrados em Dó#m, esta obra se destaca por sua textura contrapontística e que salienta sobremaneira as características do chorinho. Pode-se reconhecer na escrita pianística uma referência aos modos de uma dança serelepe, narrando um episódio carnavalesco no seu gingado elegante.

O gesto inicial faz referência à tópica melódica de bordadura do choro (c.1, m.d.) e é momentaneamente replicado na esquerda, mas a imitação permanece apenas esboçada. O discurso organiza-se em duas unidades, o que remete à ambientação do Maxixe: a primeira de oito compassos, a segunda de 7 compassos e uma coda de 3 compassos. Não se pode dizer que são partes necessariamente contrastantes, visto que o compositor trabalha com os mesmos gestos melódicos na brevidade do transcurso, controlando assim os variados níveis de textura e amplitude, bem como a complexidade dos saltos.

Este tipo de ambientação sonora já havia sido explorado quatro anos antes no Estudo n.2. A construção da textura contrapontística remetendo à música instrumental da virada do século XIX para o XX vem a ser a característica mais significativa nesta *Seresta* e se configura como a origem da sua linguagem e charme musical.

The image displays a musical score for 'Seresta n.4 (1969)'. It consists of two systems of staves. The first system shows the piano accompaniment (treble and bass clefs) with a dynamic marking of *p* and a *rit.* (ritardando) instruction. The second system shows the vocal line (treble clef) with dynamic markings of *f* and *mf*, and a *rit. legatissimo (sem ped)* instruction. The score is annotated with orange arrows pointing to specific notes in the piano part and green arrows pointing to notes in the vocal line. The key signature is D major (two sharps) and the time signature is 2/4.

Figura 9. Entrada das vozes intermediárias, nos compassos 2, 4 e 5

O controle de entrada e saída das vozes mostra Brandão como um compositor forte exigindo do intérprete, portanto, uma realização que saliente a alusão à instrumentação do chorinho e gradativamente venha a demonstrar o intrincado da textura. Este cuidado com a interpretação como parte da compreensão do discurso fica evidente nas diversas indicações de dinâmica e

⁶ Sobre cruzamentos de mãos nos estudos para piano de Brandão, veja Rodrigues (2012, p.86).

pedalização, bem como no cuidado com a anotação de *rit.* presente em finais de frase.

O compositor mantém a defasagem entre a MD e ME, como num início de fuga, na tônica (Dó#m, c.1) posteriormente replicado na subdominante (Fá#m, c.3). Há um cromatismo que se estende do c.5 até o c.8 – inicia na nota fá# e termina na sensível (terça do acorde de dominante). A dominante (Sol#, c. 8) articula o término da primeira seção. O comportamento melódico desta seresta depende principalmente do gesto da tónica bordadura inferior típica do choro.

É importante observar como Brandão constrói o discurso voltado para atingir um ponto culminante (c.15 e 16) grandioso como em um *tutti* orquestral e de sorte que a resolução da segunda seção ocorre por ênfase no elemento preponderante da bordadura nos 3 compassos finais que funcionam como coda.

Considerações Finais

Ainda que correndo o risco de mesclar referências tão variadas e tão amplas na abordagem deste repertório pianístico, procuramos refletir tanto a diversidade de elementos utilizados pelo compositor na produção das 4 obras selecionadas- *Seretas*, quanto os ambientes e musicais e as demandas pianísticas com os quais o intérprete se defronta durante o processo de construção da performance.

Assim, procuramos demonstrar como a entonação de uma obra musical que parte de um registro escrito percorre um largo e variado caminho até a realização sonora. Desta forma, afirmamos que além das indispensáveis competências mecânicas, o intérprete encontra fundamentos em um sofisticado nível de compreensão intelectual e artística da obra e do meio cultural que a originou.

Referências

- Agawu, V. K. (2009). *Music as a Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*. New York: Oxford University Press.
- Almeida, A. Z. (1999). *Verde Amarelo em Preto e Branco: as impressões do choro no piano brasileiro*. Dissertação de Mestrado, USP, Campinas.
- Brandão, J. V. (1949) *Tese de Concurso à Docência-livre de Piano da Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil*. Rio de Janeiro: Não Publicada.
- Contier, A. D. (2004). O nacional na música erudita brasileira: Mário de Andrade e a questão da identidade cultural. In: *Fênix - Revista de História e Estudos Culturais*, out./dez.
- Freitas, S. (2009). *Marlos Nobre – Sonata para Piano sobre um Tema de Bartók op.45: uma abordagem analítica do fenômeno intertextual*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.
- Livingston-Isenhour, T. E.; Garcia, T. G. C. (2005) *Choro: A Social History of a Brazilian Popular*

Music. Indianapolis: Indiana University Press.

Oliveira, J. (1984) *Black Key versus White Key: a Villa-Lobos device*. *Latin American Music Review*, v.5, n.1 (Spring/Summer), p. 33-47.

Piedade, A. T. C. (2016). A teoria das tópicas e a musicalidade brasileira: reflexões sobre a retoricidade na música. In: *El oído pensante* 1. Retrived from: <http://ppct.caicyt.gov.ar/index.php/oidopensante>.

Rodrigues, M. L. F. (2017). *Do Texto ao Som: relações de influência na música para piano de Vieira Brandão*. Tese de Doutorado (Práticas Interpretativas). Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre.

Rodrigues, M. L. F. (2012) *Quatro Estudos para Piano Solo de Vieira Brandão: Uma Abordagem Técnico-Interpretativa*. Dissertação (mestrado) Universidade do Estado de Santa Catarina, Centro de Artes, Florianópolis.

Straus, J. (1990). *Remaking the Past Modernism and the Influence of the Tonal Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.

***Latinitas, perspicuitas e ornatus* e a performance musical em fontes musicais primárias do século XVI**

Paula Andrade Callegari¹

Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Brasil

Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Resumo: Considerando-se que nos documentos musicais italianos do século XVI a música é identificada como um discurso e o músico como um orador, este texto apresenta uma análise do tratado *Le Istitutioni Harmoniche* (1558), de Gioseffo Zarlino, a partir das virtudes da elocução *latinitas, perspicuitas* e *ornatus*. Os trechos selecionados abordam barbarismos de pronúncia; propriedade entre composição, colocação do texto em música e canto; e a utilização de pausa como ornato. Conclui-se que o processo de desenvolvimento das virtudes oferece possibilidades de ação para uma escolha que é harmonizada com as peculiaridades de cada circunstância.

Palavras-chave: *Latinitas; Perspicuitas; Ornatus*; Gioseffo Zarlino; Performance Musical.

Abstract: This paper starts from the assumption found in Renaissance musical texts that the music is considered a type of discourse and the musician an incarnation of the orator or the poet and uses the virtues of style or *elocutio* – *latinitas, perspicuitas* and *ornatus* – as a basis for analyzing the treatise *Le Istitutioni Harmoniche* (1558), of Gioseffo Zarlino. Excerpts from this treatise refer to barbarisms of pronunciation; properties of composition, of text placement and of singing; and the use of rest as ornament. Concluding, the process of developing virtues offers possibilities of action for a choice that is harmonized with the peculiarities of each circumstance.

Keywords: *Latinitas; Perspicuitas; Ornatus*; Gioseffo Zarlino; Musical Performance.

Uma importante característica da música italiana no século XVI é a redescoberta e imitação dos modelos da antiguidade clássica. Embora não existissem exemplos concretos para seguir, já que a música dos antigos não podia ser recriada e nem ouvida no século XVI², textos gregos e latinos que descreviam a natureza musical e seus efeitos formavam esses modelos, que possibilitavam a compreensão da teoria musical grega e sua relação com os poderes emocionais da música (Vega, 2011, p. 36). Dentre esses modelos, a retórica, que foi amplamente usada desde os Gregos como ferramenta para tornar a comunicação mais clara e eloquente, inspirou escritos humanistas em aspectos relativos à estrutura, ao estilo e às formas utilizadas. Nas fontes musicais quinhentistas, a música é identificada como um tipo de discurso e o músico como uma encarnação do orador ou poeta (Harrán, 1988). Abarcando um espectro amplo, a educação retórica renascentista seguiu o desenvolvimento da sabedoria, da verdade e da eloquência sugeridas por Cícero (Tarling, 2005, p. 20). Já Quintiliano (I.Pr.9-10) apontava o cultivo do bom-caráter como pré-requisito para os estudos retóricos, afirmando que para ser um bom orador é essencial ser um homem bom, possuidor de boas qualidades de caráter.

Na *Ética a Nicômaco*, Aristóteles apresenta dois tipos de virtude: a intelectual, produzida e ampliada pela instrução, que necessita experiência e tempo; e a moral ou ética, produto do hábito e relacionada ao *ethos* (*Ét. Nic.*, II, 1103 a 10-20). Para o autor, as virtudes são desenvolvidas por meio da prática e estão ligadas à ideia de proporcionalidade que, à partir da

¹ E-mail: paula_callegari@yahoo.com.br

² Muitos dos instrumentos musicais da antiguidade se perderam e os textos conhecidos àquela altura tinham uma notação incompreensível em muitos aspectos (Vega, 2011; Palisca, 1985).

relação entre o *logos* e a experiência, leva a uma prévia escolha que consiste na mediania relativa a nós, situada entre dois vícios, um do excesso e outro da deficiência (*Ét. Nic.*, II, 1106 a 30-35). Nesta ideia, está incluída uma preocupação em encontrar o equilíbrio entre “não muito pouco” e “não em demasia”, que são os vícios. A virtude da coragem, por exemplo, é uma escolha situada na mediania entre ser temerário ou covarde.

Aristóteles considera que compreender as virtudes tem a finalidade de podermos nos tornar bons e que é por meio da prática que elas são adquiridas. Para o autor, os homens se tornam bons a partir do treino de bons hábitos e as ações que constroem a virtude são exatamente as mesmas que podem destruí-la. Ele explica que “tanto os bons tocadores de lira como os maus são produzidos pela ação de tocar lira” (*Ét. Nic.*, II, 1103 b 5-10), do que é possível compreender que o músico se torna músico fazendo música³. E se considerarmos que é o treino de bons hábitos que constrói a virtude, é possível dizer que para tornar-se um músico virtuoso é necessário ter o hábito de fazer música bem. Em outras palavras, Hansen (2013, p. 39) esclarece que a virtude (*areté* ou *virtus*) consiste num intervalo de “a mais e de menos” no qual opera o juízo ou um sentido de medida (*mésos* ou *proportio*) que identifica o que é apto em um caso ou desmedido, para o excesso ou a falta, em outro. Assim, a virtude pode se tornar um vício se for aplicada em demasia ou falta (*Ibidem*, p. 40).

Quando relacionadas ao estilo⁴, as virtudes ajudam a entender a relação entre a retórica e a gramática, orientam a organização do discurso e pressupõem uma preocupação abrangente com aspectos intrínsecos à linguagem, ao público, à eficácia e ao apelo afetivo, guiada pelo princípio do decoro, e à importância da ornamentação, o que leva a uma adequação na incorporação e apresentação das ideias que resulta em um discurso efetivo. Por outro lado, existe um rico vocabulário para identificar os vícios do estilo, que só poderão ser qualificados dessa forma se avaliados em relação ao contexto e propósito. Isso quer dizer que os vícios retóricos se caracterizam como algum tipo de quebra de decoro, resultando em um discurso que não possui eficácia perante um público que conheça certas convenções. Assim, cada dimensão do discurso possui um vício ou virtude associado, de modo que a mesma locução pode ser um vício ou uma virtude, dependendo do contexto.

Diante disso, este texto apresenta os primeiros resultados de uma pesquisa em andamento que tem por objetivo compreender de que forma as virtudes orientavam a formação do músico no século XVI, a partir de tratados italianos daquele período. Para tanto, propõe refletir sobre a performance musical em excertos de *Le Istitutioni Harmoniche* (1558), de Gioseffo Zarlino, que são analisados tomando-se como referencial as virtudes da elocução⁵ – *latinitas, perspicuitas* e

³ De forma semelhante, o autor se refere aos construtores e a todos que se dedicam às artes (*Ét. Nic.*, II, 1103 b 10-15).

⁴ Também conhecido como elocução (*elocutio*), o estilo se refere à expressão artificiosa das ideias, à forma ou ao *como* expressar os argumentos ou o conteúdo, com vistas à eloquência (Burton, 2017). Assim, a doutrina do estilo é norteada pela concepção funcional e persuasiva da linguagem, na qual o produto artístico é resultante da relação entre o orador e o ouvinte (Miranda, 2014, p. 266).

⁵ O *decorum* é o princípio controlador de toda a retórica, mas também pode ser compreendido como uma virtude do estilo quando está relacionado com a adequação entre as palavras e o assunto, as circunstâncias e ocasião, o público e o orador (Burton, 2017). De modo semelhante, a *evidentia* é classificada por Burton (2017) como uma virtude do estilo que se refere a como o discurso atinge as emoções (*pathos*) por meio de representações. Sua raiz

ornatus. Inicialmente, será apresentada uma biografia do autor com a produção e publicação de suas obras e identificando as principais características do tratado aqui abordado. As três partes seguintes oferecem uma definição dessas virtudes do estilo e cada uma delas é relacionada com um exemplo do tratado de Zarlino. Finalmente, são apresentadas as considerações finais e referências.

Gioseffo Zarlino e *Le Istituzioni Harmoniche*

Compositor e teórico, Gioseffo Zarlino (1517–1590) tornou-se uma referência na história da teoria musical. Natural de Chioggia, foi membro da ordem Franciscana, na qual iniciou sua formação educacional e musical. Em Veneza, foi pupilo de Adrian Willaert e sucedeu Cipriano de Rore como *maestro di cappella* na capela ducal de São Marcos, permanecendo neste cargo até a sua morte. Suas atividades musicais ainda incluíam uma *mansonaria*⁶ e a supervisão das atividades da *stanza* música na *Accademia Venetiana*, ou *Accademia della Fama*, da qual foi membro entre 1557 e 1561⁷ (Corwin, 2008, p. 29).

Parte da obra de Zarlino foi perdida, mas, do que se conhece, compôs principalmente motetos e madrigais que foram publicados em diversas antologias entre 1548 e 1570. No entanto, foi a partir dos escritos teóricos que Zarlino ficou mais conhecido. Suas obras, todas em italiano, são: *Le istituzioni harmoniche* (publicada em 1558, reeditada em 1561 e revisada em 1573); *Dimostrazioni harmoniche* (1571); *Sopplimenti musicali* (1588); e *De tutte l'opere del R. M. G. Zarlino [...]* (uma compilação de seus tratados musicais e escritos não musicais, publicada em 1589). Esses trabalhos teóricos foram transmitidos por seus discípulos e influenciaram diversos teóricos e compositores das gerações seguintes, entre os séculos XVI e XVIII, tanto na Itália como em outras regiões da Europa (Corwin, 2008, pp. 49-55).

Le istituzioni harmoniche (1558) é uma importante fonte primária sobre a música do século XVI, dividida em quatro partes⁸, em que Zarlino explica questões pertencentes aos seus aspectos teórico e prático. A primeira é dedicada aos números, às proporções e suas operações (Zarlino, 1558, p. 2) e contém uma revisão dos fundamentos filosófico, cosmológico e matemático da música (Palisca, 2016). A segunda trata dos sons, dos intervalos, da divisão do monocórdio, da utilização dos intervalos na composição musical e da construção de um instrumento capaz de conter qualquer gênero de harmonia (Zarlino, 1558, p. 2). Esta parte demonstra o sistema tonal grego e propõe um sistema moderno de consonâncias e afinação, denominado sintônico-diatônico (Palisca, 2016; Corwin, 2008, p. 34). A terceira é relativa ao contraponto, na qual Zarlino define os métodos de Willaert como parâmetros para a escrita contrapontística e pode

latina sugere “o que salta aos olhos” ou o que proporciona uma “visão clara e nítida”. Já o termo grego ἐνάργεια denomina um conjunto de figuras dedicadas a uma “descrição ou narração viva e animada”. Neste sentido, Quintiliano (8.III.61-71) a considera como parte do *ornatus*, pois mais do expressar uma ideia de forma adequada, ela pretende formar uma concepção mais clara do que se deseja dizer, emprestando-lhe um brilho adicional. *Decorum* e *evidentia* não serão abordados neste texto em função da delimitação do foco de análise proposto.

⁶ *Mansonaria* era um benefício menor financiado pelo legado de testamentários da *Scuola Grande di Santa Maria della Carità* recebido para preparar uma missa coral para o primeiro domingo de cada mês e para todas as outras solenidades ocasionais da *Scuola* (Corwin, 2008, p. 5).

⁷ Informações sobre as academias italianas existentes entre 1525 e 1700 estão disponíveis em: <<http://www.bl.uk/catalogues/ItalianAcademies/>> e <<http://italianacademies.org>>.

⁸ A primeira parte de *Le Istituzioni Harmoniche* foi traduzida para o inglês por Lucille Corwin (2008); a terceira por Guy A. Marco e Claude V. Palisca (Zarlino, 1976); e a quarta por Vered Cohen (Zarlino, 1983).

ser tomada como modelo para a composição, a prática e a análise musical. A quarta é dedicada aos modos e suas características e à acomodação entre o material musical e as palavras. Assim, o tratado oferece diretrizes para assuntos concernentes tanto à Música Especulativa – considerada no âmbito do *quadrivium*, na qual aspectos melódicos, rítmicos e harmônicos são entendidos como proporções matemáticas – quanto à Música Prática – relativa às atividades do profissional que era conhecido por compositor, cantor ou tocador [*sonatore*].

A seguir, a performance musical será considerada a partir do *Musico Perfetto* definido por Zarlino (1558, pp. 20-21), que é resultante da junção do que caracteriza as atividades do músico na dimensão das duas partes da música. Dessa forma, o Músico Perfeito é perito na faculdade de julgar pela razão e, pela longa prática, também sabe compor todas as cantilenas musicais e/ ou sabe tocar pelo longo uso e juízo do ouvido:

Músico é aquele que na música é perito e que tem a faculdade de julgar, não pelo som, mas pela razão, aquilo que em tal ciência está contido; e se puser em obra as coisas pertencentes à prática, fará a sua ciência ainda mais perfeita, e músico perfeito poderá chamar-se. Mas o prático [...], diremos que é aquele que aprende os preceitos do músico com longo exercício [...], de modo que todo compositor pode ser chamado de prático, o qual, não por meio da razão e da ciência, mas pelo longo uso, sabe compor todas as cantilenas musicais; e também todo tocador, de qualquer tipo de instrumento musical, que saiba tocar somente pelo longo uso e juízo do ouvido, ainda que tal uso não tenha chegado a um e a outro sem o meio de alguma cognição. [...] Tendo agora visto que a diferença que se encontra entre um e outro é a mesma que se encontra entre o artífice e o seu instrumento [...] podemos quase dizer que o músico é mais digno do que o compositor, do que o cantor, ou do que o tocador, tanto quanto este é mais nobre e digno do que o instrumento. Mas não digo, porém, que o compositor e que alguém que exercita os instrumentos naturais e artificiais seja ou deva ser privado deste nome, desde que ele saiba e entenda aquilo que opera e de tudo isso dê uma conveniente razão. Porque a semelhante pessoa convém não somente o nome de compositor, de cantor, ou de tocador, mas também de músico. Pelo contrário, se com um só nome devêssemos chamá-lo, nós o chamaríamos de músico perfeito⁹ (Zarlino, 1558, p. 21, tradução nossa).

Latinitas

A virtude do estilo denominada *latinitas*¹⁰ (*hellenismus*) está associada à correção ou pureza no uso da linguagem, o que Aristóteles (*Retórica*, III, 1407 a 15-20) considera como a

⁹ Musico esser colui, che na musica è perito, & hà facultà di giudicare, non per il suono: ma per ragione quello, che in tal scienza si contiene. Il quale se alle cose appartenenti alla pratica darà opera, farà la sua scienza più perfetta. & Musico perfetto si porrà chiamare. Ma il pratico [...], diremo esser colui, che li precetti del Musico con lungo essercitio apprende, [...]. Di sorte che pratico si può dire ogni compositore, il quale non per ragione & per scienza: ma per lungo uso sappia comporre ogni musical cantilena; e ogni sonatore si qual si voglia sorte di istrumento musicale, che sappia sonare solamente per lungo uso, & giudizio di orecchio: ancora che a tale uso l'uno & l'altro non sia pervenuto senza'l mezzo di qualche cognitione. [...]. Hora havendo veduto la differenza, che si ritrova tra l'uno & l'altro, esser l'istessa, che è tra l'artefice & l'istrumento; [...], potremo quase dire, il Musico esser più degno del Compositore, del Cantore, o Sonatore, quanto costui è più nobile & degno dell'istrumento. Ma non dico però, che'l compositore, & alcuno che esserciti li naturali, o artificiali istrumenti sia, o debba esser privo di questo nome, pur che egli sappia & intenda quello, che operi; & del tutto renda convenevol ragione: perche a simil persona, non solo di Compositore, di Cantore o di Sonatore: ma di Musico ancora il nome si conviene. Anzi se con un solo nome lo dovessimo chiamare, lo chiameremo Musico perfetto (Zarlino, 1558, p. 21).

¹⁰ Embora a *latinitas* seja classificada como uma virtude da elocução (Burton, 2017; Quintiliano, 8.1.2), Lausberg (2003, §463, p. 17) alerta que, como é “a forma de se expressar com correção idiomática”, pertence à gramática (*Ibid.*, §528, pp. 46-47).

característica mais fundamental do estilo e como o que define a sua excelência. É por meio dela que se fala ou escreve de maneira consistente com as convenções de vocabulário, sintaxe e gramática em determinada língua. Essas convenções são amplamente derivadas das autoridades literárias e do uso por pessoas cultas (Burton, 2017). Neste sentido, Quintiliano (8.I.1) recomenda a escolha de palavras que sejam corretas na língua utilizada, claras, elegantes e bem-adaptadas para transmitir o sentido pretendido, e que sejam dispostas de forma apropriada e adornadas com figuras de estilo.

Além dessa recomendação geral, o autor adverte que, para obter um discurso correto e idiomático, é necessário evitar os vícios e utilizar, o mínimo possível, palavras estrangeiras e exóticas, já que elas são consideradas antinaturais e, por isso, inaceitáveis. O desvio do uso comum das palavras é considerado um tipo de corrupção e pode ser classificado tanto como um vício de gramática, denominado por barbarismo¹¹ (Quintiliano, 1.V.5-33), ou como uma virtude retórica, conhecida por metaplasma¹². Em termos gerais, as incorreções no uso da linguagem são intituladas barbarismos e estas se opõem à *latinitas*, que é o que mantém o discurso puro e livre de falhas.

Seguindo o exemplo da retórica, os teóricos musicais também advertiram contra os barbarismos na composição e na performance. Entretanto, Harrán (1988, p. 421) considera que nos escritos musicais barbarismo tem um significado um pouco mais amplo, já que o termo abrange tanto as falhas relativas à colocação da linguagem em música (pronúncia, sintaxe e acentuação), como os erros da própria composição (pobreza rítmica, problemas na condução de vozes, equívocos melódicos). Um dos vícios de barbarismo definidos por Quintiliano (1.V.10) “consiste em acrescentar ou suprimir de uma palavra, à escolha, uma letra ou uma sílaba, ou colocar uma por outra ou a mesma em outro local que não o da ordem certa”, que o autor demonstrou na troca do *c* pelo *g*, em *percula* ao invés de *pergula* (balcão, varanda). Esse tipo de barbarismo é um erro de pronúncia que pode ocorrer pela omissão, adição, mudança ou transposição de sílabas, sendo, portanto, uma falta contra a correta composição fonética da palavra (Lausberg, 2003, §479, p. 24). Nos escritos musicais do século XVI há uma clara preocupação com esse tipo de barbarismo, pois os autores censuram os erros de pronúncia que devem ser inexistentes na performance musical dos cantores:

Mas acima de tudo (até que as palavras da cantilena sejam entendidas) devem se proteger de um erro encontrado em muitos, isto é, de não mudar as vogais, quer dizer, proferir A no lugar de E, I no lugar de O, ou U no lugar das já nominadas. Mas devem proferi-las segundo sua verdadeira pronúncia. E é coisa verdadeiramente vergonhosa e digna de mil repreensões ouvir cantar às vezes alguns deselegantes, tanto nos coros e nas capelas públicas, quanto nas câmaras privadas, e proferir as palavras corruptas, quando deveriam

¹¹ Aristóteles (*Retórica*, III, 1407 b 15-20) e Quintiliano (1.V.34-38) definem os desvios relacionados a grupos de palavras como solecismos, os diferenciando do barbarismo, que se refere aos desvios relativos a palavras isoladas. Embora exista essa diferença conceitual, Harrán (1988, p. 421) constatou que a diferença entre barbarismos e solecismos tende a desaparecer nos escritos sobre música e o termo barbarismo passa a ser utilizado para se referir à maioria das corrupções musicais.

¹² Termo genérico para figuras ortográficas que se caracterizam pela mudança na forma de grafar palavras isoladas por meio da alteração de letras ou sílabas (adição, omissão, inversão ou substituição), o que pode ser feito de forma consciente pelo artista ou orador em função da eloquência ou do verso. São consideradas vícios gramaticais (barbarismos) quando acontecem de forma acidental (*Metaplasma*. In: Burton, 2017).

proferi-las claras, expeditas e sem nenhum erro¹³ (Zarlino, 1558, p. 204, tradução nossa).

Como é possível observar neste trecho, a preocupação de Zarlino com a correta pronúncia das palavras assemelha-se muito com o que Quintiliano definiu como barbarismo, principalmente no que diz respeito à mudança de letras ou sílabas. Tanto na oratória quanto na música, esse vício de pronúncia distorce as palavras e assim, obscurece o seu sentido, dificulta e confunde a compreensão do texto, de modo que deve ser evitado ou removido. Assim, para que as palavras possam ser entendidas, é preciso que haja correção tanto na sua disposição quanto na execução (Harrán, 1988, p. 421). Essa preocupação é um reflexo da importância dada à compreensão do texto que é uma característica tão relevante da influência do pensamento retórico na música italiana do século XVI.

Perspicuitas

A clareza (*perspicuitas*, *saphaneia*) é a virtude do estilo pela qual a linguagem se torna inteligível e por isso se relaciona de forma bastante próxima com a *latinitas*, que é o seu fundamento linguístico. Ela diz respeito à propriedade no uso de nomes e termos corretos, bem como na ordenação das palavras e tem o intuito de tornar o discurso claro e compreensível para o público, por meio de um apelo ao *logos*. Neste sentido, ela pode ser obtida a partir de uma variedade de estratégias e figuras que tornam o discurso mais ordenado e, assim, mais claro (como algumas formas de repetição ou figuras de raciocínio).

A necessidade da *perspicuitas* para a linguagem é tão evidente que, de acordo com Lausberg (2003, §533, p. 48), ela não é considerada propriamente uma virtude retórica, uma vez que pode ser subordinada à *latinitas*. O autor esclarece que quando uma palavra é apropriada a uma determinada matéria (*res*), ela se caracteriza como *proprietas*, ao passo que a falta de propriedade, ou clareza, constitui um vício denominado *improprium*. Para Burton (2017), pode ser mais fácil compreendê-la a partir de seus vícios opostos, que são a obscuridade e a ambiguidade. Quintiliano sintetiza a noção de *perspicuitas* da seguinte forma: “As qualidades principais sejam para nós a clareza, a propriedade das palavras, a ordem correta, a conclusão não demasiadamente longa, assim que nada falte nem nada seja supérfluo: que o discurso seja assim aprovável pelos entendidos e compreensível pelos leigos” (Quintiliano, 8.II.22).

A clareza, portanto, está associada com o uso das palavras corretas e de forma apropriada, tanto isoladamente como em conjunto, e evitar os vícios da obscuridade e da ambiguidade, a fim de que o discurso seja compreendido pelo público. Neste mesmo sentido, a *perspicuitas*, no âmbito musical, está relacionada com o que é correto, tanto na composição quanto na performance e a impropriedade se refere ao que é incorreto ou inadequado na prática musical. Conforme constatou Harrán (1988, pp. 427-428), os teóricos musicais de diferentes épocas se concentraram em oferecer instruções para o que é apropriado, sendo que o músico que não

¹³ Ma sopra il tutto (accioche le parole della cantilena siano intese) debbono guardarsi da uno errore, che si ritroua appresso molti; cioè di non mutar le Lettere uocali delle parole, come sarebbe dire; proferire A in luogo di E, ne I in luogo di O, ouero V in luogo di una delle nominate: Ma debbono proferirle secondo la loro uera pronuntia. Et è ueramente cosa vergognosa, & degna di mille repressionsi, l'udir cantare alle uolte alcuni goffi; tanto nelli Chori, & nelle Cappelle pubbliche; quanto nelle Camere priuate, & proferir le Parole corrotte, quando douerebbono proferirle chiare, espedita, et senza alcuno errore (Zarlino, 1558, p. 204).

segue as regras ou que as quebra (tanto as teóricas como as da tradição oral), incorre em impropriedades ou barbarismos. O autor também considera que a educação musical visa a formar um sentido do que é bom ou razoável e eliminar os maus-hábitos.

Nos textos musicais, a *perspicuitas* refere-se à propriedade na relação entre composição, colocação do texto em música e canto, como pode ser observado a seguir:

Mas quando penso que uma ciência que deu leis e boas ordens a outras ciências às vezes seja tão confusa em algumas coisas que apenas se pode tolerar; não posso fazer se não me entristecer. É verdadeiramente um estupor ouvir e ver as cantilenas, nas quais, além de se ouvir no proferir das palavras os períodos confusos, as cláusulas imperfeitas, as cadências fora de propósito, o cantar sem ordem, os infinitos erros na aplicação da harmonia às palavras, a pouca observação dos modos, as partes mal acomodadas, as passagens sem elegância, os números sem proporção, os movimentos sem propósito, também se encontram nelas figuras cantáveis acomodadas de tal maneira às palavras, que o cantor não sabe decidir, nem encontrar modo cômodo para poder proferi-las¹⁴ (Zarlino, 1558, pp. 340-341, tradução nossa).

Neste excerto, Zarlino enumera uma série de impropriedades relativas aos três aspectos anteriormente mencionados, ou seja, a composição, que é o âmbito da elocução musical, a colocação do texto em música e o canto. Na situação descrita pelo autor, o cantor torna-se incapaz de criar soluções para o incômodo de proferir as palavras tal como estão. Em uma composição com essas características falta clareza, ela é ininteligível e, por isso, é considerada por Zarlino intolerável, assombrosa e causadora de tristeza. Ela é, portanto, reprovada pelo autor.

Ornatus

Esta virtude se refere a várias qualidades estéticas da linguagem e seu uso artificioso, por meio de figuras do discurso, com o objetivo de deleitar e causar admiração no público e por isso, possui um forte apelo ao *pathos* (Burton, 2017). Miranda (2014, pp. 263, 265) avalia que, na obra de Quintiliano, o *ornatus* é a arma que “confere vigor [à linguagem], intensifica a sua força, amplifica o seu poder expressivo”. A autora alerta que, embora o termo seja traduzido para o português como “ornamento” ou “ornato”, o que remete a um atributo que confere beleza, com a conotação de supérfluo ou acessório, um leitor contemporâneo a Quintiliano o associava a “poder”, “equipamento”, “conjunto de recursos” ou “material de guerra”; assim, deve ser compreendido como uma linguagem “dotada de recursos”, “equipada” ou “apetrechada de armas” capazes de aumentar o poder de persuasão, sem o qual a linguagem é desprovida de poder e eficácia.

¹⁴ Però quando io mi penso, che vna Scienza, la quale hà datto leggi, & buoni ordini ad altre Scienze, sia alle volte in alcune cose tanto confusa, che appena si può tollerare; io non posso fare, che non mi attristi. È ueramente un stupore udire, & uedere le cantilene, che si trouano, le quali oltra che in esse si odono nel proferir delle parole gli Periodi confusi, le Clausule imperfette, le Cadenze fuori di proposito, il Cantare senza ordine, gli errori infiniti nello applicare l'harmonie alle parole, le poche osseruazioni delli Modi, le male accomodate parti, li passaggi senza uaghezza, li Numeri senza proportione, li Mouimenti senza proposito, si troua anco in esse Figure cantabili accomodate in tal maniera alle parole, che 'l Cantore non si sa risoluere, ne ritrouar modo commodo, da poterle proferire (Zarlino, 1558, pp. 340-341).

Quintiliano (8.II.11-19) e seus comentadores Miranda (2014, p. 264) e Burton (2017) ressaltam que quando uma linguagem figurativa é usada de acordo com o contexto e o propósito, ela é eloquente e eficaz, caracterizando, assim, uma virtude do estilo. No entanto, alertam que, quando usada em demasia, pode reduzir ou impedir a clareza do discurso, destruindo o próprio efeito que pretende. Além disso, se essa linguagem figurativa não é apta ao contexto e propósito a que se destina, torna-se ineloquente e ineficaz, passando, dessa forma, a ser identificada como um vício do estilo. O *ornatus* está associado, portanto, com o uso correto e artificioso da linguagem, como algo associado ou que confere beleza ao discurso, que o torna gracioso e elegante e assim, bom, belo, deleitável, admirável e de bom gosto.

Nas fontes musicais, esses elementos também estão associados ao *ornatus*. Reconhecemos que as discussões sobre esta virtude são bastante amplas nas obras dedicadas à Retórica, mas serão discutidos aqui apenas alguns trechos encontrados no tratado de Zarlino. No capítulo sobre as pausas, por exemplo, o autor inicia explicando que elas são figuras de taciturnidade e indicam o tempo que se deve ficar em silêncio e apresenta sua correspondência com as figuras cantáveis, com o mesmo valor e nome. Logo após apresentar a grafia de cada uma delas, Zarlino expõe que são utilizadas por necessidade ou por ornamento. No primeiro caso, considera impossível que os cantores sigam do início ao fim da cantilena sem nenhum repouso. O segundo caso é explicado da seguinte forma:

Foram então encontradas as pausas para ornamento: pois por meio delas, podem-se pôr as partes uma depois da outra em fuga, ou consequência, como veremos. Este modo faz a cantilena não só artificiosa, mas também deleitável, ao passo que o cantar contínuo que fazem as partes da cantilena em conjunto gera tédio não somente aos cantores, mas também induz saciedade aos ouvintes. E fazer silenciar as partes algumas vezes com algum propósito, isto é, fazendo cantar ora duas, ora três, ora quatro e em seguida (fazendo a composição a mais vezes) todas juntas, maximamente no fim. Além disso, é necessário que todas as partes cantem juntas e terminem juntas. Isso faz que as composições, por tal variedade, se tornem mais elegantes e deleitáveis¹⁵ (Zarlino, 1558, p. 211, tradução nossa).

Aqui observa-se que as qualidades das pausas usadas como ornamento são as mesmas que definem o *ornatus*. Por meio delas, a cantilena se torna artificiosa e deleitável, sendo que em uma composição a várias vozes, o revezamento no uso do silêncio nas diferentes partes, alternado com momentos em que todas as vozes cantam juntas, resulta em uma variedade aprazível. O autor opõe essas características ao cantar contínuo, ou sem pausas, que leva os cantores ao tédio e o público à saturação.

Em outro trecho, é possível observar que os elementos relativos ao *ornatus* também são utilizados como critérios para qualificar uma composição ou canto como bom, belo ou elegante, ou como ruim, entediante e deselegante. No início da terceira parte, dedicada ao contraponto,

¹⁵ Furono poi ritrouate le Pause per ornamento: percioche col mezo loro, le parti si possono porre l'una dopo l'altra in fuga, o conseguenza; come uederemo; il qual modo fa la cantilena non solo arteficioso, ma etiandio diletteuole: conciosia che'l cantare di continuo, che fanno le parti della cantilena insieme, genera noia non solamente alli cantori; ma anche a gli ascoltanti induce sacietà: Et lo far tacere le parti alcune uolte con qualche proposito, cioè facendone cantare hora due, hora tre, hora quatro, & tallora (essendo la compositione à più voci) tutte insieme, massimamente nel fine; conciosia che è necessario, che tutte le parti insieme cantino, & insieme finiscano; fà, che le compositioni per tal varietà riusciscono più vaghe, & più diletteuoli (Zarlino, 1558, p. 211).

Zarlino diz: “E o contraponto é julgado tanto melhor e mais deleitável, quanto mais se usam com boa graça os melhores modos, com ornato e belo proceder, e isto segundo as regras, que busca a arte de compor bem e corretamente”¹⁶ (Zarlino, 1558, pp. 147-148, tradução nossa). Aqui, nota-se claramente que “compor bem” é uma atividade que depende diretamente de usar o material musical adequado, seguindo as regras de forma harmoniosa e agradável, o que remete ao bom gosto. Desse modo, uma cantilena destituída de ornato e do belo proceder é também desprovida de elegância e do seu poder efetivo.

Considerações finais

O propósito deste texto foi refletir sobre a performance musical, à luz de três virtudes do estilo: a *latinitas*, ou correção, a *perspicuitas*, ou clareza e o *ornatus*. As ponderações aqui apresentadas são os resultados iniciais da análise do tratado *Le Istitutioni Harmoniche* (1558), de Gioseffo Zarlino, que será aprofundada e ampliada nas próximas etapas da pesquisa. Seguindo os modelos da antiguidade grega e da retórica em língua latina, os escritos musicais do século XVI se debruçaram sobre aspectos da Música Especulativa e da Música Prática, sendo que no caso da obra de Zarlino, encontramos a designação do *Musico Perfetto*, dotado de características dessas duas partes da música. Nesta concepção, os assuntos relativos às atividades do compositor, do cantor ou do tocador são apresentadas de forma praticamente indissociável.

Cabe ressaltar que qualquer tentativa de adaptar a retórica à música envolve deliberações profundamente subjetivas no que tange à escolha entre as possíveis formas de combinar os sons e suas inflexões na comunicação musical com o intuito de transmitir emoções. Na análise deste texto de Zarlino, sob o ponto de vista dessa relação entre retórica e música, percebe-se uma atenção a elementos mais gerais do discurso. Nela, a correção no uso da linguagem diz respeito ao controle dos elementos e materiais necessários para a expressão musical, ao passo que a infração das normas ou a realização de erros, acidentalmente, implica em vícios. O exemplo apresentado demonstrou que, na prática do músico, o vício de pronúncia constitui um barbarismo que corrompe uma das características mais fundamentais do estilo, que é a compreensão do texto. De forma semelhante ocorre a preocupação em elaborar um discurso claro e inteligível, evitando, assim, a falta de correção e clareza que tornam o discurso obscuro ou ambíguo. Essa preocupação foi observada num excerto do tratado de Zarlino, a partir de impropriedades relativas à composição, à colocação do texto em música e ao canto, que são intoleráveis e repreensíveis e levam a um juízo negativo do autor em relação à composição. Dessa forma, tanto a noção de *latinitas* como a de *perspicuitas* pretendem manter o discurso livre de falhas e torná-lo compreensível para o público e os trechos selecionados mostram exemplos de como as virtudes do estilo se relacionam com o discurso musical. Do ponto de vista do ornato, destacou-se a recomendação do autor para a utilização artificiosa de um elemento básico, como a pausa, com o intuito de conferir beleza e elegância ao discurso musical, tornando-o mais expressivo.

¹⁶ E tanto più il Contrapunto è giudicato diletteuole & buono, quanto più si usa con buona gratia, migliori modi, & con ornato & bel procedere; & questo secondo le Regole, che ricerca l'Arte del bene & correttamente comporre (Zarlino, 1558, pp. 147-148).

A partir desta análise, foi possível observar que, seguindo o modelo da retórica, o tratado de Zarlino evidencia uma preocupação com questões que competem à elocução, isto é, à forma de incorporar as ideias na linguagem e personalizá-las no contexto da comunicação. Os trechos examinados forneceram exemplos de orientações acerca do manejo de aspectos musicais relativos à *latinitas*, à *perspicuitas* e ao *ornatus* e como eles estão intimamente relacionados entre si. Além disso, esses mesmos aspectos são apontados pelo autor como critérios para o julgamento de uma composição ou performance musical. Neste sentido, o músico virtuoso tem correspondência com o orador virtuoso, que é aquele que possui um alto nível de proficiência musical, pois conhece as regras de sua arte e sabe aplicá-las não apenas de forma apropriada, mas principalmente, artificiosa, tornando o discurso musical eloquente. Nas próximas etapas da pesquisa, os aspectos aqui discutidos serão aprofundados e haverá uma ampliação da análise para incluir tanto o *decorum* (no âmbito das virtudes do estilo), como questões relacionadas com o conceito geral de virtude. Finalmente, a análise do tratado *Le Istitutioni Harmoniche* de Zarlino permitiu compreender a importância fundamental de um aperfeiçoamento intelectual que pode oferecer, por meio do desenvolvimento das virtudes, um controle flexível e harmonioso das diversas possibilidades de ação para uma escolha que considera as características de cada situação.

Referências

- Aristóteles. (2014). *Ética a Nicômaco*. São Paulo: EDIPRO.
- _____. (2013). *Retórica*. São Paulo: EDIPRO.
- Burton, G. O. (2017, February 01). *Silva rhetoricae*. Disponível em rhetoric.byu.edu
- Corwin, L. (2008). *Le institutioni harmoniche of Gioseffo Zarlino, part 1: A translation with introduction*. (Tese de doutorado). The City University of New York, New York.
- Hansen, J. A. (2013). Instituição retórica, técnica retórica, discurso. *Matraga*, v. 20, 11-46.
- Harrán, D. (1988). Elegance as a concept in sixteenth-century criticism. *Renaissance Quarterly*, v. 41, 413-438. Retrieved from <http://www.jstor.org/stable/2861755>
- Lausberg, H. (2003). *Manual de retórica literária: Fundamentos de una ciencia de la literatura*. Madrid: Editorial Gredos.
- Miranda, M. M. (2014). Da espada embainhada à espada em riste – Doutrina do estilo em Quintiliano. *Humanitas*, 66, p. 257-267. Retrieved from http://dx.doi.org/10.14195/2183-1718_66_13
- Palisca, C. V. (2001). Zarlino, Gioseffo. *Grove Music Online*. Disponível em <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30858>
- _____. (1985). *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*. New Haven/ London: Yale University Press.

Quintiliano, M. F. (2016). *Instituição Oratória*. Tomo III. Campinas: Editora da Unicamp.

_____. (2015). *Instituição Oratória*. Tomo I. Campinas: Editora da Unicamp.

Tarling, J. (2005). *The weapons of rhetoric: A guide for musicians and audiences*. Hertfordshire: Corda Music Publications.

VEGA, María José. (2011). *Poética y música en el Renacimiento: la invención del paradigma clásico*. Madrid, Bellaterra: Editorial Caronte. (Seminario de Poética de Renacimiento).

Zarlino, G. (1983). *On the modes: Part four of Le istituzioni harmoniche, 1558*. New Haven: Yale University Press.

_____. (1976). *The art of counterpoint: Part three of Le istituzioni harmoniche, 1558*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

_____. (1558). *Le istituzioni harmoniche*. Venezia: Gioseffo Zarlino.

Estratégias técnicas-interpretativas utilizadas em diferentes versões da obra *Circos sobre uma Viagem Imaginária – Paisagem III “A Cidade”*, para percussão e eletrônicos.

Pedro Henrique Machado Freire¹

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Cleber da Silveira Campos

Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Brasil

Cesar Adriano Traldi

Instituto de Artes, Universidade Federal de Uberlândia, Brasil

Resumo: Apresentamos uma reflexão sobre o processo de estudo e performance da obra *Circos sobre uma Viagem Imaginária – Paisagem III “A Cidade”* do compositor Danilo Aguiar. Originalmente, essa obra foi composta para um setup de percussão e eletrônicos em tempo real, onde através de um sensor de movimento os gestos físicos do intérprete geram e controlam sons eletrônicos. Uma segunda versão da obra foi criada eliminando a interação em tempo real. Refletimos aqui sobre as estratégias técnicas-interpretativas adotadas nas diferentes versões.

Palavras-chave: Percussão Multipla; Eletrônicos em tempo real; Gesto; Técnicas interpretativas.

Abstract: We present a reflection on the process of study and performance of the work *Circos sobre uma Viagem Imaginária – Paisagem III “A Cidade”* of the composer Danilo Aguiar. Originally, this work was composed for a percussion setup and electronics in real time, where through a motion sensor, the physical gestures of the performer generate and control electronic sounds. A second version of this work was created by eliminating real-time interaction. We reflect here on technical and interpretative strategies adopted in the different versions.

Keywords: Multi percussion; Electronics in real time; Gesture; Interpretive techniques.

Este artigo apresenta os recursos técnicos utilizados para a interpretação da obra *Circos Sobre uma Viagem Imaginária – Paisagem III “A Cidade”* (2014), do compositor brasileiro Danilo Aguiar, para percussão múltipla e eletrônicos, comparando três interpretações distintas da obra: interpretação de Cesar Traldi da versão com eletrônicos em tempo real (Performance 01); interpretação de Cesar Traldi da versão com tape (Performance 02); e, interpretação de Pedro Freire da versão com tape (Performance 03).

O objetivo deste estudo comparativo é analisar e discutir as principais diferenças interpretativas utilizadas pelos intérpretes nas diferentes versões. Na versão com eletrônicos em tempo real os gestos físicos do intérprete são captados por uma interface controladora de jogos de videogame, denominada por *Kinect* (Microsoft), os dados são enviados para o software MAX/MSP onde são utilizados para gerar e controlar sons eletrônicos em tempo real.

A metodologia adotada passa por descrever e em seguida analisar dois aspectos nas três diferentes interpretações:

Montagem: discute-se à montagem do *setup* de percussão e as principais diferenças entre as interpretações. Relaciona-se ainda aspectos sobre performance, tecnologia e espaço como elementos engendadores do processo criativo-interpretativo.

¹ Email: pedrohenriquemfreire@gmail.com

Elementos de performance: discute-se as estratégias interpretativas adotadas nas diferentes interpretações. A obra possui trechos de improvisação e escrita gráfica dando grande liberdade criativa aos intérpretes.

Iniciaremos apresentando a obra *Circos sobre uma viagem imaginária III (A cidade)* de Danilo Aguiar e uma rápida descrição das diferenças tecnológicas necessárias nas duas versões da obra. Em seguida apresentaremos as montagens utilizadas pelos intérpretes nas três diferentes interpretações e os aspectos gestuais utilizados. Finalizaremos analisando os dados e refletindo sobre a postura interpretativa dessas diferentes interpretações de uma mesma obra.

Circos sobre uma Viagem Imaginária III (A cidade) – Danilo Aguiar

Composta por Danilo Aguiar em 2014, *Circos sobre uma viagem imaginária III (A cidade)* é uma peça originalmente para percussão múltipla e eletrônicos em tempo real criada dentro do projeto de pesquisa *Criações Interativas para Percussão e Eletrônicos*, coordenado pelo professor Cesar Traldi no Núcleo de Música e Tecnologia da Universidade Federal de Uberlândia, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais.

Os sistemas interativos em música são ferramentas computacionais capazes de reagir em tempo real, ou seja, em um tempo menor do que é necessário para perceber dois eventos - comando e execução, causa e efeito - como subsequentes, independente da ordem dos milissegundos (Scipio, 1995, p. 269).

Essa obra foi gravada em 2014 no CD: *Névoas & Cristais: músicas brasileiras para percussão e eletrônicos em tempo real*, um dos resultados finais do projeto de pesquisa já citado. No encarte do CD a obra é descrita pelo compositor da seguinte forma:

A obra faz parte de uma coletânea de composições eletroacústicas que mixam os gêneros acusmático, live-electronics e música-vídeo. Nesta, em especial, os gestos do percussionista são mapeados pelo sensor Kinect, que geram sons eletrônicos em tempo real (Aguiar, 2014, encarte).

O instrumental da obra inclui objetos que inicialmente não foram concebidos enquanto instrumentos musicais como: três latas, tambor de freio, mola de amortecedor de automóvel e duas garrafas. Somado a esses objetos temos dois *tom-toms*, instrumentos tradicionais de percussão.

A versão original foi criada no software MAX/MSP com utilização de um sensor de movimentos (Kinect - Microsoft). A obra pode ser dividida em três camadas sonoras:

- 1) Tape: sons eletrônicos pré-concebidos que são tocados da mesma maneira em todas as performances da obra;
- 2) Kinect: sons eletrônicos gerados e controlados pelo intérprete por meio dos gestos realizados com os braços. Esses sons são gerados em pequenas seções da obra, ou seja, o sensor não fica captando e gerando sons eletrônicos durante toda a obra; e,
- 3) Percussão: sons gerados pelo intérprete através da performance dos instrumentos de percussão.

Para Garnett (2001), a performance deste tipo de peça promove o dialogo envolvendo as reações eletrônicas influenciadas pelas ações do intérprete, bem como as reações do intérprete aos estímulos eletrônicos.

Na obra de Aguiar, a organização dessas três camadas sonoras pode ser dividida em dois tipos de seções:

1) Seções determinadas: A parte instrumental é escrita e sincronizada com o tape. Para facilitar a sincronia do intérprete com o tape, um canal de áudio específico para o intérprete deve ser utilizado em um fone de ouvido, onde além dos sons eletrônicos é possível ouvir marcações (click) que preparam e permite sincronizar a execução do intérprete com o tape.

2) Seções abertas: seções onde a parte instrumental é livre ou com indicações na partitura através de elementos gráficos, o que gera certa liberdade de interpretação e criação nesses momentos. Todos os trechos com geração e controle sonoro através do Kinect são realizados em seções abertas e a única indicação é de geração de sons na região grave ou aguda.

A montagem e configuração do Kinect tornam a performance da obra extremamente complexa. Além disso, os resultados sonoros gerados pelo Kinect não são facilmente identificados e relacionados com os movimentos do intérprete pelo público. Assim, criou-se uma segunda versão da obra, onde os sons criados no Kinect foram somados ao tape.

Para essa segunda versão da obra, tradicionalmente chamada de versão mista, criou-se uma programação no software Pure Data (Pd) e consiste em fornecer ao intérprete três diferentes pistas de áudio:

1) Tape geral: Sons que serão enviados para o sistema de amplificação estéreo e que serão ouvidos pelo público;

2) Tape retorno: Os mesmos sons enviados para o sistema de amplificação. Entretanto, esse canal é específico para o retorno do intérprete, tornando possível a regulagem do som ambiente e retorno independentes.

3) Click: Metrônomo que toca esporadicamente, também enviado para os fones do intérprete, que servem para a sincronia com o tape. O canal separado possibilita ao intérprete selecionar quanto de volume ele quer colocar para o metrônomo em relação ao tape principal.

Por causa da quantidade de canais, a performance da obra exige uma interface de áudio com, no mínimo, três saídas de áudio (duas para o sistema de amplificação estéreo e uma para o retorno do intérprete).

A programação em Pure Data também disponibiliza a opção de iniciar a obra através do teclado do computador ou por meio de um pedal USB, que pode ser colocado próximo do setup de percussão múltipla, facilitando ao próprio intérprete iniciar a obra.

Montagem

O próprio compositor sugere uma montagem dos instrumentos de percussão apresentando na bula da partitura a figura a seguir:

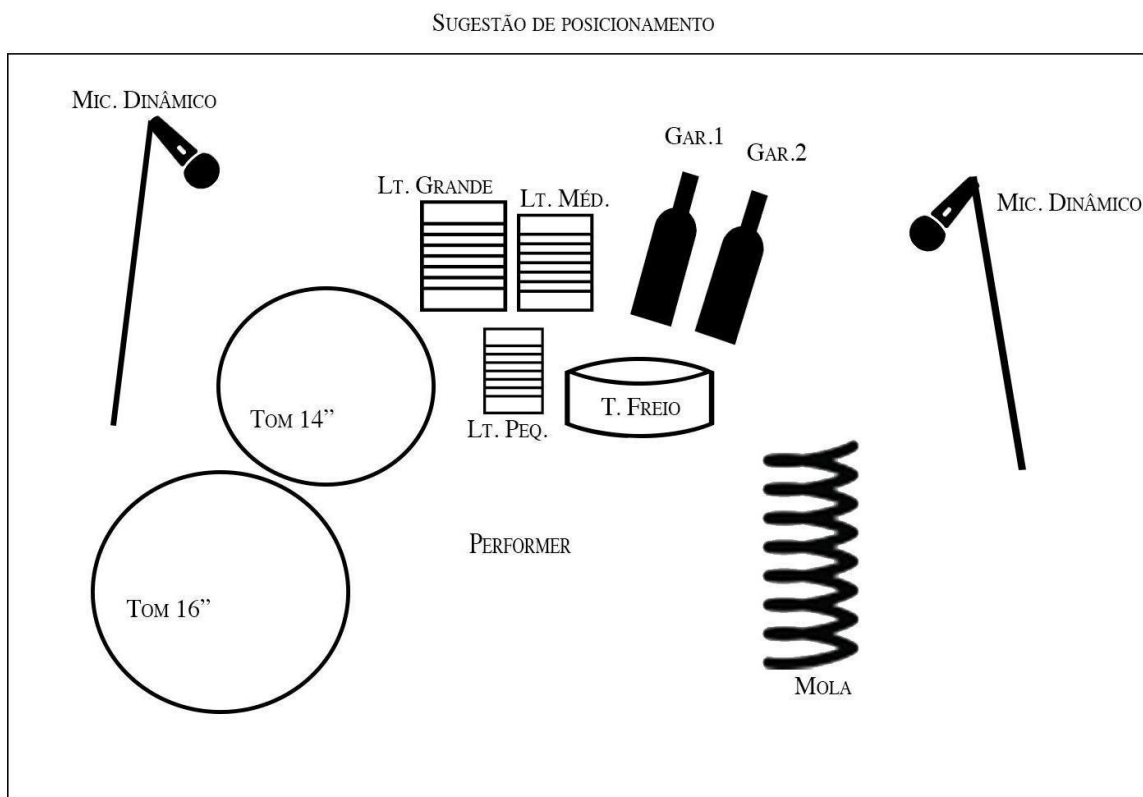


Figura 1. Sugestão do compositor para a montagem do *setup* de percussão
 Fonte: partitura da obra *Circos sobre uma viagem imaginária III (A cidade)* – Danilo Aguiar

Descreveremos a seguir as diferenças nas montagens das três interpretações aqui estudadas.

Performance 01

A montagem utilizada foi muito parecida com a sugerida pelo compositor na partitura. Entretanto, dois elementos importantes não foram indicados pelo compositor e interferem na montagem e consequentemente na performance.

- a) Sensor Kinect: O sensor deve captar os movimentos dos braços do intérprete e estar posicionado frontalmente ao intérprete. Assim, o sensor teve que ser posicionado no centro do setup e a uma altura que os instrumentos não ficassem em sua frente, atrapalhando seu funcionamento. Foi utilizada uma mesa bem baixa para colocar as latas, garrafas e tambor de freio, dessa maneira, o sensor ficou numa altura adequada para captar os gestos do intérprete (se o sensor ficasse muito alto, pegaria os movimentos do intérprete de um ângulo que alteraria os dados dos movimentos enviados para o computador). Foi necessário adequar a performance para utilizar esses instrumentos numa altura mais baixa do que a que normalmente se utilizaria. Nas seções onde o sensor está funcionando, foi necessário pensar na movimentação dos braços não apenas pela performance dos instrumentos, mas também para geração e

Não foi utilizado nenhum tipo de amplificação do instrumental para esta performance, o setup foi posicionado no centro do palco e as caixas de som com a reprodução eletrônica nas duas extremidades (equidistantes cerca de seis metros).

Elementos de performance

A obra *Circos sobre uma viagem imaginária III (A cidade)* possui trechos com três diferentes tipos de grafia musical:

a) Escrita determinada (tradicional): nesses trechos a parte instrumental é precisa e com grande sincronia com os sons eletrônicos, o click no retorno do intérprete é vital para dar a sincronia necessária. (Figura 03)



Figura 3. Exemplo de trecho com escrita determinada (tradicional); com click representado por semínimas com "x".

Fonte: partitura da obra *Circos sobre uma viagem imaginária III (A cidade)* – Danilo Aguiar.

b) Escrita gráfica: símbolos e notas sem cabeça são utilizadas para induzir o intérprete a certos gestos musicais e sonoridades. Entretanto, essa escrita deixa certa liberdade criativa e interpretativa.

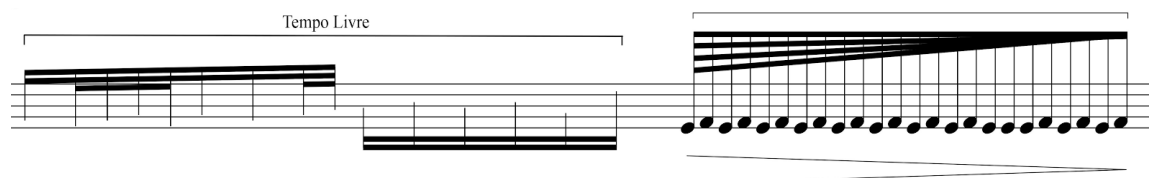


Figura 4. Exemplo de trecho com escrita gráfica

Fonte: partitura da obra *Circos sobre uma viagem imaginária III (A cidade)* – Danilo Aguiar

c) Improvisação livre: há apenas a indicação de improvisação, ou seja, nesses trechos os intérpretes possuem grande responsabilidade criativa.

Improvise de acordo com o quadro abaixo e a dinâmica do Tape

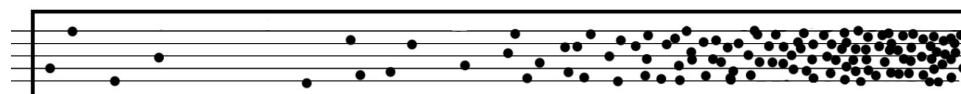


Figura 5. Exemplo de trecho com improvisação livre.

Fonte: partitura da obra *Circos sobre uma viagem imaginária III (A cidade)* – Danilo Aguiar

Assim, passamos agora a descrever os elementos de performance das três interpretações estudadas tendo como foco as opções adotadas para esses três diferentes tipos de escrita.

Performance 01

A primeira escolha interpretativa nessa obra, após a montagem, diz respeito à escolha das baquetas para a performance. Como dito anteriormente, a maioria dos instrumentos do setup de percussão múltipla utilizado nessa obra é formado por objetos que inicialmente não foram criados como instrumentos musicais (garrafas, latas, tambores de freio e mola). Assim, após uma série de testes, optamos pela utilização de um par de baquetas de xilofone, por entender que era a baqueta que melhor se adaptava aos diferentes tipos de superfície de performance. Para os trechos com escrita determinada não fica grande margem para escolhas interpretativas além da escolha das baquetas. No trecho com escrita gráfica adotamos como estratégia realizar os eventos e número de ataques o mais próximo do indicado na partitura, bem como, respeitar a região grave e aguda da partitura utilizando instrumentos graves quando os símbolos eram indicados no grave e instrumentos agudos nos símbolos indicados na região aguda. Nenhum tipo de técnica estendida foi adotada nesses trechos.

Para as seções de improvisação livre utilizamos algumas técnicas estendidas como: *glissandos* realizados através de pressão sobre a pele dos tambores; sons produzidos através da raspagem das baquetas nos diferentes instrumentos (ao invés de percutir); e, performance nos tambores com os dedos (percutindo e realizando *glissandos*).

Para o trecho final da obra buscou-se criar um “pedal” com o som da mola em constante movimento de *glissando* com o preenchimento de frases nos outros instrumentos que buscamos repetir com pequenas variações ao mesmo tempo de um grande decrescendo, acompanhando o tape.

Para essa performance um importante elemento interpretativo são as estratégias gestuais adotadas nos trechos com interatividade através do sensor kinect. Assim, nos trechos onde o kinect está ativo, buscou duas estratégias:

1. Realizar improvisações totalmente gestuais, muitas vezes até soltando as baquetas, explorando unicamente os sons eletrônicos gerados e controlados;
2. Realizar improvisações nos instrumentos com gestos ampliados, de maneira a tocar os instrumentos acústicos e ao mesmo tempo gerar e controlar os sons eletrônicos.

Performance 02

Essa performance foi realizada pelo mesmo intérprete da primeira performance, assim, a maioria das estratégias de performance são iguais. A grande diferença está nos momentos onde na primeira versão o Kinect era ativado. Os gestos físicos individuais ou ampliados, na performance dos instrumentos com o objetivo de controlar os sons eletrônicos, foram deixados de lado e as improvisações foram totalmente voltadas para os resultados sonoros acústicos dos instrumentos mesclados com os sons do tape.

Para todas as seções de escrita gráfica e/ou improvisação das Performances 01 e 02 os sons do tape serviram como uma espécie de inspiração para a improvisação instrumental. Em alguns trechos através da imitação dos sons eletrônicos nos instrumentos acústicos e em outros buscando um contraste sonoro.

Performance 03

Para esta performance, realizada por intérprete distinto das duas anteriores, foi explorado uma variedade de baquetas e gestos tentando conciliar os estímulos gráficos da partitura e a precisão nas escritas determinadas.

Nos trechos em escrita tradicional utilizamos, quase em totalidade, baqueta de metal (baqueta de glockenspiel), pois assim obtivemos melhor resultado nas articulações das frases e projeção sonora. A exceção está nos trechos em escrita tradicional próximos às escritas gráficas, onde há símbolos com notas sem cabeça (figura 04, por exemplo), nesses trechos foi utilizado baquetas vassourinhas e a parte de ferro (parte de trás) das vassourinhas fechadas.

No primeiro trecho de improvisação livre (Figura 05), utilizamos grãos de milho dentro das garrafas (que só seriam percutidas posteriormente), que foram derramados sobre o setup, controlando a queda dos grãos com o dedo polegar na boca da garrafa e provocando um acúmulo gradativo dos grãos caindo sobre os instrumentos, relacionando assim com o acúmulo de pontos no desenho proposto. Perto do fim da improvisação o intérprete volta a tocar com as baquetas de metal, para tocar o trecho em escrita tradicional que vem logo à seguir. Essa volta da baqueta ainda com os milhos sobre os instrumentos provoca o efeito dos grãos saltando após o ataque, e conseqüentemente, alguns grãos de milho voltam a cair sobre os instrumentos e outros não, até que não haja mais nenhum sobre o setup.

Nos demais trechos que indicam improvisação livre buscamos variar utilizando, além das baquetas já usadas em outras sessões como de metal e vassourinhas, as mãos e dedos para percutir tons, latas e brake drum. Sempre buscando o estímulo através dos desenhos indicados, suas respectivas alturas e a dinâmica do tape.

Conclusão

As três diferentes performances de uma mesma obra aqui estudadas demonstram como trechos com escrita indeterminada ou mesmo improvisação livre exigem dos intérpretes uma postura criativa e colocam sobre eles grande responsabilidade nos resultados sonoros finais. Nesse sentido, esses intérpretes passam a ser co-criadores das obras que interpretam. A interação com dispositivos eletrônicos em tempo real na primeira performance ampliam as dificuldades da interpretação exigindo do intérprete geração e controle sonoro por meio dos gestos dos seus braços, o que tradicionalmente não faz parte das técnicas interpretativas tradicionais de instrumentistas.

Nas versões mistas (tape) ficou claro como intérpretes diferentes podem tomar decisões completamente distintas na performance dos trechos abertos, fazendo com que uma mesma obra possa soar completamente diferente em alguns trechos.

Concluimos ser extremamente necessário que os intérpretes atuais tenham grande capacidade criativa e adaptativa para realizar a performance desse tipo de repertório.

Agradecimentos

Agradecemos a Fundação de Amparo à Pesquisa de Minas Gerais pelo financiamento do projeto de pesquisa “Percussão e eletrônicos em tempo real: Composição e Performance”

desenvolvido no Núcleo de Música e Tecnologia da UFU ao qual esse artigo está vinculado.

Referências

Aguiar, D. (2014). *Circos sobre uma Viagem Imaginária – Paisagem III (A cidade)*. Uberlândia, Brasil: Partitura (sem editora).

Garnett, G. E. (2001). *The aesthetics of interactive computer music*. Computer Music Journal, MIT Press.

Scipio, A. (2003). *Sound is the Interface: From interactive to Ecosystemic signal process*. Napoli, Itália: Cambridge university Press.

Traldi, C. A., & Manzolli, J. (2006). *Gesto e Interpretação Mediada*. Curitiba, Brasil: Editora do Departamento de Artes da Universidade Federal do Paraná.

Traldi, C. A. (2014). *Névoas & Cristais: músicas brasileiras para percussão e eletrônicos em tempo real*. Uberlândia, Brasil: Programa Municipal de Incentivo à Cultura – Prefeitura de Uberlândia.

A interação em seções de improviso: as concepções de Schutz, Rinzler e Hodson para a construção de um campo de estudo

Ramón Del Pino¹

Instituto de Artes – UNICAMP, Brasil

Resumo: Este artigo tem por objetivo discutir as possíveis aproximações e distanciamentos teóricos de três dos principais pesquisadores que abordaram a perspectiva interacionista da análise musical. Com foco no diálogo construído entre o improvisador e a seção rítmica, além das interações da própria seção, a abordagem interativa propõe outro olhar para a compreensão da improvisação como um todo, trazendo esse prisma para o contexto do jazz. Após um breve panorama histórico desse campo de estudo em desenvolvimento, citando importantes teóricos e suas contribuições, o presente trabalho debruça-se sobre três autores de grande relevância para a construção da abordagem que tem por objetivo olhar o contexto da improvisação. Schutz (1951) por ser, possivelmente, o primeiro autor a tratar da interação construindo esse tema a partir das relações sociais e o processo musical, Rinzler (1988), por trazer para esse campo de estudo a ideia de tipos de interação e, por fim, Hodson (2000), pela nova concepção de interação que propõe, entendendo esta como possível geradora de mudanças formais. Os autores serão aqui discutidos a partir de suas concepções e métodos de análise cujas contribuições são de grande relevância para a consolidação de uma metodologia de análise interacional. É possível encontrar um fio condutor na concepção de interação dos três autores citados, além da concepção, compartilhada por todos, de que é necessário, senão essencial, entender o desenvolvimento da improvisação contemplando os contextos em que os improvisos são realizados.

Palavras-chave: interação; improvisação; metodologia.

Abstract: This paper aims to discuss the possible approximations and theoretical distances of three of the main researchers that approached the interactionist perspective of musical analysis. Focusing on the dialogue constructed between the improviser and the rhythm section beyond the interactions of the section of improvisation, the interactive approach proposes another look to the understanding of improvisation as a whole, bringing this prism into the context of jazz. After a brief historical overview of this field of study, regarding important theorists and their contributions to the field, the present work is about three authors of great relevance for the construction of the approach that aims to look at the context of improvisation. They are: Schutz (1951), for being possibly the first author to deal with interaction by constructing this theme from social relations and the musical process; Rinzler (1988), for bringing to this field of study the idea of types of interaction and, and Hodson (2000), for the new conception of interaction which he proposes, in order to understand interaction as a possible generator of formal changes. The authors will be discussed here from their conceptions and methods of analysis whose contributions are of great relevance for the consolidation of a methodology of interaction analysis. It is possible to find similarities in the conception of interaction of the three authors mentioned. Other concept shared by all of them is the importance to understand the development of improvisation regarding its contexts in which improvisations are realized.

Keywords: interaction; improvisation; methodology.

Ao falarmos em grandes improvisadores da história do jazz, alguns nomes são senso comum para grande parte dos apreciadores e pesquisadores da área, entre eles, Louis Armstrong, possivelmente o precursor da improvisação jazzística como conhecemos hoje²; Charlie Parker, que “foi a personalidade genial do jazz moderno, na mesma proporção em que Louis Armstrong o fora para o tradicional”³; Miles Davis, que “como improvisador, foi a personalidade mais importante da década de 1950, assim como Charlie Parker o fora na de 1940”⁴, além de ter

¹ Email: ramon.del.pino@hotmail.com

² Segundo Hodeir (1956), Armstrong é um dos principais precursores da transição da improvisação coletiva, prática corrente nos gêneros *New Orleans* e *Dixielands*, para a improvisação individual.

³ Berendt, J. E. *O Jazz do Rag ao Rock*. Perspectiva. Primeira edição (1987), aqui é utilizada a edição de 2007, trad. Júlio Medaglia.

⁴ Idem

exercido grande influência, maior que os dois anteriormente citados, durante a segunda metade do século XX e em diferentes escolas do jazz (Berendt, 1987). Esses três personagens são exemplos de um seleto grupo de grandes improvisadores que a história de jazz carrega.

O reconhecimento conferido aos improvisadores mencionados anteriormente se deve ao fato que o jazz é identificado como uma arte de solistas, como argumenta, entre outros, Garrett Michaelsen, em seu trabalho intitulado *Analyzing Musical Interactions in Jazz Improvisations of the 1960s* de 2013. Nele, o autor enumera alguns dos motivos que levam músicos, críticos, pedagogos e pesquisadores a olharem com foco exclusivo apenas a linha do improvisador. Em decorrência disso, segundo o autor, há a exclusão de todo o contexto em que essa linha é construída. A nitidez da voz solista, as várias horas que os músicos se dedicam praticando sozinhos, antes de tocar em grupo, e os métodos de improvisação, que focam no indivíduo a fim de transmitir os aspectos essenciais da linguagem do jazz e reduzir a complexidade das performances improvisadas para os alunos, são apenas alguns dos exemplos desse destaque conferido à performance do improvisador.

Em contrapartida à ideia do olhar “fechado” no improvisador, alguns teóricos, Hodson (2000), Rinzler (1988), Schutz (1951), entre outros, se debruçaram sobre o contexto em que o improviso está inserido. Alguns dos procedimentos de análise adotados pelos autores foram: focar no diálogo construído entre o improvisador e a seção rítmica⁵ e atentar-se às interações que ocorrem no interior da seção rítmica, pois entendiam que esse tipo de análise é capaz de evidenciar o diálogo ou interação entre os músicos de um grupo de jazz. Dessa forma, a ideia central dessa abordagem é que a interação pode e muitas vezes afeta o improviso individual conforme afirma Robert Hodson em seu trabalho, *Interaction and Improvisation: Group interplay in jazz performance* (2000).

Isso posto, o propósito deste artigo é discutir alguns dos principais teóricos dessa área de investigação, chamada interação, suas concepções e métodos de análise enquanto campo de pesquisa e a importância desse tipo de análise para a compreensão do todo na seção de improviso e suas principais contribuições para a área.

Historicizando o campo

Até onde se pode apurar, Alfred Schutz, com sua obra *Making Music Together: A Study in Social Relationship* (1951), foi o primeiro autor que trouxe à luz a questão da interação entre os performers. Na década de 1980, surge outro trabalho de grande importância por ser, possivelmente, o primeiro a elencar tipos de interação que podem ocorrer entre improvisador e seção rítmica, do pesquisador Paul Rinzler, intitulado *Preliminary Thoughts on Analyzing Musical Interaction Among Jazz Performers* (1988).

Esses dois trabalhos são especialmente importantes, para além de seus ineditismos, pois a partir deles desenvolveram-se, ao menos, duas vertentes possíveis para o estudo da interação

⁵ Consideramos seção rítmica o grupo de instrumentos que fazem o acompanhamento do improvisador em pequenos grupos de música instrumental, costuma-se ter nesta seção, uma bateria, um baixo, e um piano ou guitarra, no contexto brasileiro, esse grupo também é conhecido como “cozinha”.

no campo da música instrumental improvisada, uma que se ocupa dos aspectos sociolinguísticos e socioculturais como analogias para a interação musical, na esteira de Schutz, e outra que se apoia mais detidamente nos parâmetros musicais, na esteira de Rinzler.

Assim, da primeira, derivam dois importantes trabalhos na década de 1990, *Thinking in Jazz: The Infinite art of Improvisation*, (1994), de Paul Berliner, e *Saying Something: Jazz Improvisation and Interaction*, (1996) de Ingrid Monson. Para Hodson, ambos têm uma abordagem mais etnomusicológica, enquanto Berliner foca no papel da comunidade do jazz na aquisição das habilidades pelo músico como solista ou acompanhador, Monson tem como objetivo mostrar as relações e semelhanças entre interação musical e a interação social ou cultural (Hodson, 2000).

Por fim, para a conclusão deste breve panorama, entramos nos anos 2000, com duas teses de doutorado que estão ligadas à proposta de Rinzler, com os trabalhos já citados anteriormente, *Interaction and Improvisation: Group interplay in jazz performance* (2000), de Robert Hodson, e *Analyzing Musical Interactions in Jazz Improvisations of the 1960s* (2013), de Garrett Michaelsen.

No Brasil, pouco se falou sobre a pesquisa com foco na interação, porém Raphael Silva traz a discussão da análise interacional para a música instrumental brasileira, em seu *Improvisação e Interação na Escola Jabour* (2016), em que analisa seções de improviso de Hermeto Pascoal e Grupo, além de grupos influenciados por essa estética.

Três pesquisadores que se alinham à perspectiva interacionista para analisarem seus objetos de estudos serão, neste artigo, discutidos mais detalhadamente. Schutz, por ser um dos primeiros teóricos dessa área, Rinzler, pelas contribuições de trazer para esse campo de pesquisa possíveis tipos de interação que podem ocorrer entre solistas e membros da seção rítmica e Hodson, pelo novo olhar sobre a interação e como esta pode afetar estruturas formais na música improvisada.

A relação social e o processo musical

Neste tópico serão discutidas as ideias contidas no primeiro artigo a tratar dessa interação. Schutz (1951) se propõe a analisar elementos da complexa estrutura das relações sociais que compõem a performance musical, com interesse principal na característica da relação social imbricada no processo musical, sendo essa característica a comunicação entre compositor/performer e ouvinte.

Seu argumento é que toda comunicação é baseada no que chamou de “relação mútua de ajuste”⁶, um tipo de engajamento direto e interpessoal que acontece quando marchamos juntos, fazemos amor juntos e quando fazemos música juntos (Schutz, 1951). Para o autor, essa relação produz a possibilidade de vivermos juntos simultaneamente em uma dimensão de tempo específica (Schutz, 1951, p.79).

⁶ O termo original é “mutual tuning-in relationship”, porém, usarei aqui a tradução de Fausto Borém, empregada no artigo “Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros” de Nicolas Cook de 2007.

Esta dimensão de tempo referida pelo autor é nomeada de tempo interior, ou *durée* de Bergson, que é “uma temporalidade subjetiva não ligada ao tempo externo mostrado pelo relógio” (Cook, 2004, p. 8). Importa frisar que a relação social entre performance e ouvinte está fundamentada numa experiência comum de vivência simultânea em várias dimensões de tempo, (Schutz, 1951, p.94), sendo essas dimensões a interna, não mensurada por relógios ou metrônimos, e a externa, mensurada e subdividida em partes iguais. Dessa forma, e neste ponto, é possível destacar um importante aspecto da concepção de interação em Schutz, pois o autor argumenta que esta experiência comum de vivência também ocorre entre os performers, assim, o diálogo entre dois performers em um duo, por exemplo, ocorre no tempo interior, este tempo subjetivo e compartilhado por ambos performers e audiência e o tempo externo, mensurado.

O diálogo e as negociações constantes entre músicos em uma performance são contribuições importantes de Schutz para o estudo das interações que, para o autor, acontecem em diversas dimensões de tempo, responsáveis em transformar o EU-VOCÊ em NÓS. Ainda que Schutz, em grande parte de seu artigo, elabore a descrição da interação se voltando para a música de concerto, após realizar uma explanação das relações de interação social e performática, ele igualmente sustenta que essa prática não ocorre apenas nesse tipo de música, mas sim, está presente, por exemplo, num grupo de pessoas cantando em um acampamento, numa congregação entoando hinos com acompanhamento de órgão. Essa afirmação é o ponto chave para, neste artigo, levar o conceito de interação para o gênero aqui tratado, nas improvisações de uma *jam seccion* realizada por músicos de jazz.

Tipos de interação

Com o caminho aberto por Schutz, podemos começar a pensar como as interações ocorrem nas seções de improviso. Rinzler (1988), elenca algumas categorias de interação possíveis ocorrendo entre seção rítmica e improvisador.

No início de seu artigo, o autor discorre sobre um problema recorrente nas pesquisas sobre música. Sua crítica se refere à utilização de metodologias de outras áreas do conhecimento, principalmente aquelas ligadas às áreas das ciências exatas. Em sua opinião, esses pesquisadores usavam como justificativa o fato de que, “se as análises são abstratas, racionais e matemáticas, elas teriam fundamentação sólida, ampla, numa verdade e numa realidade, os números, assim utilizados, dificilmente são contra argumentados” (Rinzler, 1988, p.154). Desse modo, por esse distanciamento do próprio material sonoro, o autor entende que estes teóricos se distanciam da música em si, pois essas ferramentas analíticas, emprestadas das ciências exatas, não são capazes de penetrar no sentido essencial das artes, que é a realidade da experiência.

Rinzler afirma que tais metodologias, que foram amplamente utilizadas em análises no campo erudito, estavam sendo aplicadas também para compreensão do jazz. Mesmo não considerando completamente desnecessárias essas análises, o que o autor propõe com seu

artigo é que é igualmente importante, e acima de tudo, falar de pessoas, “pois música envolve pessoas e isso não pode ser esquecido” (Rinzler, 1988, p.154). Para ele, um dos lugares mais necessários a ser olhado a partir dessa abordagem é o jazz, pois, para os músicos de jazz um aspecto crucial da realidade de experiência é interagir com outras pessoas.

[...], diferentes critérios estão sendo sugerido aqui. Não só um estilo analítico deve ser apropriado para os estudos subjetivos, mas o truísmo de que a música envolve as pessoas não deve ser esquecido. Eventualmente, depois de todas as medições, análises de computador e equações matemáticas, é preciso começar a falar sobre as pessoas; E isso não é mais evidente ou crítico do que no jazz. (Rinzler, 1988, p. 154).

No jazz, e em outros estilos que se utilizam da improvisação, o produto musical é sempre “re-composto” a cada performance e os músicos interagem de uma maneira que tem efeito significativo no produto composicional final, pois o processo composicional não está ocluso em uma única mente, mas sim compartilhado e negociado por diferentes sujeitos que precisam coletivamente “re-criar” a música em tempo real. Portanto é de extrema importância que o pesquisador considere que tipos de interação estão ocorrendo em seu objeto de pesquisa (Rinzler, 1988).

Com isso, o autor elenca alguns tipos de interação⁷, que ele reconhece em sua própria experiência. São eles: “pergunta e resposta”, sendo essa interação um intercâmbio entre dois músicos cuja resposta ao chamado inicial geralmente é uma repetição ou uma resolução rítmica ou melódica; “preenchimento”, esta é uma inversão do primeiro para o segundo plano, ocorre quando em um espaço deixado pelo improvisador é preenchido por um ou mais membros da seção rítmica; “conclusão de fim de unidade formal”, existem duas principais unidades formais, o *chorus* e a frase (4 ou 8 compassos), solista e seção rítmica tem algumas maneiras de negociar e realçar o fim de uma unidade formal e o começo de outra; “motivos comuns”, possivelmente a mais óbvia e direta forma de interação, e envolve a repetição exata de uma frase; “resposta a picos do solista”, um importante aspecto do improvisado é sua intensidade global e isso é mais efetivo quando negociado e compartilhado com a seção rítmica.

Esses são os tipos de interação mais comuns para o autor, ainda que esclareça que estes são apenas algumas maneiras de interação e podendo haver outras. No seu ponto de vista, cada pesquisador, olhando para seu objeto de estudo, deve buscar os tipos de interação que melhor representam o diálogo naquele contexto.

Possibilidade de mudanças formais através da interação

O último teórico aqui abordado é Robert Hodson. Sua tese *Interaction and Improvisation: Group interplay in jazz performance* (2000) merece destaque porque traz um novo entendimento sobre a função da interação no momento da improvisação. A esse respeito, ele realiza uma crítica aos tipos de interação elencados por Rinzler, argumentando que esta lista apresenta algumas

⁷ Não é meu objetivo discutir cada um deles e sim, apenas mostrar qual foi a novidade trazida por Rinzler no artigo em questão.

formas comuns de interação que podem ser entendidas como técnicas isoladas que um músico se baseia e incorpora na performance. Hodson, por outro lado, entende a interação como algo mais elementar, mais como um processo musical contínuo que está incorporado no próprio tecido da performance e que por vezes manifesta-se sob a forma de “complementar” ou “pergunta e resposta”, mas que também envolve maneiras mais sutis de interação envolvendo a melodia improvisada e aberturas do piano, ou o efeito de uma rítmica do baterista no improvisador (Hodson, 2000, pp. 34-35).

Essa compreensão da interação como processo musical contínuo incorporado no tecido da performance é fundamental em sua concepção de interação e reflete a crítica do autor sobre como músicos e acadêmicos estudam/analisa solos improvisados. O autor sustenta que vários textos técnicos tratam do improviso e de sua progressão harmônica, porém o fazem ignorando o fato de que não ouvimos um solo isoladamente, e sim uma textura tecida por vários músicos em tempo real. Por isso, para Hodson, mesmo que haja necessidade de analisar um solo isoladamente, é importante identificá-lo como um fio dentro desse tecido maior.

A grande contribuição trazida por este trabalho é a ideia de que através da interação podem ocorrer mudanças estruturais nas peças que grupos de jazz executam, como a progressão harmônica ou a própria forma musical. Hodson afirma que na boa performance, os músicos vão se ouvir para criar suas partes individuais, não apenas na progressão harmônica dada, mas também em relação a maneira como os outros membros irão realizar suas linhas (Hodson, 2000, p.79). Ele também argumenta que os músicos podem sugerir mudanças harmônicas e que a progressão dada por uma *lead sheet* é apenas um início, várias versões de um mesmo tema têm progressões semelhantes, mas não idênticas. Assim sendo, e a partir da interação, essas progressões harmônicas e substituições de acordes serão negociadas no momento da performance.

Parece haver um acordo geral de que a forma deve ser claramente definida, mas a tarefa de defini-la não é atribuída a qualquer músico em particular ou grupo de músicos. Em vez disso, é um esforço de grupo, negociado no decorrer da performance. (Hodson, 2000, p. 159).

Outra possibilidade apresentada é o jogo formal que a interação pode trazer no momento da improvisação. Hodson define forma como “ a progressão harmônica juntamente com a estrutura fraseológica”, e o autor trabalha com duas estruturas formais mais recorrentes, a forma blues (12 compassos) e a song (tanto a AABA quanto a ABAB). Isso posto, Hodson traz exemplos de negociações em que, se o improvisador decide se manter fiel a estrutura formal, a seção rítmica pode não definir a estrutura e, assim, criar um contraponto, caso do improviso de Miles Davis, em *Cookin*, gravação do seu primeiro quinteto. Outro exemplo, se o improvisador estiver mais distante da estrutura fraseológica do tema, a seção rítmica pode obedecer a estrutura, como ocorre no solo de John Coltrane na mesma gravação acima citada. E ainda outro caso, também de Miles Davis, no tema *Flamenco Sketches*, em que não há nenhuma definição formal pré-estabelecida, e assim, tudo é negociado no momento da performance, e isso ocorre através da interação entre os músicos.

O aprofundamento da concepção de interação, proposto por Hodson, como sendo algo contínuo e elementar na performance, como a afirmação a seguir:

Qualquer coisa tocada por qualquer membro do conjunto pode potencialmente ter um efeito sobre qualquer outro membro do conjunto, aumentando o leque de possibilidades de interações potenciais muito além das descritas na lista de Rinzler (Hodson, 2000, p. 36).

Bem como as possibilidades de alterações estruturais que podem ser feitas a partir da interação são contribuições muito expressivas para o campo de estudos em interação porque propõem uma noção mais abrangente focada também nos aspectos musicais.

Considerações

Assim, na esteira do que propõem os três teóricos aqui apresentados, Schutz, Rinzler e Hodson, é fundamental, senão indispensável, entender o desenvolvimento da improvisação contemplando os contextos em que os improvisos são realizados. Retomando o início deste artigo, Armstrong, Parker e Davis são reconhecidamente grandes improvisadores que merecem ter seus contextos de produção de improvisos trazidos à baila nas análises. Esses contextos contribuem muito para a compreensão das decisões tomadas pelos improvisadores e revelam a performance no seu todo.

As críticas de Rinzler e Hodson sobre metodologias utilizadas para a compreensão dessa música improvisada são respondidas justamente pelas contribuições que cada um traz para a formação e consolidação deste campo de estudo. Rinzler, que acredita ser necessário falar de pessoas nas análises musicais e acredita que um “aspecto crucial da realidade de experiência é interagir com outras pessoas” elenca essas interações. Hodson, que critica análises em que o solo aparece isolado de seu contexto, propõe análises trazendo a interação como geradora de mudanças tão profundas quanto as ocorridas em progressões harmônicas ou na própria forma musical, demonstrando o quão pertinente é essa perspectiva para realização de análises mais consubstanciadas.

Em conclusão, é possível encontrar na obra dos três autores, um fio condutor em suas concepções sobre interação e o fazer música coletivamente e de maneira improvisada, pois a “relação mútua de ajuste” de Schutz, se desenvolve na ideia de “compartilhar e negociar uma re-criação musical” que, entendo eu, desemboca na concepção de “tecido musical” de Hodson, onde a interação é um fio dentro dessa trama complexa que é a composição em tempo real, ou improvisação.

Referências

- Berendt, J. E. (1987). O jazz do rag ao rock. Tradução Júlio Medaglia.
- Berliner, P. F. (2009). *Thinking in jazz: The infinite art of improvisation*. University of Chicago Press.
- Cook, N. (2007). Fazendo música juntos ou improvisação e seus outros. *Per musí*, 16, 07-20.

- Hodson, R. (2007). *Interaction, improvisation, and interplay in jazz*. (Tese de doutoramento, University of Wisconsin-Madison).
- Michaelson, G. (2013). *Analyzing musical interaction in jazz improvisations of the 1960s* (Doctoral dissertation, Indiana University).
- Monson, I. (2009). *Saying something: Jazz improvisation and interaction*. University of Chicago Press.
- Rinzler, P. (1988). Preliminary thoughts on analyzing musical interaction among jazz performers. *Annual review of jazz studies*, 4(153-160).
- Schütz, A. (1951). Making music together: A study in social relationship. *Social research*, 76-97.
- Silva, R. F. D. (2016). *Improvisação e interação na "Escola Jabour"*. (Tese de doutoramento, Universidade Estadual de Campinas).

Mapeamento das pesquisas sobre a performance do violino e do violoncelo na música popular brasileira no século XXI

Raquel Rohr¹

Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Eliézer Isidoro²

Departamento de Comunicação e Arte, Universidade de Aveiro, Portugal

Fausto Borém³

Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Brasil

Resumo: Este artigo propõe um levantamento dos trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil que versam sobre a performance do violino e do violoncelo em seus mais diversos aspectos na música popular brasileira. A metodologia utilizada consistiu na realização de levantamento bibliográfico em que foram analisadas as produções dos programas de pós-graduação em música, bem como os artigos publicados nos congressos da ANPPOM, SIMPOM, ABRAPEM, dentre outros, e nos periódicos de música avaliados com Qualis A e B pela Capes durante o período compreendido entre os anos de 2000 e 2016. A partir dos resumos dos trabalhos encontrados, foi realizada uma tabulação dos dados apontando os assuntos e abordagens de análise empregadas por cada autor. O estudo apontou crescimento da discussão em torno desse tema em diferentes perspectivas. Consideramos que esse aumento tem relação direta com o atual cenário da performance destes instrumentos na música popular no Brasil. Apesar disso, o *corpus* encontrado ainda pode ser considerado incipiente, restando muitas lacunas a serem preenchidas pelos pesquisadores no futuro.

Palavras-chave: performance do violino; performance do violoncelo; pesquisa em música popular brasileira.

Abstract: This article proposes a survey of the academic works produced in Brazil that deal with the performance of violin and cello in Brazilian popular music in its most diverse aspects. The methodology consisted in a bibliographic survey in which the productions of the graduate programs in music were analyzed, as well as the articles published in the ANPPOM, SIMPOM, ABRAPEM, among others, and in the music journals evaluated with Qualis A and B by Capes during the period between 2000 and 2016. From the summaries of the works found, a tabulation of the data was carried out, pointing out the subjects and analysis approaches used by each author. The study pointed to the growth of the discussion around this theme in different perspectives. We believe that this increase is directly related to the current scenario of the performance of these instruments in popular music in Brazil. Despite this, the *corpus* found can still be considered incipient, leaving many gaps to be filled by researchers in the future.

Keywords: violin performance; violoncello performance; Brazilian popular music research.

A utilização do violino e violoncelo no ambiente popular levantou algumas discussões acerca do tema no Brasil. Na esfera acadêmica, observamos um crescimento significativo dos trabalhos científicos na subárea temática da música popular. Borém e Santos (2003) já apontavam que a música popular estaria entre as “sete principais tendências de estudos da performance musical na pós-graduação brasileira” (p.59). Hoje, percebe-se que esse fato se confirmou com o incremento do número de pesquisas na área a partir de diversas abordagens, como argumenta Ulhôa (2015):

Musicólogos, comunicólogos, sociólogos, historiadores e críticos literários reconhecem os textos de suas respectivas áreas de conhecimento pelo vocabulário utilizado. Seja o

¹ Email: raquel.rohr@ufjf.edu.br

² Email: isidoro.eliezer@ufjf.edu.br

³ Email: fborem@musica.ufmg.br

hibridismo (Canclini), [...] dialogismo (Bakhtin), ou musemas (Tagg), cada termo tem uma história específica e se refere a uma tradição de investigação. Embora não haja uma área de estudos em música popular no Brasil, podemos dizer que há uma tendência geral de situá-la nas humanidades, com uma ligeira inclinação no sentido da área de estudos culturais, considerando que a maioria dos estudos tratam das relações entre música e identidades, ideologia ou classe social.⁴ (Ulhôa, 2015, p. 10)

Se o panorama geral dos estudos em música popular ainda não é bem definido, na área da performance musical a situação não difere muito do contexto geral. De acordo com Valente (2009), "a maioria das pesquisas em música popular enfatiza o estudo das canções, deixando a música instrumental dentro de um campo pouco explorado" (p.12). A tendência é que os trabalhos sejam ainda mais escassos se considerarmos temas específicos dentro da música popular.

Tratando especificamente da família das cordas friccionadas, percebemos que as pesquisas sobre música popular no âmbito acadêmico têm focado, sobretudo, o contrabaixo. Recentemente, o estudo do violino ganhou mais expressão, principalmente com pesquisas sobre o violinista Fafá Lemos, um dos precursores da utilização deste instrumento na música popular brasileira. Já a pesquisa sobre o violoncelo encontra-se em estágio mais inicial, apresentando bibliografia ainda muito incipiente.

Neste artigo, apresentamos o estado da arte das pesquisas acadêmicas, especificamente sobre o violino e o violoncelo, no campo da música popular brasileira ocorrida neste século XXI. O objetivo consiste em apresentar um panorama da pesquisa sobre a performance desses instrumentos na música popular brasileira, fornecendo subsídios para avaliar o avanço da investigação na área, bem como para apontar novas perspectivas e fronteiras a serem exploradas. Este trabalho se justifica por conta da escassez de subsídios acadêmicos, pois há poucos referenciais teóricos específicos disponíveis sobre o tema. Também pela relevância de abordar uma temática atual e facilitar o acesso ao corpus existente, uma vez que concentraremos neste mapeamento informações sobre as pesquisas que se encontram espalhadas em diversos meios de veiculação.

Procedimentos Metodológicos

O primeiro passo do processo metodológico consistiu em realizar um amplo levantamento bibliográfico a fim de identificar trabalhos cuja temática abordasse o violino e o violoncelo no contexto da música popular no Brasil. O recorte temporal considerado foi entre 2000 e 2016 e a pesquisa deu-se em três etapas, a saber: a) teses e dissertações produzidas nos programas de Pós-Graduação em Música no Brasil; b) artigos publicados em periódicos científicos; e c) artigos ou resumos publicados em anais de congressos. A base de dados do Banco de Teses e Dissertações da Capes foi utilizada para a pesquisa desses documentos. Procedemos a

⁴ Tradução dos autores do original em inglês: Musicologists, communicologists, sociologists, historians, and literary critics recognize the texts in their respective areas of knowledge by the vocabulary used. Be it hybridism (Canclini), [...] dialogism (Bakhtin), or musemas (Tagg), each term has a specific history and refers to an investigative tradition. Although there is not an area of study of popular music in Brazil, we can say that there is a general tendency situating it in the humanities, with a slight current tilt toward cultural studies, considering that most studies treat relationships between music and identity, ideology, or social class. (Ulhôa, 2015, p. 10)

entrada de três palavras chaves (violino, violoncelo e música popular) e em seguida analisamos individualmente os títulos e resumos retornados pelo sistema, no intuito de identificar aqueles que se enquadram em nosso levantamento.

A busca por artigos em periódicos iniciou-se com um levantamento das revistas classificadas com Qualis A e B pela Capes na última avaliação. Quase a totalidade destes era nacional, com exceção do IASPM Journal, periódico da Associação Internacional para Estudo da Música Popular. Em seguida, acessamos os sítios eletrônicos desses veículos e analisamos o sumário de todos os volumes disponíveis. Pontuamos que essa busca não pôde ter a consistência desejada, pois muitas revistas não mantiveram a periodicidade durante o período temporal em questão ou não tinham todos os volumes disponíveis para consulta online.

Finalmente, acessamos o levantamento da produção veiculada por meio de anais ou cadernos de resumos de congressos. Novamente a busca foi feita online nos sítios dos eventos e relatamos também dificuldades de encontrar disponíveis online os materiais referentes aos congressos. Somente os anais da ANPPOM e do SIMPOM estavam disponíveis integralmente para consulta. Outros eventos, como SEMPEM, Congresso da ABET e IASPM-AL, não tinham conteúdo totalmente disponível online. O mesmo ocorreu com o Congresso da ABRAPEM, cujos cadernos de resumo das edições de 2013 e 2015 não se encontram disponíveis pela internet, restando-nos consultar o exemplar físico que tínhamos à disposição. Além dos congressos já citados, foram pesquisados também os anais do I Encontro de Música Popular na Universidade e dos Congressos Bienais da IASPM.

Posteriormente os dados encontrados foram tabelados e analisados a fim de se determinar quais os procedimentos metodológicos e abordagens por meio dos quais a temática em questão tem sido tratada. Apesar das dificuldades encontradas durante a consulta, conseguimos compilar um corpus consistente e significativo de dados, possibilitando uma identificação precisa do estado da arte das pesquisas sobre essa temática no Brasil.

Análise dos dados

O quantitativo de trabalhos encontrados distribui-se da forma exposta na Tabela 1:

Tabela 1. Distribuição dos trabalhos encontrados por categorias.

<i>Categoria</i>	<i>Quantidade</i>
Tese	2
Dissertação	4
Artigo em periódico	1
Artigo em Anais	6
Resumo em Anais	2
Total	15

O número de teses e dissertações encontrados é expressivo e quase que se iguala ao número

de artigos e resumos. Analisando o conteúdo de cada trabalho, verificou-se que quase a totalidade dos artigos e resumos encontrados são textos que derivam de teses e dissertações e são apresentados como relato parcial de pesquisa, à exceção dos artigos de Silva (2015) e Silva (2005).

Identificamos um total de 10 autores que têm investigado essa temática, número que pode ser considerado inexpressivo em face de todo o universo acadêmico da área de música no Brasil. A distribuição dos 15 trabalhos no recorte temporal estudado deu-se conforme gráfico da Figura 1:

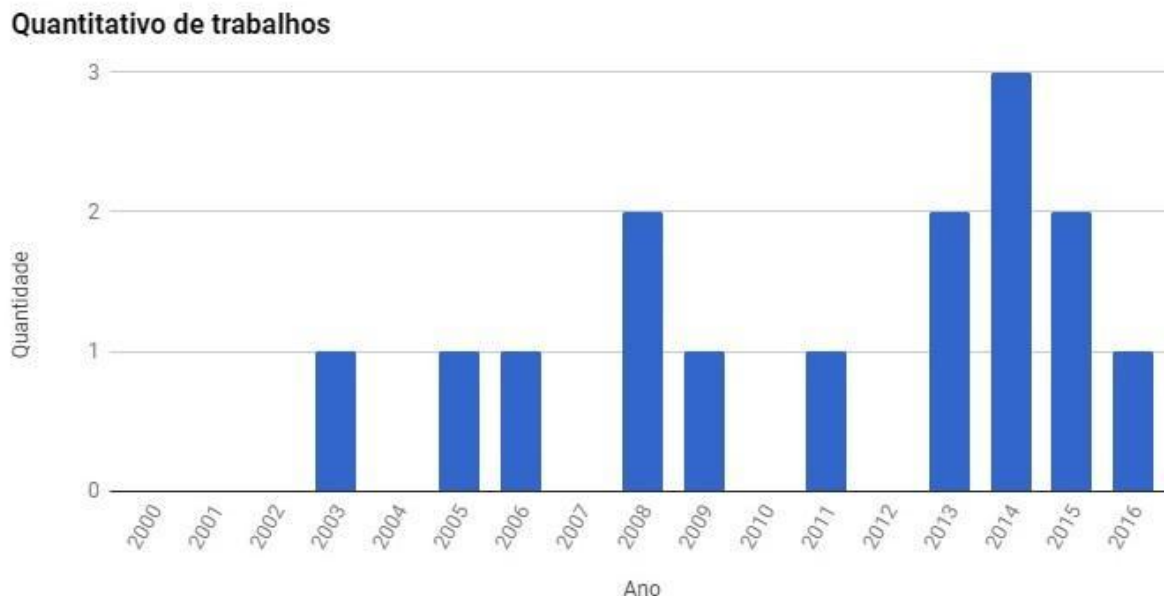


Figura 1. Distribuição temporal do quantitativo dos trabalhos encontrados

A abordagem empregada pela maioria dos autores analisa aspectos interpretativos, seja a partir de gravações de peças específicas ou mesmo de uma parcela mais significativa da obra de determinado artista. Há também abordagens que mesclam a performance com aspectos composicionais, como os trabalhos de Silva (2015) e Bastos Filho (2003). A interseção com o campo da musicologia histórica também se faz presente, como no trabalho de Werneck (2013). Por fim, encontramos nos trabalhos de Fiammenghi (2008) e Fiaminghi (2009) uma associação das práticas interpretativas com o campo da etnomusicologia e dos estudos culturais.

São poucos os trabalhos que têm o violoncelo como temática. Os autores, em geral, buscam descrever o uso do instrumento no contexto da música popular brasileira. Ferreira (2006) aborda a prática do violoncelista de formação tradicional na improvisação do choro. Rohr (2016) analisa aspectos de métrica, acentuação e realização rítmica do violoncelista Jaques Morelenbaum na gravação de *Eu vim da Bahia*, com o grupo Cello Samba Trio, e seus pontos de contato com a performance da mesma obra pelo cantor João Gilberto.

O violino, por sua vez, tem uma trajetória bem mais definida e relevante no contexto da música popular brasileira. Silva (2005, p.1-2) destaca o momento propício vivido pelo violino no cenário popular no Brasil na atualidade. No entanto, chama a atenção que o período das rádios, entre

as décadas de 1940 e 1950, também foi de extrema relevância para o instrumento, pois revelou ícones como Fafá Lemos e Irary Pinto. O autor analisa o estilo de performance de Lemos em faixas selecionadas, buscando encontrar paralelos com o estilo de Grappelli, principalmente no tocante às estruturas de frase; convenções jazzísticas; uso de elementos interpretativos, como rubatos, glissandos, harmônicos e outros. Adicionalmente, ele ainda identifica as características de performance tipicamente brasileiras utilizadas por Fafá, como: ritmos característicos, alusão a instrumentos da música brasileira, articulação e elementos que diferem do estilo de Grappelli, além de apontar elementos da técnica do violino empregados na execução.

A importância de Fafá Lemos para o violino na música popular brasileira pode ser aferida por meio da quantidade de estudos que tem como temática o instrumentista. Não obstante a literatura sobre a temática seja ainda restrita, grande parte dos estudos tem como objeto o violinista, podendo ser encontrados os mais diversos tipos de abordagens.

Werneck (2013) apresenta um panorama do uso do violino na música popular urbana carioca entre 1850 e 1950. A autora narra a trajetória do instrumento desde sua inserção na música de barbeiros no século XIX, passando pelo choro, até sua consolidação no meio popular na época das rádios nas décadas de 1940 e 1950. O texto é predominantemente histórico, contudo traz, em sua parte final, discussões e análises sobre o estilo interpretativo de Irary Pinto e Fafá Lemos, além de traçar breve biografia e discografia desses artistas.

A dissertação de Isidoro (2013) compara duas gravações da peça Fafá em Hollywood, uma executada por Fafá Lemos em 1955 e outra por Nicolas Krassik no ano de 2004. O autor busca identificar elementos típicos das práticas de performance do choro em cada uma das versões desta obra escrita originalmente para violino pelo próprio Fafá Lemos, além de realizar uma análise comparativa entre as duas performances, verificando as diferenças e semelhanças entre elas. Nesse trabalho destaca-se a inclusão de um violinista contemporâneo na análise, fato que contribui para registro do cenário atual de performance do violino na música popular do Brasil, ampliando o escopo da pesquisa e enriquecendo o corpus de bibliografia existente.

Os trabalhos de Vicente (2011, 2014) também apresentam Fafá Lemos como protagonista, pela ótica da construção da sonoridade do Trio Surdina, grupo liderado pelo violinista na década de 1950. O autor analisa a relação do estilo interpretativo e da sonoridade do grupo com o contexto sócio-histórico em que estava inserido.

Os trabalhos de Fiammenghi (2008) e Fiaminghi (2009) estão entre os primeiros a emergir, e por isso, juntamente com Silva (2005), têm extrema relevância. O autor traz, a partir da obra de José Eduardo Gramani para rabeça, uma discussão sobre as relações entre o erudito e o popular, bem como contribui para enriquecer o debate sobre o ensino do violino na contemporaneidade levando-se em conta outros tipos de interpretação do que ele denomina “vozes dissonantes” – termo no qual se encaixa a rabeça. Também é discutida a dualidade entre a hegemonia do violino e os instrumentos denominados pelo autor como periféricos, a saber, a rabeça e o violino barroco.

Destacamos ainda o artigo de Isidoro, Rohr e Borém (2014), que agrega em um mesmo texto uma análise comparativa de práticas de performance tanto do violino como do violoncelo na música popular brasileira. Fora do escopo proposto neste artigo, por tratarem-se de trabalhos de conclusão de curso de graduação, mas dignos de nota, encontramos ainda Müller (2011), que faz um breve relato biográfico de Fafá Lemos e, por meio de transcrições, elabora uma análise comparativa entre versões de músicas cantadas, assobiadas e tocadas ao violino pelo artista, a partir da aproximação da sonoridade do violino com a voz, buscando justificar as escolhas técnicas e interpretativas do violinista; e Vieira (2013), que analisa a performance e a metodologia de ensino do violino na música popular brasileira a partir da performance de Ricardo Herz.

Finalmente, relatamos que no decorrer do levantamento realizado foi possível encontrar muitos trabalhos de temas que tangenciam a temática proposta no recorte deste estudo. Dentre os mais numerosos, estão os que tratam da rabeca em diversos contextos e sob diversas abordagens, seguidos dos que têm como objeto as orquestras de rádio na primeira metade do século XX, os quais apresentam abordagem predominantemente pelo viés da musicologia histórica.

Considerações Finais

O levantamento realizado apontou, de fato, um aumento nas pesquisas sobre o violino e o violoncelo na música popular brasileira, embora o número de pesquisas e de autores envolvidos ainda seja reduzido. Esse crescimento coincide com o momento histórico no qual o violino e o violoncelo ganham cada vez mais espaço na esfera da performance na música popular brasileira. Percebemos que algumas pesquisas têm mais de uma publicação relacionadas a ela, como artigos e resumos veiculados em anais de congresso que derivam de uma investigação mais abrangente levada a cabo em programas de pós-graduação.

Constatamos que a predominância do violino enquanto objeto de estudo é patente em relação ao violoncelo no cenário de pesquisas no ambiente da música popular brasileira. O estudo de gravações e da biografia de instrumentistas como Fafá Lemos e Jaques Morelenbaum demonstram ser um viés importante de aproximação com o objeto, bem como a relação do violino com a rabeca.

Futuramente, a análise desses objetos, realizada por meio de outras abordagens, poderá suscitar novas discussões por conta de suas perspectivas distintas, como, por exemplo, a relação entre o artista e o instrumento para compreender melhor suas interações com a cultura local, bem como sua representação social e suas transformações estéticas e identitárias ao longo dos anos. As novas pesquisas podem colaborar para romper com a dicotomia redutora popular/erudito, e fomentar a construção de uma ponte que interligue horizontalmente os dois campos (Conquergood, 2002). Consideramos que as pesquisas aqui relacionadas podem ser tratadas como ponto inicial de exploração dessa temática, havendo ainda muitas lacunas a serem preenchidas a fim de que possamos ter um corpus maior e mais consistente de conhecimento na área.

Referências

- Borém, F., & dos Santos, R. (2003). Práticas de performance "erudito-populares" no contrabaixo: técnicas e estilos de arco e pizzicato em três obras da MPB. *Revista Música Hodie*, 3(1/2), 59-74. doi: 10.5216/mh.v3i1/2.19718
- Conquergood, D. (2002). Performance studies: Interventions and radical research. *TDR/The Drama Review*, 46(2), 145-156. doi: 10.1162/105420402320980550
- Ferreira, J. O. M. (2006). *O Violoncelo entre o choro e a improvisação: novos desafios interpretativos na prática do instrumentista de formação tradicional* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música). Retrieved from <http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/handle/unirio/11858>
- Fiammenghi, L. H. (2008). *O violino violado: rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas: tradição e inovação em José Eduardo Gramani* (Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Música). Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285136>
- Fiaminghi, L. H. (2009). O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de outros violinos. *Per Musi*, n. 20, 16-21. Retrieved from http://www.musica.ufmg.br/permusi/port/numeros /20/num20_cap_02.pdf
- Bastos Filho, C. R. (2003) *Os aspectos dos processos de criação e elaboração de arranjos no trabalho do grupo alma brasileira trio: uma abordagem a partir da obra clube das esquinas de Ocelo Mendonça* (Dissertação de Mestrado). Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Música, Goiânia.
- Isidoro, E. A. B. (2013). *Um estudo comparativo do violino na música popular brasileira: Fafá Lemos e Nicolas Krassik interpretam Fafá em Hollywood* (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal de Minas Gerais, Programa de Pós-Graduação em Música). Retrieved from <http://hdl.handle.net/1843/AAGS-9D7HCS>
- Isidoro, E., Rohr, R. & Borém, F. (2014). A técnica de arco na música popular brasileira: análise de sua aplicação nas gravações de Fafá em Hollywood, por Nicolas Krassik e de Samba de Uma Nota Só, por Jaques Morelenbaum. In *Anais do XXIV Congresso da Anppom*, São Paulo: Universidade Estadual Paulista.
- Müller, R. (2011). *O violino de Fafá Lemos: para tocar cantando* (Monografia de Bacharelado) Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de Música, Florianópolis.
- Rohr, R. (2016). Eu vim da Bahia: considerações acerca da realização rítmica na performance de Jaques Morelenbaum e Cello Samba Trio. In *Anais do SIMPOM*, 4(4), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.
- Silva, E. R. (2005) Fafá Lemos e o violino na música popular brasileira. In *Actas del VI Congreso de la IASPM-AL*, Buenos Aires.
- Silva, L. E. C. P. (2015). Arranjo de Música Popular como estratégia composicional contemporânea. In *Anais I Encontro brasileiro de Música Popular na Universidade*, Porto

Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

Ulhôa, M. T. (2015). Analyzing Popular Sound: An Assessment of Popular Music Studies in Brazil. In _____; AZEVEDO, Cláudia; TROTTA, Felipe. (Orgs.). *Made in Brazil: Studies in Popular Music* (pp. 1-12). New York: Routledge.

Valente, P. V. (2009). *Horizontalidade e Verticalidade: dois modelos de improvisação no choro brasileiro* (Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, Programa de Pós-Graduação em Música). Retrieved from <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27158/tde-25102010-170951/pt-br.php>

Vicente, R. A. (2011). A sonoridade do Trio Surdina. In *Anais do XXI Congresso da Anppom*, Uberlândia: Universidade Federal de Uberlândia.

Vicente, R. A. (2014). *Música em Surdina: sonoridade e escutas nos anos 1950* (Tese de Doutorado, Universidade Estadual de Campinas, Programa de Pós-Graduação em Música). Retrieved from <http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/285208>

Vieira, G. L. (2013). *Metodologia e performance do violino popular: uma visão de Ricardo Herz*. (Monografia de Bacharelado) Universidade do Estado de Santa Catarina, Departamento de Música, Florianópolis.

Werneck, A. C. (2013). *O violino na música popular urbana carioca - 1850 a 1950*. (Dissertação de Mestrado, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Música). Retrieved from <http://objdig.ufrj.br/26/dissert/817832.pdf>

Ansiedade de performance musical (MPA): estudo de variáveis endócrinas e seu impacto no gênero feminino

Sérgio de Figueiredo Rocha¹

Departamento de música, Universidade Federal de São João del Rei, Brasil

Marco Antônio de Lima

Departamento de música, Universidade Federal de São João del Rei, Brasil

Paulo César Ribeiro da Silva

Escola de Música, Universidade do estado de Minas Gerais, Brasil

Resumo: Contexto: A ansiedade de performance musical (MPA) é uma manifestação com alta prevalência entre os músicos. A literatura aponta para uma diferença consistente entre os gêneros, registrando uma relação de 3:1. Evidências demonstram que o eixo hipotalâmico-pituitário-adrenal (HPA) está relacionado com a ansiedade. Objetivos: O presente estudo teve como objetivo verificar diferenças de gênero nas concentrações de ACTH e Cortisol e suas associações com a MPA. Métodos: A versão validada para a língua portuguesa do Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI) foi aplicada em 140 sujeitos. Nos grupos polares (10% de cada extremidade da distribuição) foram feitas dosagens de cortisol e ACTH. Resultados: Não houve diferença significativa no grupo com menor escore, porém, no grupo de maior escore os homens apresentaram resultados na K-MPAI significativamente menores do que as mulheres ($p \leq 0.01$). O mesmo se deu com relação às concentrações sanguíneas de ACTH ($p \leq 0.05$). No entanto, as concentrações séricas de cortisol no grupo masculino mostraram-se significativamente maiores ($p \leq 0.05$). Conclusão: Tais resultados indicam que possivelmente existem outros fatores que modulam a ansiedade de performance e poderão explicar outras diferenças de gênero. Espera-se que o presente estudo possa contribuir para iniciativas que visem a melhoria das condições psíquicas na performance musical.

Palavras-chave: ansiedade de performance; performance musical; biomarcadores.

Abstract: Background: Music performance anxiety (MPA) is a manifestation with high prevalence among musicians. The scientific literature points to a consistent difference between genders, registering a ratio of 3:1. Evidence has shown that the hypothalamic-pituitary-adrenal (HPA) axis is related to anxiety. Objectives: This study aimed to examine gender differences in the concentrations of ACTH and cortisol and their association with MPA. Methods: The validated version for Portuguese Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI) was applied in 140 subjects. In the polar groups (10% from each edge of the distribution) dosages of cortisol and ACTH were applied. Results: There was no significant difference inside the group that had the lowest score. However, in the group that achieved the highest score, men showed significantly lower KMPAI results than women ($p \leq 0.01$). The same occurred with blood concentrations of ACTH ($p \leq 0.05$). However, serum concentrations of cortisol in the male group were significantly higher ($p \leq 0.05$). Conclusion: These results indicate that possibly there are other factors that modulate the performance anxiety and may explain other gender differences. It is hoped that this study may contribute to initiatives aimed at improving mental conditions in musical performance.

Keywords: performance anxiety; musical performance; biomarkers.

Introdução

A ansiedade é uma manifestação com alta prevalência na população em geral. Há grupos notadamente vulneráveis dada a exposição a fatores ansiogênicos, entre os quais se destacam os musicistas. A performance musical requer um alto nível de habilidade em diversos parâmetros como coordenação motora, atenção e memória, o que a torna uma atividade

¹ Email: sergiorocha@ufsj.edu.br

particularmente susceptível aos estados de ansiedade (Kenny, 2004). Além disso, o sucesso na performance musical requer um excepcional controle motor fino além de um profundo conhecimento da estrutura musical bem como da tradição da performance. Com toda essa complexidade envolvida na atividade musical, acrescida da pressão diante da platéia, não é de se surpreender que o quadro de ansiedade seja relativamente comum entre os musicistas.

Há importantes estudos que apontam a incidência preocupante de cerca de 50% da MPA entre músicos profissionais que atuam em orquestras sinfônicas internacionais (Kenny 2005, 2006; Thompson, 2006). No Brasil temos uma grande população inserida no meio musical. Apenas no âmbito da música erudita, são 13 conservatórios com cerca de 1000 alunos cada um; cerca de 25 cursos superiores de música perfazendo um contingente de mais de 10000 alunos; aproximadamente 10 orquestras com um número total aproximado de 600 musicistas profissionais. Assim, há um universo com aproximadamente 30.000 pessoas diretamente envolvidas na atividade de performance musical, das quais, com base em dados epidemiológicos, pelo menos 3000 apresentam, potencialmente, o quadro de ansiedade, mais especificamente a ansiedade de performance musical (MPA). Atualmente encontram-se disponíveis instrumentos para a avaliação da MPA, entre os quais podemos citar a versão validada para a língua portuguesa da K-MPAI (Rocha et al, 2011).

Dados da literatura mundial apontam para uma diferença consistente entre os gêneros feminino e masculino, registrando uma relação de 3:1 respectivamente (Zalta e Chambless, 2012). Até 1999 poucos estudos enfocaram a questão das diferenças de gênero na apresentação clínica dos quadros de ansiedade, o que tornava ainda mais obscuras as causas para tais diferenças na vulnerabilidade para o desenvolvimento para tais quadros. Desde então, várias teóricas têm sido propostas para explicar as diferenças de gênero na ansiedade, incluindo o papel de gênero na socialização, desamparo aprendido, teoria da tensão, e os vieses de informação. Além disso, os fatores orgânicos que também aumentariam a predisposição a uma maior incidência de MPA podem ser, sobretudo, hormonais e genéticos.

Do ponto de vista endócrino, sabe-se que em resposta ao estresse, há uma liberação de hormônio liberador de corticotrofina (CRH) pelo hipotálamo, o que determina aumento na secreção de hormônio adrenocorticotrófico (ACTH) pela hipófise, beta-endorfina e outros produtos da glândula pituitária (Alves et al, 2009; Guest et al, 2013; Young et al, 2005). Os hormônios sexuais também podem influenciar substancialmente no curso clínico dos quadros de ansiedade pré-existentes. Isso tem um impacto direto no tratamento, onde se consideram vários fatores, entre os quais hormônio-terapia, uso de contraceptivos orais, ciclo menstrual, gravidez, lactação entre outros (Pigitt, 1999). Por outro lado, os sistemas de neurotransmissores podem ser afetados na etiologia dos comportamentos e transtornos de ansiedade tanto pelo estrogênio quanto pela progesterona (Weistock, 1999). Diante de tais diferenças, seria recomendável que houvesse uma maior veiculação de informações acerca das especificidades do quadro clínico, manejo e tratamento (Bekker e Mens-Verhulst, 2007). No que diz respeito às bases genéticas, sugere-se a hipótese de que o aumento da prevalência nas mulheres ocorre devido ao fato de que a predisposição à ansiedade é herdável no sexo feminino (Jang et al, 1999). Por outro lado, há diferenças psicofisiológicas entre homens e

mulheres que se referem aos traços de ansiedade nas situações de exposição (Carrillo et al, 2001).

Assim, o presente estudo buscou verificar se variáveis endócrinas (cortisol e ACTH) poderiam explicar, ainda que parcialmente, tais diferenças de gênero na MPA. A questão é relevante porque, rotineiramente, não há serviços especializados na saúde mental de musicistas, tampouco projetos que articulem uma abordagem específica para o gênero feminino, visando a terapêutica dos quadros da MPA, salvo algumas iniciativas isoladas.

Métodos

A pesquisa realizada foi um estudo prospectivo cuja principal hipótese testada foi se as concentrações do cortisol e ACTH, hormônios relacionados à ansiedade, foram significativamente maiores no gênero feminino.

Amostra: Critério de inclusão: alunos adultos do curso de música da UFSJ; Critério de exclusão: indivíduos com diagnóstico ou tratamento de doenças psiquiátricas ou doença orgânica descompensada.

Ética: todos os alunos do curso de música que preencheram os critérios de inclusão sem impedimentos foram orientados a respeito da pesquisa e sobre a intenção de se fazer um estudo prospectivo visando estabelecer relações entre concentrações sanguíneas de cortisol e do ACTH e os níveis de ansiedade. Para tanto, todos os sujeitos da pesquisa preencheram e assinaram o termo de Consentimento Livre e Esclarecido (TCLE), aprovado pela Comissão de Ética em Pesquisas em Seres Humanos da UFSJ (CEPES/UFSJ).

Aplicação da K-MPAI: foi aplicada a versão validada para a língua portuguesa da KMPAI (Rocha et al, 2011), que visa estabelecer escores para a MPA.

Coleta de sangue dos grupos polares: para os 28 sujeitos (14 maiores + 14 menores) que obtiveram respectivamente os maiores e menores escores na escala de K-MPAI, foram feitas as coletas de sangue para determinação dos níveis séricos de cortisol e ACTH. As coletas foram realizadas nas primeiras horas da manhã (entre 08:00 e 09:00) e os pacientes foram orientados a não fumar, comer, ou ingerir bebidas alcoólicas nas 12 horas que antecederam à coleta. Os valores de referência adotados para o Cortisol sérico foram de 05-25 µg/dL e para o ACTH plasmático de 06-76 pg/ml.

Estatística: a análise estatística buscou estabelecer relações entre as variáveis em foco: níveis de ansiedade, gênero e concentrações séricas de cortisol e ACTH. Foram aplicados testes estatísticos paramétricos.

Resultados

A população estudada foi representada por 140 sujeitos que preencheram critérios de inclusão. Foram excluídos 13 alunos que ainda não haviam completado 18 anos na ocasião da aplicação

da K-MPAI e 07 alunos que se encontravam em tratamento psiquiátrico. Houve 89 alunos no grupo masculino (média dos escores na K-MPAI = 106.70; dv padrão = 31.88) e 51 alunas no grupo feminino (média de escores na K-MPAI 109.03; dv padrão = 35.52). A média de idade da população estudada foi de 24.8 anos. Não houve diferença significativa nos escores da K-MPAI entre os grupos feminino e masculino, tampouco, no grupo de menor escore (14 alunos), porém, entre os de maior escore (09 homens e 05 mulheres) houve o seguinte padrão: homens apresentaram um escore na K-MPAI significativamente menor do que as mulheres ($\bar{Q}=161$ e $\sigma =145,5$). ($p \leq 0.01$).

Com relação às dosagens hormonais, demonstrou-se que, apesar de as concentrações tanto de ACTH e Cortisol estarem dentro da normalidade (segundo os valores de referência), observou-se que as concentrações de ACTH no grupo de maior escore na K-MPAI apresentou um valor significativamente maior entre as mulheres ($\bar{Q}=20,3$ e $\sigma =17,66$) ($p \leq 0.05$). Por outro lado, as concentrações séricas de cortisol no grupo masculino se mostraram significativamente maiores ($\bar{Q}=13,80$ e $\sigma =14,68$) ($p \leq 0.05$). Vide gráficos a seguir.

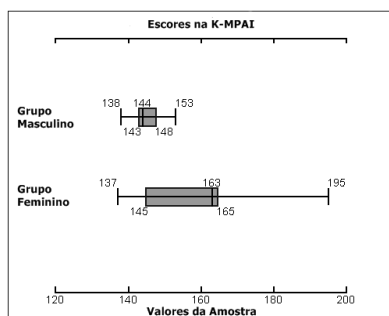


Figura 1. Comparação entre a amostra masculina e feminina na K-MPAI.

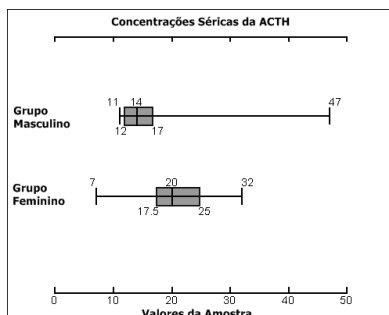


Figura 2. Comparação entre a amostra masculina e feminina em relação às concentrações séricas de ACTH (pg/ml)

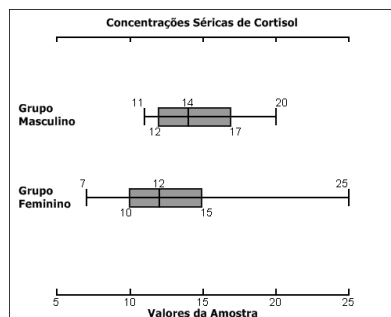


Figura 3. Comparação entre a amostra masculina e feminina em relação às concentrações séricas de Cortisol (µg/dL)

Discussão

Os resultados indicam que o hormônio Adrenocorticotrófico (ACTH) possivelmente tem um papel importante na gênese da MPA, além de explicar em parte as diferenças de gênero. A discrepância ocorrida em relação ao comportamento do cortisol (maior na amostra masculina) poderia ser explicada em função de o cortisol inibir o eixo HPA, com conseqüente inibição da liberação de ACTH nesse grupo (Young et al, 2005).

O cortisol, no âmbito deste estudo, pode levantar a questão de que esse hormônio, apesar de se relacionar com a ansiedade, possui um componente que pode regular os níveis de ansiedade no grupo masculino, levando-se em conta os resultados obtidos na escala de ansiedade de performance musical (K-MPAI).

Existem outros fatores fisiológicos e ambientais que modulam a ansiedade e poderão vir a explicar outras diferenças de gênero na MPA. Espera-se que o presente estudo possa contribuir para futuras iniciativas que visem a melhoria das condições psíquicas na performance musical assim como o desenvolvimento das estratégias pedagógicas para a abordagem do problema nesse âmbito.

Agradecimentos

À Secretaria de Saúde da Prefeitura Municipal de Lagoa Dourada/MG/Brasil, que viabilizou a coleta e realização de exames de sangue.

Referências

- Alves, T.C.T.F.; Fráguas, R.; Wajngarten, M. (2009). Depressão e infarto agudo do miocárdio. *Rev Psiq Clín*, 36(3), 88-92.
- Bekker, M.H.; Van Mens-Verhulst, J. (2007). Anxiety disorders: sex differences in prevalence, degree, and background, but gender-neutral treatment. *Gend Med*, 4 (B), 178-93.
- Carrillo, E.; Moya-Albiol L.; Gonzalez-Bono, E.; Salvador, A.; Ricarte, J.; Gomez-Amor, J. (2001). Gender differences in cardiovascular and electrodermal responses to public speaking task: the role of anxiety and mood states. *International Journal of Psychophysiology*, 42(3), 253-64.

- Guest, F.L.; Souza, D.M.; Rahmoune, H.; Bahn, S.; Guest, P.C. (2013). Os efeitos do estresse na função do eixo hipotalâmico-pituitário-adrenal em indivíduos com esquizofrenia. *Rev Psiq Clín*, 40(1), 20-27.
- Jang, K.L.; Stein, M.B.; Taylor, S.; Livesley, W.J. (1999). Gender differences in the etiology of anxiety sensitivity: a twin study. *J Gend Specif Med*, 2(2), 39-44.
- Kenny, D.T. (2004). Music Performance Anxiety: Is it the Music, The Performance or the Anxiety? *Music Forum*, 10(5), 01-16.
- Kenny, D.T. (2005). A Systematic Review of Treatments for Music Performance Anxiety. *Anxiety, Stress, and Coping*, 18, 183-208.
- Kenny, D.T. (2006). Music Performance Anxiety: origins, phenomenology, assessment and treatment. *A Journal of Music Research*, 31, 51-64.
- Pigott, T.A. (1999). Gender differences in the epidemiology and treatment of anxiety disorders. *J Clin Psychiatry*, 60(18), 4-15.
- Rocha, S.F.; Dias-Neto, E.; Gattaz, W.F. (2011). Ansiedade na *performance* musical: tradução, adaptação e validação do *Kenny Music Performance Anxiety Inventory* (K-MPAI) para a língua portuguesa. *Rev Psiq Clín*, 38(6), 217-21.
- Thompson; W.F.; Bella, S.D.; Keller, P.E. (2006). Music Performance. *Advances in Cognitive Psychology*, 2(2-3), 99-102.
- Weistock, L.S. (1999). Gender differences in the presentation and management of social anxiety disorder. *J Clin Psychiatry*, 60(9), 9-13.
- Young, E.A.; Abelson. J.L.; Cameron, O.G. (2005). Interaction of brain noradrenergic system and the hypothalamic–pituitary–adrenal (HPA) axis in man. *Psychoneuroendocrinology*, 30, 807–814.
- Zalta, A.K.; Chambless, D.L. (2012). Understanding Gender Differences in Anxiety: The Mediating Effects of Instrumentality and Mastery. *Psychology of Women Quarterly*, 36(4), 488-499.

A narratividade e a 6ª Valsa de Esquina para piano de Francisco Mignone

Sigrídur Malaguti¹

Programa de Pós-graduação em Música, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Brasil

Resumo: O intuito do presente artigo é o de analisar o conteúdo e sentido na *Valsa de Esquina N° 6* para piano de Francisco Mignone pelo viés de um método narratológico de análise musical. Das *12 Valsas de Esquina* a 6ª talvez seja a que melhor exemplifica a faceta do compositor Mignone que participava de serenatas nas ruas de São Paulo na época da sua juventude. Uma análise formal, que se limite à segmentação de partes musicais, quiçá não alcance o nível de significado contido no texto musical. Talvez não considere o sentido imbuído nos contornos das melodias, e tampouco leve em conta o aspecto representativo das melodias destacadas no grave do piano, que aludem aos pontuados do violão seresteiro. Uma abordagem analítica incauta pode julgar a obra como de pouco valor por se desenvolver harmonicamente a partir de progressões simples, e esquecer que a razão é a natureza do objeto que se pretende representar: a valsa brasileira na reminiscência do compositor. Um modelo de análise musical apresentado por Eero Tarasti no livro *Teoria de Semiótica Musical* se baseia no princípio da narratividade musical e em teorias semióticas que possibilitam a união entre conteúdo e sentido. O resultado é uma abordagem que dá vez à experiência, competência e pesquisa artística do/da intérprete. A análise musical da 6ª Valsa aqui proposta é uma tentativa de alcançar essa união pelo viés do modelo da narratividade de Tarasti. Para tal, aspectos relevantes da teoria serão primeiramente delineados e um levantamento feito das suas ferramentas e lógica operacional. Em seguida, uma demonstração será feita de como um dos modelos de análise de Tarasti pode ser aplicado à obra, realçando, além do seu conteúdo, o seu sentido musical.

Palavras-chave: *Valsa de Esquina N°6*; Narratividade; Análise musical; Eero Tarasti; Francisco Mignone.

Abstract: The objective of this article is to analyze the contents and the signification of the *Corner Waltz Nr.6* for piano by Francisco Mignone, using a narratological model of musical analysis. Of the *12 Corner Waltzes*, maybe the *Nr.6* is the one that best reflects the side of the composer Mignone that participated in street serenades in São Paulo during his youth. A formal analysis, limited to segmentation of musical parts, might not reach the level of signification imbued in the musical text. It might not consider the signification of the melodic contours, nor reckon the representative aspect of the *staccato* melodies in the low region of the piano, that allude to the *staccato* of the serenade guitar. An unconscious analytical approach might underestimate the pieces because of the simplicity of their harmonic progressions, ignoring that these represent the nature of the object that the work pretends to represent: the Brazilian waltz of the composer's reminiscence. A model of musical analysis presented by Eero Tarasti in *A Theory of Musical Semiotics* is based on the principles of musical narrativity and semiotic theories that make possible the union between content and signification. The result is an approach that opens the way for the experience, competence and artistic research of the performer. The musical analysis of *Waltz Nr.6* that is proposed here attempts this union through the method of musical narrativity exposed by Tarasti. To this end, relevant aspects of the theory will first be outlined and an account made of its tools and operational logic. Then an application of one of Tarasti's analytical models will be worked out, enhancing, besides the contents, the musical signification of the piece.

Keywords: *Corner Waltz Nr.6*; Narrativity; Musical Analysis; Eero Tarasti; Francisco Mignone.

E na estupenda coleção de 12 Valsas de Esquina, escritas de 1938 a 1943, [Mignone] procura fixar os ritmos e a cadência melódica dos vários tipos de valsas encontrados na tradição musical brasileira: valsa de violão e valsas de planeiros, serestas rasgadas ou chorinhos caipiras. Foi Mário de Andrade quem convenceu o compositor da necessidade de tentar essa fixação; ajudava-o a tarimba do ofício, adquirida nos tempos juvenis em que batia pianos pelos salões de cinema ou bailarecos da paulicéia; e o resultado foi essa

¹ Email: sigmalaguti@gmail.com

poderosa evocação – quase nada transfigurada - antes de um realismo, de uma presença positiva dos modelos procurados, que a arte e a técnica apenas vestem com uma túnica complacente, sob a qual as formas se adivinham e entrevêm (Azevedo, 1947, p.16-17).

Assim falou Luiz Heitor Corrêa de Azevedo em uma biografia sobre Francisco Mignone lançada em 1947. O tom de apologia demonstra até que ponto as *12 Valsas de Esquina* para piano de Francisco Mignone eram vistas pela historiografia do movimento modernista como uma realização exemplar das premissas do movimento. Neste projeto, como em tantos outros projetos feitos por Mignone dentro das diretrizes da ideologia modernista, foi importante o incentivo do maior idealizador do referido movimento, teórico, jornalista e escritor Mário de Andrade, de quem Mignone foi discípulo e amigo íntimo. Mário via em Mignone todas as qualidades necessárias para um compositor “do povo” (Neves, 1981, p.65), pois Mignone dominava técnicas composicionais como ninguém, ademais tinha na sua bagagem experiência como um compositor popular. As *Valsas de Esquina* para piano tem também um lugar de destaque na obra do compositor, por mesclarem as diferentes facetas dele, a saber: a faceta do músico popular, com o pseudônimo Chico Bororó, que, entre outras vivências na área da música popular, fazia serenatas nas ruas de São Paulo no início do século XX; a faceta do talentoso, brilhante e habilidoso compositor de descendência italiana que dominava técnicas composicionais derivadas da Europa; e a do engajado modernista que buscava “aproveitar e reelaborar um determinado material da cultura popular, neste caso, a tradição popular urbana da valsa brasileira” e “emprestar-lhe uma feição ‘séria’, ‘cultura’, ‘erudita’” (Barbeitas, 1995, p.47). Apresento esta perspectiva da obra *12 Valsas de Esquina* para lançar a problemática da análise musical em relação às *Valsas*: como abordá-las sem perder de vista a essência desse cruzamento de diferentes universos musicais que estão nelas inseridas? Como incluir em uma análise as diferentes facetas do compositor, manifestos nas obras? Que método analítico é capaz de ir além do dessecamento científico de partes cada vez menores de uma obra e descrever as forças estruturadoras, ligadas à natureza especificamente temporal da música? Que método analítico pode captar o rico, multifacetado universo contido nessas *Valsas* que na superfície comportam uma simplicidade que poderia levá-las à classificação de obras menores? No presente artigo atentarei uma abordagem analítica que une conteúdo e sentido na *Valsa de Esquina Nº6* (1940) para piano de Francisco Mignone, pelo ângulo da arte narrativa do teórico Tarasti.

Em prol de uma teoria que reúna conteúdo e sentido

Na sua *Teoria de Semiótica Musical* (1994) o finlandês Eero Tarasti justifica a sua busca por um modelo semiótico novo de análise musical pelo fato que as teorias semióticas musicais não deram até então conta dos dois aspectos da música: conteúdo e sentido. Tarasti almejou uma teoria que se aplicasse à musicalidade das obras. Como ponto de partida adotou a teoria semiótica do lituano A.J. Greimas, de quem foi aluno em Paris nos anos 70, junto com ferramentas de algumas outras teorias de signos, e a partir daí construiu o método. Tarasti apresenta a narratologia musical, demonstrando com alguns exemplos a aplicação do seu método analítico. As análises visam rigor teórico e formalização, mas são ao mesmo tempo baseadas na intuição e na competência musical: em ouvir, tocar e vivenciar música. Não é um

método pronto, mas *in flux*, pois prioriza a própria realidade musical e quando não se adéqua a esta realidade, é corrigido e adaptado. Se o método pode ser criticado por não ser científico ou objetivo, Tarasti, por sua vez, critica a valorização da objetividade da cultura ocidental:

Obviamente, a maneira com que um discurso pretende ser objetivo corresponde a profundos epistemes da nossa era cultural. Estruturalistas ensinam que somos guiados por sistemas de pensamento que reinam sobre nossas ações e nos obrigam a dizer certas coisas, de acordo com certos códigos, e a determinar o que é realidade² (Tarasti, 1994, p.68).

Assim, a subjetividade, que pode ser assinalada como a maior vantagem do método, ao mesmo tempo é o seu ponto fraco.

A teoria de Tarasti se insere num modelo que aborda o discurso musical por um viés semiótico em dois aspectos: em primeiro lugar “ele dá conta das condições externas da comunicação musical, não somente da criação da obra musical mas também dos fatores comunicativos manifestados na própria composição” e em segundo lugar “ele procura compreender com profundidade a realidade musical, e assim distingue entre o nível manifestado e o imanente” (Tarasti, 1994, p. 16). A cadeia inteira da comunicação musical é mostrada na Figura 1.



Figura 1. Comunicação musical (Tarasti, 1994, p.16).

Os dois modelos que regem alternadamente o discurso musical são:

1. O modelo ideológico é formado por modelos de pensamento que determinam toda simbologia relacionada à música. Nas sociedades há conceitos que avaliam a música conforme os gostos e normas vigentes. Mignone vivia em um meio musical no qual a ideologia do modernismo brasileiro era soberana, e para ter suas composições aceitas convinha aderir a esse movimento. Um modelo ideológico aparece em tratados, críticas, ensaios e outros textos relacionados à cultura musical como, por exemplo, no tratado *Ensaio sobre a música brasileira* (1928) de Mário de Andrade, no qual as diretrizes da ideologia nacionalista foram traçadas.

² As traduções do livro *A Theory of Musical Semiotics* de Eero Tarasti nesse artigo são feitas pela autora.

2. O modelo tecnológico, na cultura musical ocidental, é representado em livros de harmonia, contraponto e composição. Paralelamente, o saber tecnológico é passado para frente por via oral em culturas musicais tradicionais.

A influência desses modelos é sentida no discurso musical, nas estruturas da música e o impacto aparece na *estrutura de comunicação*. Nela residem os mecanismos que o compositor usa para comunicar as suas ideias musicais. São *automatismos* estilísticos. O modelo tecnológico e os automatismos da estrutura de comunicação são normas que restringem o leque de soluções disponíveis para o compositor na hora da escolha. Por sua vez, as estruturas de comunicação possibilitam a área na qual “a fantasia do compositor pode agir com relativa liberdade e desse modo produzir um significado único. Essa área forma a *estrutura de significado* da obra musical, e aqui o verdadeiro momento estético da música é encontrado” (Tarasti, 1994, p.18).

O método de Tarasti

No nível mais profundo da música reside uma estrutura acrônica e abstrata, denominada *Ursatz* ou tríade por Heinrich Schenker (1956) e *quadrado semiótico* por A.J. Greimas. Tais estruturas fazem com que a música apresente sentido à ouvinte. O interessante é como estas estruturas se manifestam durante o curso temporal de uma obra. Greimas criou o quadrado semiótico para apresentar o funcionamento da estrutura acrônica (Fig.2). Como os elementos da obra procederão? Será que Sujeito 1(S1) vai chegar a Sujeito 2 (S2), e depois ao não S2 não S1? Que dinâmica, que intenção terá este desdobramento: hesitação, excitação, retardamento, aceleração?

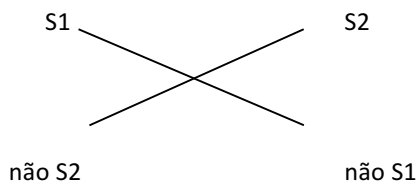


Figura 2. Quadrado semiótico de Greimas (Tarasti, 1994, p.8).

Após esta estrutura acrônica, formada por no mínimo duas alturas opostas, segue-se o próximo nível. A relação hierárquica entre as alturas torna-se temporal e a música começa a ser *narrativizada*. Isto acontece primeiro em níveis mais profundos (estruturas semio-narrativas) e depois em níveis de superfície (estruturas discursivas).

Existem três categorias temporais: incoatividade (*inchoativity*) – que diz respeito ao início da obra -, duratividade (*durativity*) – que trata do percorrer -, e terminatividade (*terminativity*) – que trata de como termina a música. As categorias de perfeividade e imperfeividade (*perfectivity/imperfectivity*) descrevem a relação temporal com o problema inicial da composição, isto é: “qualquer nota ouvida depois da primeira coloca o equilíbrio da obra em questão e cria uma demanda pelo retorno daquele equilíbrio; seria difícil imaginar um universo musical sem todas as tensões causadas pela duratividade” (Tarasti, 1994, p.8).

Na superfície entra a categoria atorial, com seus motivos e temas-atores. Através de modalizações³ este nível se torna o nível *antropomórfico* da música: “Nesse nível de superfície a música é vivenciada como fala humana [...] visto que as pessoas geralmente identificam composições por temas, figuras rítmicas características, ou timbres” (Tarasti, 1994, p.33-34).

A priori existe um paradigma do qual os elementos para o discurso musical são escolhidos para formar o *continuum* temporal. Esses elementos são da área espacial, são alturas. Na música tonal os eventos musicais dependem da relação de hierarquia entre os elementos espaciais. A temporalidade, por sua vez, surge quando essas alturas se tornam narrativas. Os elementos de hierarquia para um sintagma musical necessitam de valores diferentes para um evento musical acontecer. Como exemplo vemos que na tonalidade o I (1º grau ou a tônica) é mais forte que V (5º grau ou a dominante), e assim por diante. Esses elementos dentro do sintagma musical são um tipo de *isotopia*. As isotopias de dissonância foram inventadas no período clássico. O pianista Charles Rosen entendeu que nessa época surgiu “um novo e radicalmente intensificado conceito de dissonância elevada do nível de intervalo e frase ao nível da estrutura inteira” e que nesse período “todo material tocado na dominante era concebido como dissonante, i.e., requerendo resolução por uma posterior transposição para a tônica” (Rosen, apud Tarasti, p.31).

Todavia, a simples existência de duas isotopias espaciais de dois espaços tonais não estabelece uma estrutura narrativa. A relação paradigmática da dissonância, formada pelas isotopias, precisa ser temporalizada para chegar ao sintagma da música. Pelo viés da temporalização, a relação entre os elementos da estrutura acrônica então se transforma em uma operação, que gera a estrutura da narrativa musical. Nas elucidções de Tarasti sobre a narratividade musical fica dito que ela “é baseada num processo imanente de significação, isto é, em estruturas modais que são tensões escondidas dentro da estrutura sintática; mas para que a narratividade surja, a estrutura modal [...] precisa ser trazida para primeiro plano” (Tarasti, 1994, p.30). O sujeito dá sentido a sons moventes abstratos somente ao ouvir a música, modalizando a estrutura musical da mesma maneira que um orador modaliza a sua fala com desejos, vontade, fé e sentimentos. As modalidades consistem, por isso, de todas as *intenções* com as quais a pessoa que **enuncia** um **enunciado** pode colorir sua fala. Elas atribuem atitude (como vontade, crença, desejo) ao conteúdo do enunciado. Na música as três coordenadas que agem no processo da comunicação musical, no que diz respeito ao enunciado musical são: o compositor, o intérprete e o ouvinte.

As modalidades são divididas em três grupos: **virtualizando**, **atualizando** e **realizando** (*virtualizing, actualizing and realizing*). Cada grupo possui modalidades **exotáticas** (*exotaxic*) e modalidades **endotáticas** (*endotaxic*). As categorias de modalidades são mostradas na Figura 3.

Modalidade	Virtualizando	Atualizando	Realizando
------------	---------------	-------------	------------

³ Modalização: o ato de dar sentido a sons moventes, modalizando a estrutura musical da mesma maneira que uma oradora modaliza a sua fala com desejos, vontade, fé e sentimentos.

exotática	dever (<i>devoir</i>)	poder (<i>pouvoir</i>)	fazer (<i>faire</i>)
endotática	querer (<i>vouloir</i>)	saber (<i>savoir</i>)	ser (<i>être</i>)

Figura 3. As categorias de modalidades (Tarasti, 1994, p.41).

Os agentes da comunicação musical possuem as suas modalidades endotáticas de querer, saber e ser, e as inter-relações dessas modalidades, por sua vez, representam as modalidades exotáticas de dever, poder e fazer.

Olharemos agora essas modalidades no contexto do organismo musical propriamente dito. Suponhamos que um tema ou um motivo possa ser modalizado. Pode-se imaginar que um tema tenha um querer ou energia cinética própria. O saber de um tema significaria a informação que transmite: os elementos sonoros, rítmicos, melódicos e harmônicos. Juntando essas duas modalidades, o querer e o saber, forma-se o ser do tema. As modalidades exotáticas, por outro lado, tem a ver com a ação entre os temas musicais: o querer e o poder do primeiro tema influencia a energia cinética do segundo tema e do ponto de vista do segundo tema, uma relação de dever está envolvida.

Quando colocamos as modalidades em prática numa composição que segue as normas da música de concerto, possivelmente acontece o seguinte: a composição começa *sendo*, com afirmação, euforia, irrefutabilidade atorial. Depois se inicia dúvida sobre o *ser*, uma gradual negação da euforia, e se chega a categoria de *não ser*. Daí é perto o estado de negação e recusa total do ser, ou seja, inicia-se o *fazer*, uma ação de verdade. Mas logo que o fazer está constituído, ele começa a negar a si próprio. Alcançamos então o estado de *não fazer*. Essa troca significa o afastar de tensão, a reaproximação do ser, porém de um ser diferente daquele que houve no começo. Essas relações podem ser apresentadas com um quadrado semiótico (Fig.4).

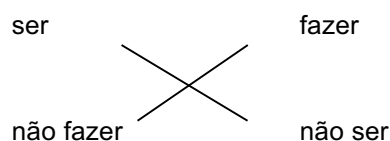


Figura 4. Quadrado semiótico das relações entre ser e fazer (TARASTI, 1994, p.93).

Das ferramentas

Depois dessa colocação da lógica funcional do método de Tarasti farei agora um levantamento das ferramentas usadas que são derivadas das teorias de Greimas (Tarasti, 1994, p.48):

1. **Isotopias:** termo emprestado por Greimas da disciplina Física que designa um conjunto de categorias semânticas, cuja redundância garante a sua coerência e compreensão. Isotopia pode assumir diferentes significados na análise musical. Ela pode se manifestar como: 1) *uma estrutura acrônica* 2) *característica temática* numa seção da obra 3) *um gênero musical* (sonata, fuga) 4) *uma textura* marcante em uma parte da obra 5)

estratégia de texto, isto é, transformação de uma ideia temática para um novo sentido dramático dentro da trama da obra.

2. **Espacialidade, temporalidade e atorialidade:** essas categorias articulam respectivamente o espaço tonal, a organização temporal e elementos temáticos e atorais, nos quais engajamento/desengajamento⁴ (movimento centrípeto e centrífugo) e extero-interoceptividade (exterior/interior) tem papel fundamental. **Espacialidade interior** significa distinguir os centros tonais, a tonalidade ou atonalidade, enquanto a **exterior** tem a ver com a altura e a extensão no espaço sonoro da música. **Temporalidade interior** visa o aspecto vivido como expectativa e antecipação em relação aos eventos musicais enquanto a **exterior** trata da análise rítmica e métrica da música. **Atorialidade** (*actoriality*) tem a ver com a distinção dos temas-atores, a distribuição da atorialidade no plano temático e outros elementos antropomórficos do texto musical.
3. **Modalidades:** esse nível surge das precedentes articulações: espacial, temporal e atorial. As modalidades básicas são: **ser** (*être*): estado de repouso, estabilidade, consonância, e **fazer** (*faire*): ação musical, evento, dinamismo, dissonância. Outras modalidades são: **querer** (*vouloir*): a energia cinética da música, a tendência de movimento para alguma coisa, direção musical, a lógica volitiva; **saber** (*savoir*): informação musical, o momento cognitivo da música; **poder** (*pouvoir*): o poder e a eficiência da música, seus recursos técnicos, particularmente em relação à execução (técnicas instrumentais, escrita idiomática, virtuosismo); **dever** (*devoir*): aspectos de gênero e tipologia formal (sonata, fuga etc): a relação da obra musical com categorias estilísticas e normativas.

O esquema acima exposto inclui as principais características da trajetória generativa na música. Outras ferramentas semióticas podem ser usadas em qualquer nível da geração. De Charles S. Peirce foram emprestados os seguintes conceitos:

Ícone – Iconicidade (*iconicity*) significa uma similaridade, o princípio da repetição.

Índice – Indexidade (*indexicality*) refere à coerência de uma obra, o seu mover de uma seção ou motivo para outro. Quanto maior a indexidade mais a música é sentida se movendo para frente. As seções mais agitadas são acompanhadas de *crescendo* ou *acelerando*, signos concretos de continuidade e direção.

Símbolo – Simbolicidade (*symbolicity*) ocorre através de relações abstratas de signos que aludem a certas situações musicais e as suas resoluções, e não a substância musical propriamente dita.

Tarasti ainda emprestou de Greimas o modelo de atores, originalmente inspirado em modelo desenvolvido pelos formalistas russos no início do século XX. Os atores de Tarasti são:

⁴ Na versão inglesa *engagement/disengagement*. Desengajamento significa formação de dissonância, horizontal ou vertical, que por sua vez requer resolução, isto é, requer engajamento.

remetente/recebedor, adjuvante/oponente, objeto/sujeito. Para esclarecer o significado dessas denominações pode-se dar o exemplo do filme 'Amadeus' (1984) dirigido por Milos Forman. Nesse filme as funções dos atores são distribuídas da seguinte forma: Leopoldo Mozart (remetente), Humanidade (recebedor), Amadeus (sujeito), Música (objeto), Baron van Swieten (adjuvante), Salieri (oponente).

Importante também é a **teoria de entonações** (*intonation theory*) do musicólogo russo Boris Asafiev. Segundo este o receptor da música é a consciência musical coletiva. A música surge de mudanças epistemológicas na cultura e quando reformas acontecem, estas derivam da sensação de obsolescência das entonações em composições, mesmo ainda consideradas significativas. Nas palavras de Asfiev:

Quando entonações e ritmos correspondem ao conteúdo das ideias e das inclinações sentimentais da camada reinante de um povo, então a percepção por sua vez se torna natural e livre; a música é ouvida como uma fala verdadeira e sentida como realidade, como verdade (Asafiev, apud Tarasti, 1994, p.44).

A Valsa de Esquina Nº 6 pelo ângulo de Tarasti

Segundo Tarasti, as chamadas *tópicas*⁵ do estilo clássico (Ratner, 1980) - sinais de caça, marcha, valsa, estilo galante, *Empfindsamkeit* - pertencem às estruturas de comunicação. O pesquisador brasileiro Piedade identificou, em determinados exemplos da música de concerto brasileira, sobretudo de cunho nacionalista, *tópicas* que ele chama de *época de ouro*. É um conjunto de *tópicas*

onde reinam os maneirismos das antigas valsas e serestas brasileiras, impera a nostalgia de um tempo de simplicidade e lirismo, de ruralidade e frescura. Um pouco do mundo lusitano está presente [...] com evocações do fado e na singeleza das modinhas. Como que mito, manifesta-se aqui um Brasil profundo do passado através de volteios e floreios melódicos [...], padrões rítmicos [...] e certos padrões motivicos [...] que estão fortemente presentes no mundo do choro e em vários outros repertórios de música brasileira, tanto na camada superficial quanto em estruturas mais profundas. [Nas] 'Valsas de Esquina' de Francisco Mignone [...] *tópicas* época de ouro se apresentam com melodias em primeiro plano, em estilo *cantabile*, sempre com lirismo e nostalgia (Piedade, 2005).

Em algumas das *Valsas de Esquina* podem ser identificadas tais melodias *cantabile*. Normalmente tocadas pela mão direita, elas não são simplesmente melodias ricas em lirismo, antes se referem a um universo específico da musicalidade brasileira, repleto de significado histórico-social. Ademais, as indicações de caráter na partitura como *soturno* e *seresteiro* (*1ª Valsa de Esquina*), não deixam dúvida sobre as intenções comunicativas do compositor. Do mesmo modo pode ser apontada como *tópica* a *baixaria*, linguagem estilística do choro. No contexto musical de origem essa linguagem é tocada pelos violões acompanhadores do conjunto de choro e tem a função, além de marcar o tempo e a harmonia, de realizar frases que

⁵ *Topics*, como denominado por teóricos como Ratner, Agawu e Hatten; derivação do grego *topoi* – 'lugares comuns'. Na Teoria das *tópicas* a música é vista como discurso no qual o enunciado tem uma configuração aparente que não é a mesma que a sua função real. Tem sido aplicada à música europeia do classicismo e romantismo.

interajam com a melodia em seus momentos menos ativos. A parte da mão esquerda nas *Valsas de Esquina* cita essa prática em abundância. Essas tópicas podem ser consideradas ícones exteroceptivos, pois funcionam originalmente dentro de práticas socioculturais. Porém, as tópicas se tornam parte da estrutura profunda da obra e assumem uma função interoceptiva “quando um compositor repete estas tópicas em vários momentos durante a composição.” (Tarasti, 1994, p.57).

Nas *Valsas de Esquina* que possuem o caráter seresteiro e comportam as mencionadas tópicas chamadas época de ouro, essas premissas assumem uma grande importância. O título *Valsa de Esquina* aponta um cenário de rua, aquele cenário vivido por Mignone nas ruas de São Paulo nas primeiras décadas do século XX. O título remete às valsas de seresta, de seresteiros, com as suas flautas e violões e o que se espera de uma *Valsa de Esquina* é que ela tenha o apelo das melodias das valsas brasileiras, inseridas nas entonações da sociedade. Tarasti diz que “se um elemento musical é reconhecido como idêntico ou similar a outro do armazém de entonações presente no ouvinte, esse elemento é mantido mais facilmente na memória, portanto influencia muito a concepção da obra no que diz respeito ao paradigma da memória”. (Tarasti, 1994, p.65). Na categoria ‘Valsa de Esquina’ existe uma expectativa sobre o que a valsa irá apresentar que tem relação com as referências feitas, inclusive no próprio título da obra, ao contexto musical de rua. Portanto, as *Valsas de Esquina* que possuem as referidas características seresteiras podem ser classificadas como mais típicas dentro da categoria ‘Valsa de Esquina’.

A 6ª Valsa sintetiza o que há de mais característico em uma *Valsa de Esquina* e, além do mais, ela tem um lugar especial por ter dedicatória a Mário de Andrade, companheiro de serestas na juventude. Tentarei em seguida aplicar um dos modelos analíticos demonstrados por Tarasti no seu livro, segmentando a obra em PNs, ou programas narrativos⁶, claramente distinguidos.

*Os programas narrativos da Valsa de Esquina Nº6*⁷

PN1: *A flauta fantasiando* (1-20). Tempo de valsa movimentada; *com fantasia*; dinâmica *f*; o tom é Fá# menor. Esse início, porém, tem a base harmônica na subdominante Si menor, com baixo em Sol#, criando uma dissonância de quarta aumentada: Sol#-Ré. Esta dissonância dá um ímpeto de desengajamento e no espaço interior até o final desse PN1 os acordes largos e arpejados procedem em busca da modalidade ser, de afirmação e estabilidade harmônica. O tema-actante principal desse PN é a flauta seresteira figurada que aqui será denominada flauta. Ela entra em cena com muita energia cinética, em uma região brilhante na nota Si/5⁸. Segundo o pesquisador Flávio Barbeitas a construção melódica no choro é “muitas vezes exploratória do virtuosismo do instrumentista, com uma linha que apresenta arpejos da harmonia e combinação de grandes saltos e movimentos por graus conjuntos” (Barbeitas, 1995, p.55). O tema apresentado aqui (Fig.5) possui todas essas características: os graus

⁶Programas narrativos (*programmes narratifs*), abreviado PN: segmentos narrativos, conectados causalmente, que operam no nível de superfície de um discurso.

⁷ Ver a relação de termos e ferramentas na seção *Das ferramentas*.

⁸ Os registros de piano aqui usados seguem os da *American Acoustical Society*: Dó central equivale Dó/4.

Figura 5. A melodia da flauta. PN1: c.1-20.

conjuntos, um salto grande de quinta, Si → Fá# (c.2-3), que alcança a altura extrema da peça em termos de espaço exterior. Daí a melodia desce em direção à região central do teclado, arpejando o acorde de Fá# menor e as células mais características e nítidas do tema estão expostas (Fig.5, c.1-4).

No espaço exterior o brilho e a energia do agudo, com alto teor de virtuosismo e poder, cedem para um caráter mais nostálgico e sentimental em região mais grave da flauta e o tema-actante parece perder a força do seu querer. O desengajamento inicial dilui. Um não fazer e busca por engajamento (pela tônica) se instala. A partir do c.5 a flauta começa a *improvisar* frases irregulares. Segundo Tarasti, melodias simétricas de dois, quatro ou oito compassos, crias do estilo clássico, são uma característica do modelo narratológico. Nas *12 Valsas de Esquina*, a simetria de frases é recorrente e a fonte de inspiração, a valsa brasileira no âmbito do choro e seresta, costuma apresentar frases e períodos simétricos (Barbeitas, 1995, p.59). A irregularidade no presente caso representa um elemento de liberdade, fantasia e improviso. A célula das três semínimas descendentes Ré-Dó#-Si, na região aguda no início do tema (Fig.5, c.2) retorna em c.7 em uma região mais grave. Em c.8-9 o valor das notas desta célula é transformado em colcheias eloquentes que em um *rubato* de *affrettando* e *a tempo*, criam atmosfera de improvisação. Uma ambiguidade métrica, com os dois grupos de três colcheias sugerindo um compasso de 6/8, amplia o aspecto improvisatório da passagem. Em c.10 o Mi em semínima pontuada resolve uma segunda para baixo para Ré, introduzindo o *suspiro*, uma característica recorrente nas *12 Valsas de Esquina*. O Ré, a primeira colcheia no grupo de três, sobe uma terça para Fá#, que por sua vez desce uma segunda abaixo para Mi, apresentando a célula de três notas com a ordem de alturas trocada (Fig.5, c.10). No 3º tempo de c.14 a célula passa por mais uma transformação rítmica, tornando-se uma tercina. A tônica em segunda inversão é alcançada em c.15 e a flauta se acalma. Em um gesto hesitante (*poco rit.* e crescendo) e tristonho, a melodia ascende em arpejo - Dó#-Fá#-Lá - invertendo os arpejos do início energético (Fig.5, c.3). O Lá do c.17 é uma apojatura longa e dissonante sob a dominante (V7). A flauta aguarda, num gesto convidativo, e um ator-negante (*negactant*), que vai ser

chamado violão, entra em cena dedilhando hesitante algumas notas que remetem ao motivo do c.10, como pode ser visto na Figura 6.

Figura 6. Na mão esquerda: o violão, um ator-negante. PN1: c.17-20.

A flauta resolve o Lá, descendo para o Sol# da dominante (Fig.6, c.18), novamente em lamento. Os dois repetem esta sobreposição de forma estendida em c.19-20 (Fig. 6).

PN2: *Diálogo* (21-48). Há uma euforia no início deste programa narrativo, causada não só pela sensação de estabilidade que a chegada à tônica proporcionou, mas também pelo diálogo animado (indicação de *movimentando*) entre os dois temas-actantes, flauta e violão (Fig.7), mesmo que seja em tom nostálgico. A flauta sopra notas longas e dá um suspiro de segunda descendente, enquanto o violão dedilha a sua baixaria de quatro compassos em graus conjuntos e grande extensão espacial. A flauta responde com frase de dois compassos, no seu registro médio, invertendo a melodia do violão, mas imitando a sua articulação com notas destacadas e não em legato como antes.

Figura 7. O diálogo entre flauta e violão. PN2: c.21-26.

É um espaço-zero, um espaço tópico⁹, onde a afirmação de atores e de espaço tonal constitui um alto valor de ser. Quando o violão repete a sua frase, desta vez sobre a dominante, já existe uma tendência de não ser, e ao descer dedilhando a sua baixaria até Dó#² - a nota com a qual ele entrou em cena em c.17 - acaba ampliando a frase para seis compassos. Em c.33 (Fig.8) o violão acompanha a melodia *molto espressivo* da flauta. É uma melodia *cantabile* em uma região relativamente aguda que cita a célula de três notas descendentes do tema-actante no PN1 (Fig.5, c.2). Agora a célula aparece em c.34 e novamente em c.35, caracterizada pelo

⁹ Espaço-zero (*zero-space*) e espaço tópico (*topical space*): onde a narrativa começa (TARASTi, 1994, p.96-97).

intervalo de terça menor entre Mi# e Ré da escala F# menor harmônica. A energia daquele tema inicial é ressuscitada quando o Dó# (3º tempo c.34) sobe ao Sol# (1º tempo c.35- Fig.8) em uma quinta ascendente, uma célula também vista em c.3-4 (Fig.5).

The image shows a musical score for a flute and guitar duet. The flute part is in the upper staff, starting at measure 33. It features a melodic line with a 'molto espressivo' marking. The guitar part is in the lower staff, marked 'f quasi rit.'. A blue arrow points to a note in the flute part, labeled '5ª ascendente'.

Figura 8. A flauta *cantabile*. O violão enfatiza o 2º tempo do compasso. PN2: c.33-36.

O violão dá relevo à melodia, enfatizando o segundo tempo do compasso com acorde arpejado. O valor do querer e do fazer aumenta. Em c.37-38 o violão toca a frase que a flauta lhe fez no início do diálogo sobre a tônica em inversão, e aí ocorre um atravessar de regiões: o violão sobe, alcança a flauta, que num *affrettando* dá seguimento para a escalada ao F#5, em dinâmica *f*, sobre a harmonia de F#7 maior, acorde já conhecido do PN1. A flauta repete a frase *cantabile*, ouvida em c.33-36, uma quinta acima, mas a terminação da frase em um lamento de segunda descendente, Mi→Ré (c.47-48), e uma desvitalização causada pela subdominante Si menor, diminui o valor das modalidades querer e fazer. Uma nova isotopia se instala.

The image shows a musical score for a flute and guitar duet. The flute part is in the upper staff, starting at measure 49. The guitar part is in the lower staff, marked '(mf)'. The score shows a transition between the two instruments.

Figura 9. Dueto de violão e flauta. PN3: c.49-58.

PN3: *Transição* (49-58). O espaço interior é de Ré menor; o violão e a flauta, tão próximos, com apenas um intervalo de sexta entre os dois, tocam dueto em um único ritmo e movimento contrário (Fig.9). A isotopia que caracterizou o PN1, apresentando energia e vitalidade, reaparece aqui em um novo contexto dramático. Ré menor surgiu da subdominante Si menor que antecedeu o PN3 e o lado bemolizado diminui a indexidade da flauta que desce sobre a tônica em segunda inversão em c.51-52. Trata-se do tipo de isotopia que Tarasti denomina *estratégia de texto*, ou seja, a ideia temática, “apresentada com luz diferente” (Tarasti, 1994: 10), veste um novo sentido dramático dentro da trama da obra.

O violão surge na região grave, vem subindo, arpejando a dominante da subdominante com a sua baixaria. Ele se torna um adjuvante, que impulsiona a flauta para subir e fazer. A flauta ataca F \sharp /5 em dinâmica *f*, e sustenta esta nota enquanto a baixaria do violão escala o seu território todo, transpassa para o seu registro, empurrando a flauta para a retomada do tema inicial. Esse PN é uma pré-modalização para PN4.

PN4: *O retorno* (59-76). Em dinâmica *f*, com *entusiasmo*; a melodia, com base na subdominante Si menor com Sol \sharp no baixo, é a mesma do início da *Valsa*. Entretanto, a isotopia é nova: a textura é muito mais densa e com indexicidade mais alta. Constata-se mais um exemplo de estratégia de texto. A flauta torna-se desatorializada, a saber: a textura de tetra-acordes nos próximos quatro compassos, que é inviável para uma flauta, sugere uma instrumentação nova. O piano, um ator-herói, o instrumento real, não metafórico dá o passo definitivo para o retorno da melodia inicial, sobre o fluxo dos arpejos do violão banhados em pedal pianístico. A vitória foi conquistada, a energia cinética, o querer inicial, retomado e ampliado. Em referência ao improviso da flauta do PN1 segue-se agora uma seção correspondente. Um improviso nunca se repete igual, se assim fosse não seria improviso. O improvisador desta vez é o violão e a flauta toca pequenas frases complementares no início e final de cada frase do violão. Com duas frases de cinco compassos cada (67-71 e 72-76) o violão improvisa sobre o plano harmônico F \sharp maior→Si menor, na primeira, e Mi maior→Lá menor na segunda frase. Indicações de *rubato*, como *movimentando* e *cantando* no início e *poco ritardando* no final de cada frase, deixam clara a intenção de liberdade.

PN5: *Os atores-instrumentos vão embora* (77-91). Nesse último programa narrativo os instrumentos tocam com alto teor de poder, com dinâmica *f*, e arpejos virtuosísticos ascendendo e descendendo. O valor do saber é baixo, nenhuma informação nova é apresentada e o fazer diminui gradativamente. O violão dedilha um pedaço de baixaria que já foi ouvida antes, enquanto a dinâmica e o tempo diminuem. A flauta e o violão estão indo embora, estão dobrando a esquina, desapareceram.

Conclusões

A teoria de Tarasti dispõe de ferramentas e princípios baseados em paradigmas bem fundamentados que possibilitam a extração de significado de dentro do texto musical. Entretanto, é um método condicionado a subjetividade, isto por que o significado que se extrai do discurso musical com tais ferramentas sempre será uma interpretação, a qual depende da competência e experiência da analista. Destarte, a análise narratológica realizada neste artigo é uma interpretação da autora que não somente aborda com profundidade a comunicação interna à 6^a *Valsa*, mas também fatores externos à sua criação. Pode-se dizer que esse seja o grande valor da teoria de Tarasti, isto é, a sua capacidade de palpar o sentido na música, mesmo que com isso a teoria, até certo ponto, abra mão da objetividade científica tão valorizada no campo acadêmico.

Referências

- Azevedo, L. (1947). In: Mignone, F. *A Parte do Anjo: autocrítica de um cinqüentenário*. São Paulo: Mangione.
- Barbeitas, T. F. (1995). *Circularidade Cultural e Nacionalismo nas Doze Valsas para Violão de Francisco Mignone*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Neves, J. M. (1981). *Música contemporânea brasileira*. São Paulo: Ricordi brasileira.
- Piedade, A. (2005). Música popular, expressão e sentido: comentários sobre as tópicas na análise da música brasileira. *DAPesquisa*, UDESC, Florianópolis, vol.1, nº 2.
- Tarasti, E. (1994). *A Theory of Musical Semiotics*. Bloomington/ Indianapolis: Indian University Press.