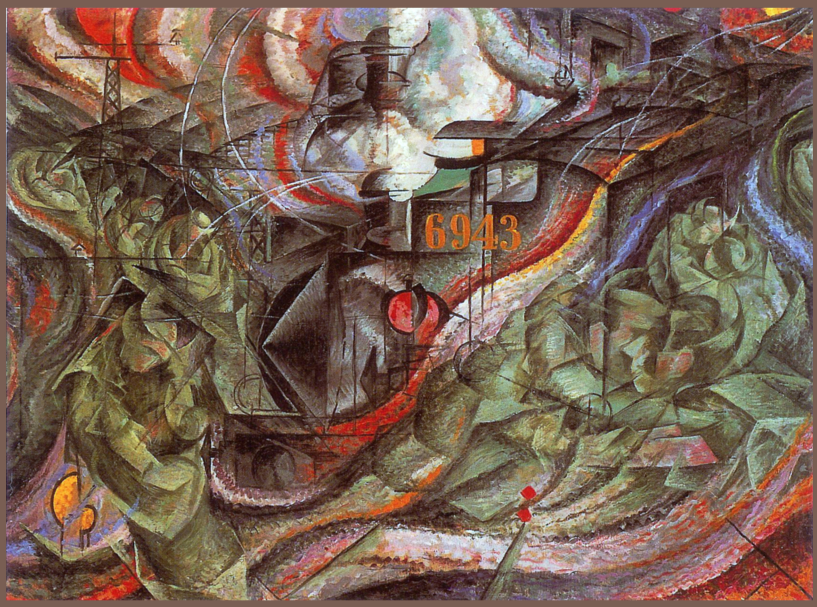
OPUS

OPUS

REVISTA DA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOLUME 20 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2014 • ISSN 1517-7017



REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 20 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2014

OPUS · REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Conselho Editorial

Editora

Adriana Lopes da Cunha Moreira (Universidade de São Paulo, USP)

Conselheiros

Acácio Tadeu Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC)
Bryan McCann (Georgetown University - Estados Unidos)
Carlos Palombini (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG)
Carmen Helena Téllez (Latin American Music Center, Indiana University, IU - Estados Unidos)
Carole Gubernikoff (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO)
Claudia Bellochio (Universidade Federal de Santa Maria, UFSM)
Cristina Capparelli Gerling (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS)
Cristina Magaldi (Towson University - Estados Unidos)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal)
Diana Santiago (Universidade Federal da Bahia, UFBA)
Edson Zampronha (Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, CONSMUPA - Espanha)
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta (Universidade de São Paulo, USP)
Graça Boal Palheiros (Instituto Politécnico do Porto, IPP - Portugal)
João Pedro Paiva de Oliveira (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG;
Universidade de Aveiro - Portugal)
John P. Murphy (University of North Texas, UNT - Estados Unidos)
José António Oliveira Martins (Eastman School of Music, ESM - Estados Unidos)
Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa, UNL- Portugal)
Norton Dudeque (Universidade Federal do Paraná, UFPR)
Pablo Fessel (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET;
Universidad de Buenos Aires, UBA - Argentina)
Paulo Castagna (Universidade Estadual Paulista, UNESP)
Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia, UFBA)
Silvio Ferraz Mello Filho (Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP)

Editoração e Revisão Geral Adriana Lopes Moreira **Formatação** Ronaldo Alves Penteado
Encarte Roberto Rodrigues, Cibele Palopoli **Normatização** Cibele Palopoli, Adriana Lopes Moreira
Revisão de traduções Kathleen Martin **Projeto Gráfico** Rogério Budasz

Capa Umberto Boccioni (1882-1916), *States of Mind I: The Farewells*, óleo sobre tela, 70.5 x 96.2 cm, 1911, Acervo MoMA. Reprodução fotográfica: Roberto Rodrigues.

Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – v. 20, n. 2 (dez. 2014) – Porto Alegre (RS): ANPPOM, 2014.

Semestral
ISSN 0103-7412

1. Música – Periódicos. 2. Musicologia. 3. Composição (Música). 4. Música – Instrução e Ensino. 5. Música – Interpretação. I. ANPPOM - Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música. II. Título

Pareceristas *ad hoc* do v. 20, n. 1 e 2

Alberto Tsuyoshi Ikeda (UNESP)
Alexandre Zamith Almeida (UFU)
Amílcar Zani Netto (USP)
André Guerra Cotta (UFF)
Angela Elisabeth Lühning (UFBA)
Bryan McCann (Georgetown University - EUA)
Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)
Carlos de Lemos Almada (UFRJ)
Carlos Elias Kater (UFSCAR)
Carlos Palombini (UFMG)
Carole Gubernikoff (UNIRIO)
Cláudia Fernanda Deltregia (UFSM)
Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling (UFRGS)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal)
Delmary Vasconcelos de Abreu (UnB)
Diana Santiago da Fonseca (UFBA)
Edelton Gloeden (USP)
Edson Zampronha (Universidad de Valladolid - Espanha)
Eduardo Henrique Soares Monteiro (USP)
Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho (UFES)
Ezequias Lira (UFRN)
Fábio Scarduelli (UNICAMP)
Felipe da Costa Trotta (UFPE)
Filippo Bonini Baraldi (Université Paris 8 - França)
Graça Maria Boal Palheiros (Instituto Politécnico do Porto, IPP - Portugal)
Graziela Bortz (UNESP)
Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC)
Helena Jank (UNICAMP)
Helena Marinho (Universidade de Aveiro - Portugal)
Heloisa Faria Braga Feichas (UFMG)
Joana Cunha de Holanda (UFPel)
John P. Murphy (University of North Texas - EUA)
Jônatas Manzolli (UNICAMP)
José Eduardo Fornari Novo Jr. (UNICAMP)
José Henrique Padovani (UFPB)
Lia Tomás (UNESP)
Liduino José Pitombeira de Oliveira (UFCG/UFPB)
Luciana Marta Del Ben (UFRGS)
Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC)
Mara Behlau (UNIFESP)
Marcelo Fernandes Pereira (UFMS)
Marcos Branda Lacerda (USP)
Marcos Vinício Cunha Nogueira (UFRJ)
Marisa Rezende (UFRJ)
Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)
Maura Penna (UFPB)
Maurício Dottori (UFPR)
Mauricio Zamith Almeida (UDESC)
Mônica Isabel Lucas (USP)
Norton Eloy Dudeque (UFPR)
Pablo Fessel (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET; UBA - Argentina)
Paulo Chagas (University of California Riverside - EUA)
Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles (USP)
Paulo Kühl (UNICAMP)
Paulo José de Siqueira Tiné (UNICAMP)
Pedro Rodrigues (Universidade de Aveiro - Portugal)
Rogério Luis de Moraes Costa (USP)
Silvio Augusto Merhy (UNIRIO)
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC)
Suzel Ana Reily (Queen's University Belfast - Reino Unido)

OPUS

REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOLUME 20 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2014



ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Diretoria 2014-2015

Presidente: Luciana Del Ben (UFRGS)
Primeiro secretário: Alexandre Zamith Almeida (UFU)
Segundo secretário: Eduardo Monteiro (USP)
Tesoureiro: Sergio Figueiredo (UDESC)

Conselho Fiscal

Claudiney Carrasco (UNICAMP)
Ana Cristina Tourinho (UFBA)
Marcos Holler (UDESC)
César Adriano Traldi (UFU)
Pauxy Gentil-Nunes Filho (UFRJ)
Claudia Ribeiro Bellochio (UFSM)

Editora de publicações da ANPPOM

Adriana Lopes Moreira (USP)

sumário

volume 20 • número 2 • dezembro 2014

Editorial 8

Instruções para autores 9

O gesto corporal na *performance* musical 11
Bruno Madeira, Fabio Scarduelli

Guias de execução para memorização aplicados à interpretação das *Variações Abegg*, de Robert Schumann 39
Bibiana Bragagnolo, Luciana Noda

Villa-Lobos, os Choros e o Pestana às avessas 77
Marcos Branda Lacerda

Reelaborações para violão da obra bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga* BWV1001 99
Sérgio Vitor de Souza Ribeiro

Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade 125
Thiago Cabral

"Música popular do sul": identidades, agenciamentos e territorialidades translocais no Rio Grande do Sul 151
Reginaldo Gil Braga, Mateus Berger Kuschick, Clarissa Figueiró Ferreira, Suelen Scholl Matter

Planejamento da densidade textural a partir da aplicação da equação logística 183
Felipe Grisi Correia Pontes, José Orlando Alves, Antônio Joaquim Rodrigues Feitosa

Propostas para estudos acadêmicos voltados mais estreitamente a aspectos da *performance* musical têm ganho corpo nos últimos anos e permeiam algumas das questões trazidas neste número da OPUS.

Voltando-se à importância do corpo como potencializador de significado na *performance* musical, Bruno Madeira e Fábio Scarduelli apresentam fundamentações conceituais para a análise de movimentos corporais associados a elementos constitutivos de obras musicais, valendo-se de paralelos entre estes últimos e imagens fotográficas sequenciais de Horowitz e Heifetz. Contemplam, ainda, considerações sobre a transmissão de estados emocionais através de movimentos corporais, incrementando a percepção da obra musical. Bibiana Bragagnolo e Luciana Noda exploraram potenciais de um protocolo de memorização que se vale de guias de execução, consolidando práticas para o aprimoramento de *performances* e, sobretudo, minimizando possibilidade de falhas de memória em *performances* públicas.

Caminhando pela fronteira entre o popular e o erudito à presença de Machado de Assis, Marcos Branda Lacerda revela-nos um outro olhar sobre o ecletismo estilístico com tendências modernistas na obra de Villa-Lobos dos anos 1920, confrontando a imagem formada com a colaboração de Milhaud e Mário de Andrade. Sérgio Ribeiro explora a corrente prática da adequação para violão de obras originalmente compostas para outros instrumentos. Voltando-se uma Fuga compostas por J. S. Bach para violino, constata constituírem-se reelaborações as versões de Tárrega e Marquez. Nesse ínterim, conceitos como transcrição, arranjo, reelaboração, idiomatização são definidos e explorados.

Thiago Cabral delineia um panorama da musicologia atual através de um enfoque no que denomina musicologia sistemática, diferenciando-a da musicologia histórica, constatando uma aproximação desta última em relação à ciências humanas e observando se o mesmo não teria ocorrido com a primeira, sobretudo no que concerne à busca por diferentes estratégias de análise musical. Focando aspectos epistemológicos concernentes a três pesquisas de campo etnomusicológicas praticadas como "obras abertas", Reginaldo Braga, Mateus Kuschick, Clarissa Ferreira e Suelen Matter trazem seu contributo à construção cultural da denominada "música popular do sul". Voltados à conformação pré-composicional, Felipe Grisi Pontes, Orlando Alves e Antonio Feitosa descrevem o planejamento da densidade textural de uma peça, com base na equação logística comumente encontrada nos estudos do caos determinístico, ampliando o espectro da reflexão criativa composicional.

A todos uma excelente leitura!

Adriana Lopes Moreira

instruções para autores

Criada em 1989, a Revista OPUS é uma publicação seriada semestral, cujo objetivo é divulgar a pluralidade do conhecimento em música, considerados aspectos de cunho prático, teórico, histórico, político, cultural e/ou interdisciplinar - sempre encorajando o desenvolvimento de novas perspectivas metodológicas. Por constituir o periódico científico da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), tem como foco principal compor um panorama dos resultados mais representativos da pesquisa em música no Brasil.

Indexada pelo Répertoire International de Littérature Musicale (RILM) e classificada no estrato A2 do Qualis Periódicos, da CAPES (2012), a Revista OPUS está aberta a colaborações do Brasil e do exterior. Atualmente, é veiculada em versão online. Publica artigos, resenhas e entrevistas em português, espanhol e inglês, recebidos em fluxo contínuo.

O endereço para envio é **opus@anppom.com.br**.

Para que possam ser publicados na Revista **OPUS**, os artigos, resenhas e entrevistas devem se adequar aos **requisitos**, **normas técnicas** e **cessão de direitos** que constam no site **www.anppom.com.br/revista**/.

Cada artigo, resenha ou entrevista é avaliado por pareceristas *ad hoc*, através do processo de avaliação cega por pares (*double blind review*).

Os textos submetidos precisam necessariamente ser originais. O conteúdo de cada artigo, resenha ou entrevista é de inteira responsabilidade de seu autor.

ISSN 0103-7412 (versão impressa - do v. 1 ao v. 15, n. 1)
ISSN 1517-7017 (versão online - todos os volumes)

O gesto corporal na *performance* musical

Bruno Madeira (UNICAMP)
Fabio Scarduelli (EMBAP)

Resumo: Este artigo trata de questões envolvendo a música, a expressividade e o corpo. A partir de um amplo referencial teórico, tem como objetivo destacar a importância do corpo como potencializador de significado na *performance* musical. Fundamenta-se principalmente em Hatten (2001, 2004) e Pierce (2007), com análises de gestos de Vladimir Horowitz e Jascha Heifetz, que enfatizam a profunda inter-relação entre música e movimento corporal.

Palavras-chave: Gesto. Expressividade musical. Semiótica musical. *Performance* musical.

Body Gesture In Musical Performance

Abstract: This article deals with the issues involving music, expressiveness and the body. From a broad theoretical point of view, it aims to highlight the importance of the body's potential to add meaning to a musical performance. The work is primarily based on Hatten (2001, 2004) and Pierce (2007), with gesture analyses by Vladimir Horowitz and Jascha Heifetz that emphasize the profound interrelationship between music and body movement.

Keywords: Gesture. Musical Expressiveness. Musical Semiotics. Musical Performance.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. O gesto corporal na *performance* musical. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 11-38, dez. 2014.

Apesar da música ter sido sempre estreitamente relacionada com o gesto corporal, apenas nas últimas décadas o assunto suscitou maior interesse entre os musicólogos. Segundo Iazzetta, a preocupação com o gesto "parece ter emergido quando se tornou possível gravar e reproduzir música, e o papel da *performance* foi trocado por uma situação de escuta mediada por novas tecnologias como o rádio, fitas magnéticas ou CDs" (IAZZETTA, 2000: 26)[1]. O autor ainda adiciona alguns fatores que têm influenciado o crescente número de pesquisas relacionadas ao gesto:

> A preocupação com o corpo nas ciências cognitivas como um agente de conhecimento (Johnson, 1987; Minsky, 1986; Varela, Thompson, & Rosch, 1991); o crescente interesse em formas de comunicação não-verbais em estudos de semiótica e psicologia (Kendon, 1981; Nöth, 1990; Poyatos, 1983); o desenvolvimento de estudos em linguagens de sinais de deficientes auditivos, especialmente na Linguagem Americana de Sinais (Kendon, 1981: 31); estudos sobre a interação entre homem e computador promovidos pela grande expansão da tecnologia digital que trouxe a possibilidade de simular fenômenos físicos em ambientes "virtuais" (Barfield & Furners III, 1995; Carr & England, 1995; Laurel, 1990) (IAZZETTA, 2000: 260)[2].

Segundo Nöth, num conceito estreito o gesto pode ser definido como "comunicação corporal por meio de mãos e braços, e em menor grau, pela cabeça" (NÖTH, 1990: 392)[3]. Nesta definição, o autor deliberadamente exclui a comunicação através da postura e expressões faciais, e cita posteriormente a definição mais ampla de Hayes, que considera o gesto como "qualquer movimento corporal, excetuando a

[1] "This concern seems to emerge when it became possible to record and to reproduce music and the role of performance was replaced by a listening situation mediated by new technologies such as the radio, magnetic tapes, or CDs" (IAZZETTA, 2000: 260). Todas as traduções do presente artigo são nossas.

[2] "The concern with the body in cognitive sciences as an agent of knowledge (Johnson, 1987; Minsky, 1986; Varela, Thompason & Rosch, 1991); the growing interest in non-verbal forms of communication in semiotic and psychology studies (Kendon, 1981; Nöth, 1990; Poyatos, 1983); the development of studies in sign languages of the deaf, especially American Sign Language (Kendon, 1981: 31); the studies in Human-Computer Interaction promoted by the large expansion of digital technology that brought the possibility of stimulating physical phenomena in 'virtual' environments (Barfield & Furners III, 1995; Carr & England, 1995; Laurel, 1990)" (IAZZETTA, 2000: 260).

[3] "A gesture in the narrower sense is bodily communication by means of hands and arms and to a lesser degree by the head" (NÖTH, 1990: 392).

vocalização, feito consciente ou inconscientemente para comunicar seja consigo mesmo ou com outro" (HAYES, 1966: 627 apud NÖTH, 1990: 393)[4]. A partir dessas definições, percebe-se a capacidade do movimento corporal de comunicar e, portanto, ser portador de significado. Abrangendo sua relação com a significação, Hatten define o gesto como "movimento interpretável como signo, seja intencional ou não, e como tal ele comunica informação sobre o gesticulador (ou personagem, ou pessoa que o gesticulador está personificando ou incorporando)" (HATTEN, 2001b: 3)[5].

Zagonel afirma que "vê-se nele [no gesto] não só uma ação física, mas uma intenção" (ZAGONEL, 1997: 12). Heller reforça essa definição ao qualificar o gesto como "som e movimento mutuamente fundados em uma intencionalidade expressiva" (HELLER, 2006: 22). Porém, como adiciona Hatten (2001: 2), corroborando Hayes, o gesticulador pode estar inconsciente de um movimento que pode ser interpretado por outro como significante, e, portanto a intenção do gesticulador não é fundamental na definição. Assim, o gesto pode ser considerado "movimento que é marcado pela sua significância, seja por ou para o agente ou o intérprete" (HATTEN, 2001: 2)[6].

Em uma publicação posterior, o conceito global de gesto é expresso e solidificado pelo mesmo autor como "formação energética significativa ao longo do tempo" (HATTEN, 2004: 95)[7]. Essa última definição abrange tanto os gestos corporais quanto os *gestos musicais*, a serem discutidos posteriormente. Da somatória das definições acima expostas, consideraremos o conceito de gesto corporal como *movimento corporal realizado consciente ou inconscientemente, marcado pela significância, seja por ou para o transmissor ou o receptor*. É importante destacar que um dado movimento pode ser considerado como sem significado por um indivíduo em uma ocasião, mas o mesmo movimento pode ter significado para o indivíduo numa segunda ocasião. Para sua caracterização, o gesto exige que pelo menos um indivíduo, em uma determinada situação, reconheça o movimento como portador de significado.

---

[4] "[…] any bodily movement excepting that of vocalization made consciously or unconsciously to communicate either with one's self or with another" (HAYES, 1966: 627 apud NÖTH, 1990: 393).

[5] "Gesture is movement interpretable as sign, whether intentional or not, and as such it communicates information about the gesturer (or character, or persona the gesturer is impersonating or embodying)" (HATTEN, 2001b: 3).

[6] "Movement that is marked for its significance, whether by or for the agent or the interpreter" (HATTEN, 2001: 2).

[7] "[…] significant energetic shaping through time" (HATTEN, 2004: 95).

Cano (2007) destaca que a noção de significado em música é complexa e polêmica, mas oferece um conceito de significado musical que será aqui empregado:

> [...] o universo de opiniões, emoções, imaginações, condutas corporais efetivas ou virtuais, valorações estéticas, comerciais ou históricas, sentimentos de identidade e pertencimento, intenções ou efeitos de comunicação (incluindo os mal-entendidos), relações de uma música com outras músicas, obras ou gêneros, e com diversas partes de si mesma etc. que construímos com e a partir da música. Quando uma música traz à tona qualquer dos elementos assinalados, funciona como *signo* [...] (CANO, 2007: 4)[8].

Vale ressaltar que a música possui múltiplos significados, que são acessados de formas diferentes dependendo das experiências anteriores dos ouvintes. Segundo McKay (2007),

> A musicologia 'pós-moderna' valoriza assim novamente as elusivas qualidades 'semânticas' da música. Seguindo o impacto dos trabalhos Barthes e Derrida na teoria literária, ela tenta construir múltiplas visões subjetivas do que uma obra musical pode significar através de diversos atos de interpretação criativa voltada ao leitor; colocando o significado expressivo firmemente no olho do expectador, não na obra em si" (MCKAY, 2007: 160)[9].

Davidson e Correia (2001) sustentam posição semelhante em relação à atribuição de significado:

[8] "Para ofrecer una noción sucinta diré que por *significado musical* es posible entender el universo de opiniones, emociones, imaginaciones, conductas corporales efectivas o virtuales, valoraciones estéticas, comerciales o históricas, sentimentos de identidad y pertinência, intenciones o efectos de comunicación (incluyendo los malos entendidos), relaciones de una música com otras músicas, obras o géneros, y con diversas partes de sí misma, etc. que construimos con y a partir de la música. Cuando una música detona cualquiera de los elementos señalados funciona como *signo* [...]" (CANO, 2007: 4).

[9] "Today's 'postmodern' musicology thus once again values music's elusive 'semantic' qualities. Running in the wake of Barthes and Derrida's impact in literary theory, it attempts to *construc* multiple subjective visions of what a musical work *might* mean through diverse acts of creative reader-oriented interpretation; situating expressive meaning firmly in the eye of the beholder and not in the work itself." (MCKAY, 2007: 160)

> Para nós, assumir que o significado da música deve ser o mesmo tanto para performer quanto para ouvinte, ou mesmo para dois ouvintes diferentes na plateia, é aceitar e aplicar acriticamente à música o modelo verbal de comunicação literal. Na nossa visão, significado musical é sempre múltiplo, porque ele precisa de engajamento ativo e imaginativo, de fato, um investimento pessoal fundamentado (DAVIDSON; CORREIA, 2001: 78)[10].

Assim, o significado no campo da música assume uma conotação diferente do significado literal no campo da comunicação falada ou escrita. No primeiro, a multiplicidade de possibilidades de significado é admitida e enriquece o fenômeno, por adicionar uma complexidade e permitir a interpretação idiossincrática por cada ouvinte; no segundo, o objetivo principal seria justamente o oposto, o de ter uma ideia específica que poderia idealmente ser compreendida por todos os leitores ou ouvintes.

É a partir de uma primeira compreensão do significado musical que o trabalho do intérprete se inicia. Ao executar um trecho de uma peça, o movimento necessário para se atingir o resultado sonoro possuirá muitas vezes características análogas às do próprio som (um movimento delicado resultará em um som delicado, uma sonoridade incisiva prescindirá um movimento incisivo), como escreve Cadoz:

> No caso de produção sonora 'natural' por instrumentos acústicos, o gesto atua intimamente com o fenômeno físico, e determina diretamente um número de atributos decisivos para a percepção e musicalidade (CADOZ, 1988: 2)[11].
>
> O fenômeno sonoro produzido por um objeto natural ou instrumento é um traço indelével do gesto e o gesto nesse ponto é indissociável de sua função significante (CADOZ, 1988: 5)[12]

[10] "For us, to assume that the meaning of music has to be the same for both performer and listener, or even for two different listeners in the audience, is to accept and to apply uncritically to music, the verbal model of literal communication. Musical meaning is, in our view, always multiple because it needs *active imaginative engament*, in fact, a grounded personal investment. (DAVIDSON; CORREIA, 2001, p.78)

[11] "In the case of 'natural' sound production by acoustic instruments, the gesture plays an intimate part with the physical phenomenon, and directly determines a number of decisive attributes for perception and musicality." (CADOZ, 1988: 2)

A relação entre gesto corporal e técnica instrumental começa então a surgir, sendo ambos fundados sobre a mesma base - o movimento. Utilizaremos o conceito de técnica instrumental de Madeira e Scarduelli (2013), que a definem como:

> [...] o conjunto de procedimentos que permite a transmissão de ideias musicais para um instrumento. Este conjunto abrange tanto as imagens mentais[13] quanto os posicionamentos e movimentos corporais, e para sua plena atividade, é exigida a adaptação do corpo ao instrumento (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013: 183).

A compreensão dos conceitos adotados sobre técnica instrumental e gesto corporal propicia importantes constatações em relação aos movimentos corporais, não só restritamente aplicados à música. A relação entre movimento, técnica instrumental e gesto corporal pode ser observada com o auxílio do seguinte diagrama (Fig. 1):

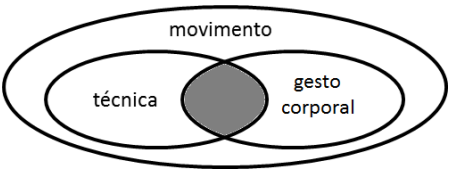


Fig. 1: Diagrama que relaciona movimento, técnica e gesto corporal.

Dentro do escopo do movimento, a técnica por si (sem intersecção com o gesto corporal) não possui um significado expressivo, é um conjunto de habilidades adquiridas que torna possível a execução de uma tarefa - seja a de tocar um instrumento, praticar um esporte, caminhar, ou qualquer outro tipo de movimento que realiza algo específico. Também dentro do conjunto movimento, alguns exemplos de gesto corporal (sem intersecção com a técnica) seriam movimentos corporais na comunicação, como

---

[12] "The sound phenomenon produced by a natural object or instrument is an indelible trace of the gesture and the gesture on this point is indissociable from its significant function" (CADOZ, 1988: 5).

[13] "Ao escrever sobre técnica instrumental, CARLEVARO (1979) defende que o principal elemento motor é a vontade, provinda do cérebro. Para cada atitude corporal, existe uma imagem mental paralela e, sendo assim, o estudo da técnica exige uma educação da mente, que nunca estará em estado irreflexivo e regerá todos os impulsos e movimentos" (MADEIRA; SCARDUELLI, 2013: 182). Vale enfatizar que essa citação amalgama a dicotomia "mente/corpo", haja vista que não basta apenas existir a concepção mental para que o resultado sonoro seja alcançado.

expressões faciais, balançar a cabeça para sim e não, sinais de positivo ou negativo feitos com o polegar. Esses são, portanto, gestos no sentido das primeiras definições aqui apresentadas (Nöth, Hayes e Hatten), movimentos que fazem parte da comunicação humana.

É na tripla intersecção entre movimento, técnica e gesto corporal que se encontram muitos dos movimentos realizados por um músico em uma *performance* - movimentos controlados e específicos, que possibilitam a execução de uma dada tarefa, que ao mesmo tempo são portadores de significado, seja pelo prisma do intérprete ou do ouvinte.

O diagrama apresentado encontra respaldo na constatação de Pierce (2007), quando afirma que "movimentos são sugestivos para a técnica, e frequentemente podem ser traduzidos diretamente para o gesto de se tocar e cantar" (PIERCE, 2007: xiii)[14]. A visão de Pierce parte do princípio de que a música carrega significado expressivo, que pode ser manifestado pelo corpo (sem o instrumento), e que posteriormente é traduzido para o instrumento. Sua teoria faz o movimento se tornar gesto corporal, para que só depois se torne também técnica - contrariando o caminho mais tradicionalmente difundido no ensino no qual se houver uma preocupação com o gesto corporal, ela seria debatida depois do ensino da técnica. A autora ainda destaca o benefício do movimento para a música:

> O movimento refina a escuta, que por sua vez altera a qualidade do movimento, fazendo com que ele se torne como música, tendo fluência, coerência e forma. Assim, o movimento para a música fornece uma espiral para uma transformação contínua, tornando sua expressão mais fluente, coerente e com formas definidas (PIERCE, 2007: 1)[15].

Um pequeno interlúdio: *performance*

A *performance* em suas diversas manifestações é objeto de estudo da Antropologia, principalmente a partir dos fins da década de 1970, quando Richard Bauman

[14] "Movements are suggestive for technique, and often they can be translated directly into playing gesture and singing" (PIERCE, 2007: xiii).

[15] "Movement refines listening, which in turn alters the quality of movement so that it becomes like music, having fluency, coherence, and shape. Thus movement to music provides a spiral for ongoing transformation, for becoming more fluent, coherent, and shapely in expression" (PIERCE, 2007: 1).

publica uma importante pesquisa sobre o assunto. Segundo Langdon (2006), Bauman considera *performance* como

> [...] um evento comunicativo no qual a função poética é dominante, sendo que a experiência invocada pela performance é consequência dos mecanismos poéticos e estéticos produzidos através de vários meios comunicativos simultâneos. A realização de uma performance produz uma sensação de estranhamento em relação ao cotidiano, suscitando no espectador um olhar não-cotidiano e criando momentos nos quais a experiência está em relevo (Jakobson, 1960) (LANGDON, 2006: 166).

Em seu artigo, Langdon ainda expõe qualidades que são compartilhadas pelas diversas abordagens do conceito de *performance*, formando um eixo comum entre os diversos usos do termo. Entre essas qualidades, está a *experiência em relevo*, sendo a *performance* uma experiência realçada e momentânea que envolve "[...] o ator (*performer*), a forma artística, a plateia e o contexto para criar uma experiência emergente" (LANGDON, 2006: 175). A *performance* é, ainda, *experiência multissensorial*, sinestésica, pela recepção simultânea de vários estímulos que criam uma experiência unificada emotiva, expressiva e sensorial, e ainda possui *engajamento corporal, sensorial* e *emocional*, conforme detalha a autora:

> Como é característico na antropológica [sic] contemporânea, tanto quanto entre em outros campos intelectuais atuais, o paradigma do corpo e "embodiment" (corporificação) (Csordas, 1990) também faz parte das análises de performance, [...], rejeitando uma divisão cartesiana de experiência, que separa o racional do emocional e do corporal (LANGDON, 2006: 176).

As três características apresentadas possuem implicações importantes para o presente artigo, haja vista que está sendo defendida a *performance* como multissensorial e intimamente ligada ao corpo de todos os envolvidos. Portanto, dentro desse conceito, uma *performance* na qual apenas os sons são gravados para posterior apreciação é incompleta, mesmo com os melhores materiais e métodos de gravação. Para Schutz e Lipscomb (2007), "contextos que ignoram informação visual (programas de rádio, *performances* gravadas, audições cegas, etc) estão roubando do *performer* e do público uma significante dimensão da

comunicação musical" (SCHUTZ; LIPSCOMB, 2007: 698)[16]. Um registro de *performance* no qual o aspecto visual também faz parte possibilita o espectador a se aproximar do que foi a *performance*, mas ainda está longe de representar a experiência como um todo. Porém, ao menos possibilita ao espectador a apreensão visual dos movimentos corporais do artista, que fornecem estímulos adicionais aos percebidos pela audição.

O gesto corporal na *performance*: análises

A integração do movimento, técnica e gesto corporal, representada pela área de intersecção central do diagrama apresentado anteriormente, pode ser encontrada potencialmente em quaisquer *performances* profissionais, tendo sido escolhidos dois casos, abaixo expostos, como breves exemplos para a observação. As análises têm como objetivo expor a relação entre o conteúdo musical e a realização corporal de alguns trechos, procurando sugerir como o significado musical é traduzido pelo corpo de cada intérprete. Godøy sugere que diferentes ouvintes escolhem diferentes características da música para representar gestualmente, como timbres, alturas, pulsos, acentos e articulações (GODØY, 2010: 118 apud RAHAIM, 2010: 112), portanto a análise de dois intérpretes possibilitará uma compreensão inicial da importância por eles conferida a determinados elementos.

Os gestos corporais escolhidos foram selecionados por possuir componentes visuais mais destacados, entre os demais movimentos significantes mais discretos da performance. As imagens das performances dos músicos não conseguirão representar a qualidade completa dos gestos, porém possibilitarão ilustrá-los em linhas gerais. Recomenda-se para melhor aproveitamento das análises a visualização dos vídeos, cujas referências se encontram em notas de rodapé. Também é importante ressaltar que esses movimentos foram selecionados por, em uma leitura superficial, poderem ser considerados supérfluos, já que na maioria dos casos o corpo não está mais em contato com o instrumento. Assim, esses movimentos não são diretamente responsáveis pela produção sonora, mas, embora impossível provar em relação aos dois músicos abaixo em questão, são essenciais para a construção do caráter de cada trecho. Davidson (2012) sustenta posição semelhante:

[16] "Our findings demonstrate contexts that ignore visual information (radio broadcasts, recorded performances, blind auditions, etc) are robbing both the performer and audience of a significant dimension of musical communication" (SCHUTZ, LIPSCOMB, 2007: 896).

> Nas minhas extensivas observações, tais gestos acompanhantes e figurativos se tornam tão integrados no programa motor global que, mesmo se por um lado sua função pode não ser 'necessária' para a produção musical, seu papel ainda assim é essencial para o performer individual e em algum nível isso impacta sobre o som produzido (DAVIDSON, 2012: 598)[17].

Vladimir Horowitz

O primeiro exemplo traz a gravação de uma *performance* do pianista Vladimir Horowitz, em um recital de maio de 1982 no Royal Festival Hall em Londres[18], no qual apresenta a *Sonata em Fá Menor, K184*, de Domenico Scarlatti. Destacam-se quatro movimentos corporais que expressam claramente sua profunda inter-relação com o conteúdo musical:

(1) A marcação de *staccato* na quinta semicolcheia do compasso 34 (Fig. 2) exige um toque rápido nas teclas, fazendo com que as mãos do pianista não tenham mais contato com o instrumento. Logo após, é constatada uma *fermata* na pausa de semicolcheia, que interrompe bruscamente o discurso rítmico constante até o momento. Nessa *fermata*, Horowitz (Fig. 3) mantém suas mãos imóveis, sobrevoando o teclado, imbuindo a passagem de tensão por criar uma expectativa pelo que está por vir. Essa suspensão da continuidade rítmica é indicada musicalmente pela *fermata*, que com a realização física da imobilidade, em oposição ao movimento constante anterior, potencializa o significado da passagem.

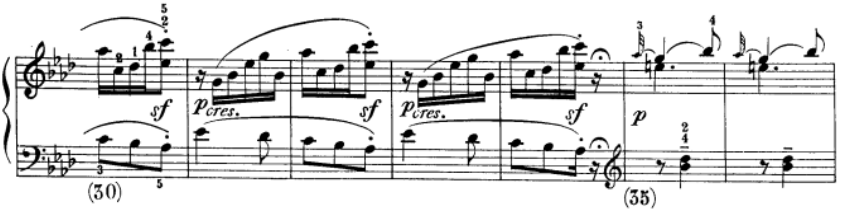


Fig. 2: Domenico Scarlatti: *Sonata em Fá Menor K184* (comp. 30-36).

[17] "From my extensive observations, such accompanist and figurative gestures do become integrated into the overall motor programme to such an extent that, even if in one way their function may not be 'necessary' to the musical production, their role becomes nonetheless essential for the individual performer and at some level this impacts the sound produced" (DAVIDSON, 2012: 598).

[18] *Vladimir Horowitz: The Video Collection: Horowitz in London.* DVD, v. 2. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=HmCI579_KYM>. Acesso em: 29 jan. 2015.



Fig. 3: Vladimir Horowitz: *Fermata* corporal.

(2) Nos últimos sete compassos da primeira seção da peça (Fig. 4), uma mesma frase de dois compassos, em semicolcheias, é repetida três vezes em diferentes oitavas, repousando sobre duas notas Dó no último compasso. O repouso musical é enfatizado pelo repouso corporal dos pulsos de Horowitz (Fig. 5), que durante as semicolcheias permanecem em uma posição que é constituinte de sua técnica, observada na maior parte da peça, porém no repouso da frase - e da seção inteira - os pulsos são relaxados, encontrando-se significativamente abaixo da linha das teclas.

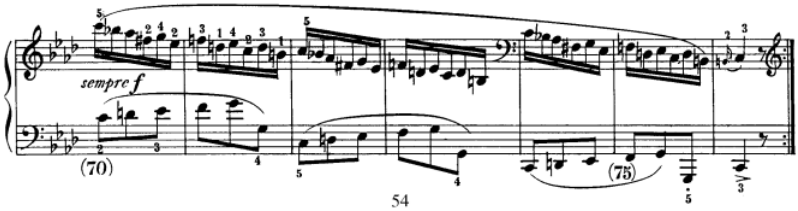


Fig. 4: Domenico Scarlatti: *Sonata em Fá Menor K184* (comp. 70-76).



Fig. 5: Vladimir Horowitz: pulsos relaxam na resolução da tensão musical.

(3) A partir do início da segunda seção da peça (Fig. 6), a melodia é caracterizada por um arpejo de semicolcheias em *piano*, que culmina em um intervalo harmônico de oitava em *sforzando* no compasso seguinte. Essa célula se repete por diversas vezes nessa seção, ressaltando sua importância como material temático. O contraste dinâmico provindo do conteúdo musical é enfatizado pela realização corporal de Horowitz (Fig. 7), na qual, por um lado, o arpejo é executado levemente por movimentos rápidos próximos do teclado; por outro, para executar a oitava o pianista bate rápida e enfaticamente nas teclas, permitindo posteriormente que o braço faça um amplo arco para longe do instrumento[19]. A amplitude dos movimentos é comparada com a amplitude dinâmica de cada trecho.

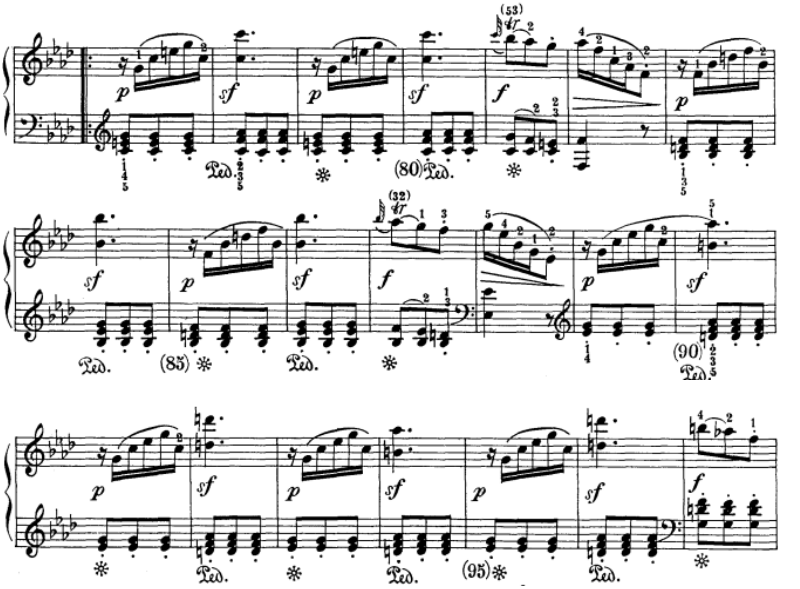


Fig. 6: Domenico Scarlatti: *Sonata em Fá Menor K184* (comp. 77-97).

[19] A pedalização permite que as oitavas não precisem ser sustentadas pelos dedos do intérprete.



Fig. 7: Vladimir Horowitz: execução das semicolcheias e momento após a execução da oitava.

(4) A *Sonata em Fá Menor K184* foi apresentada como parte de um conjunto de seis sonatas de Scarlatti, tendo sido a terceira da série. O gesto corporal de Horowitz no final da peça (Fig. 8) condiz com a organização do repertório no programa apresentado, no qual a sonata inteira é considerada uma parte de um todo - ao soltar a última nota, suas mãos fazem um lento e controlado arco em direção as notas da próxima sonata.



Fig. 8: Vladimir Horowitz: movimentação entre última nota da *Sonata em Fá Menor K184* e a primeira da *Sonata em Lá Maior K101*, de Scarlatti.

Jascha Heifetz

O violino e outros instrumentos de cordas friccionadas exigem do braço direito do instrumentista o controle do arco, que determina articulações, dinâmicas, timbre e ritmos. A observação do movimento do arco de um violinista revela suas intenções relacionadas com os elementos acima expostos, cujas combinações geram diferentes tipos de significados expressivos. A técnica violinística para o controle dos elementos acima citados é mais exposta ao público em relação à técnica de outros instrumentos, já que em instrumentos percutidos ou de cordas pinçadas não são necessários mais movimentos para manter uma nota, e em instrumentos de sopros, beira o impossível a percepção de detalhes de embocadura. Assim sendo, percebe-se mais claramente como os movimentos, técnica e gestos corporais estão intrinsicamente relacionados para a obtenção do resultado musical.

O segundo exemplo traz o violinista Jascha Heifetz, executando o arranjo de Leopold Auer do *Capricho n. 24* de Niccolò Paganini, em uma gravação sem data[20]. Foram selecionados alguns movimentos que expressam intenções musicais do violinista:

(1) Nos primeiros oito compassos do tema, uma frase de quatro compassos é apresentada e logo repetida (Fig. 9). Em sua primeira aparição, os movimentos corporais de Heifetz (Fig. 10) destacam a característica rítmica, leve e pueril do trecho, inclinando a cabeça e o tronco para um lado e outro a cada unidade de tempo. Na repetição, a dinâmica vai para um nível abaixo e o movimento é mais contido. Na sequência, embora o tema ainda esteja sendo apresentado, os movimentos presentes nos primeiros quatro compassos são raros, e quando ocorrem não tem a mesma amplitude anterior. A hipótese aqui é a de que para o violinista é importante a caracterização gestual do tema em seus primeiros momentos, auxiliando a percepção do público, sendo redundante a repetição.

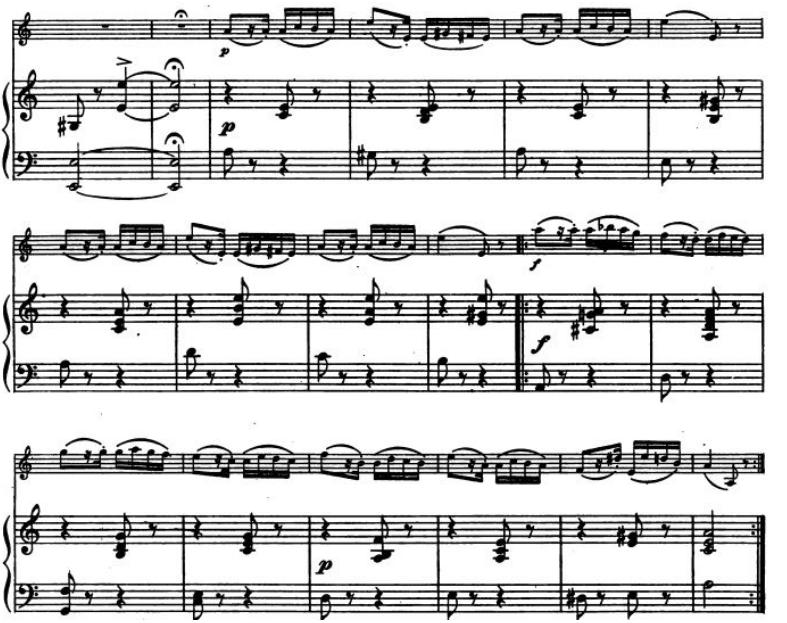


Fig. 9: Niccòlo Paganini: *Capricho n. 24* (compassos iniciais).

[20] Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=pCqv5vm2iz4>. Acesso em: 29 jan. 2015.



Fig. 10: Jascha Heifetz: movimentação temática.

(2) A primeira variação tem como material temático um arpejo tético descendente, no qual a primeira nota é ornamentada com uma apojatura dupla (Fig. 11). A presença da ornamentação e a sua posição no primeiro tempo de cada compasso destaca a nota entre as demais. Os movimentos do tronco e cabeça de Heifetz para a esquerda (Fig. 12) reforçam essa ênfase, sendo a postura para atacar a primeira nota diferente das demais. Tal gesto corporal encontra unidade com a técnica violinística, pois com o corpo inclinado para a esquerda, as cordas mais agudas são encontradas mais facilmente pelo arco. Porém, mesmo na segunda parte da variação, quando um arpejo ascendente é apresentado, a qualidade do movimento permanece, apesar de sua quantidade ser menor.

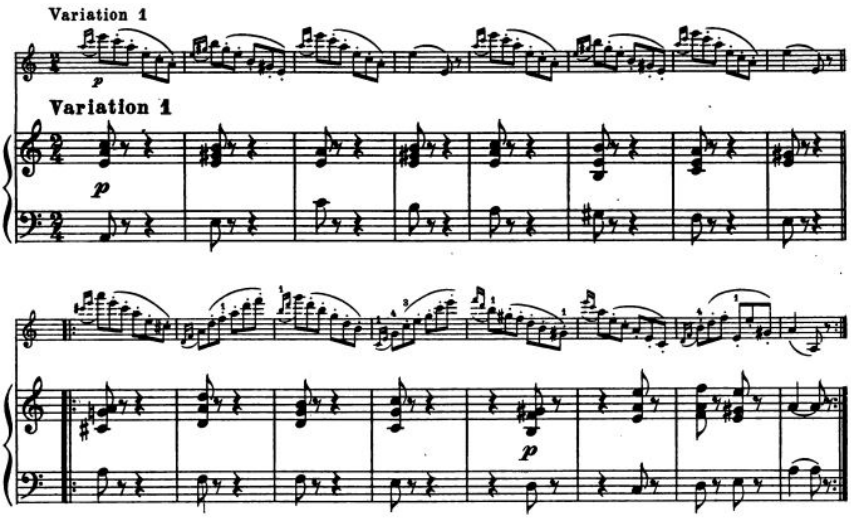


Fig. 11: Niccòlo Paganini: *Capricho n. 24*, Variação 1.



Fig. 12: Jascha Heifetz: postura destaca acento.

(3) A décima primeira variação apresenta o contraste entre acordes e uma breve célula de quatro semicolcheias marcadas *staccato* (Fig. 13). A marcação de dinâmica é *forte*, indicação seguida por Heifetz (Fig. 14), e ele adiciona tensão ao trecho com um golpe de arco longo e violento, fazendo a saída do arco rapidamente. As semicolcheias seguintes são executadas no talão com movimentos curtos. O contraste musical fica evidente no contraste entre seus movimentos de forma semelhante ao exemplo 3 de Horowitz.

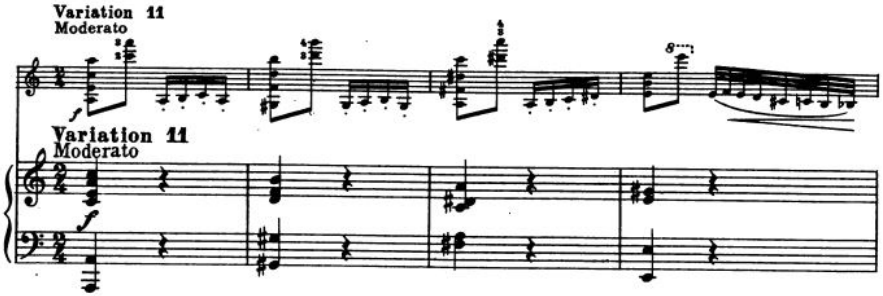


Fig. 13: Niccòlo Paganini: *Capricho n. 24*, Variação 11 (compassos iniciais).



Fig. 14: Jascha Heifetz: momento antes de executar o acorde; fim da execução do acorde; e execução das semicolcheias.

(4) Na última nota da peça (Fig. 15), depois das onze variações extremamente virtuosísticas que a compõem, o movimento corporal do braço direito de Heifetz (Fig. 16) é expansivo e agressivo, levando o arco para longe do instrumento. As características do movimento expressam o caráter desse trecho, em *fortíssimo*, ponto decisivo das *variazioni di bravura*.

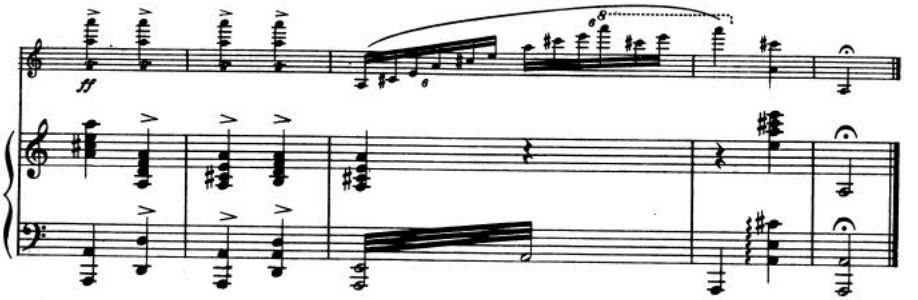


Fig. 15: Niccòlo Paganini: *Capricho n. 24* (últimos compassos).



Fig.16: Jascha Heifetz: movimentação expansiva no fim da peça.

Interferência e intermodalidade

Segundo Hatten, "movimentos das mãos e braços, músculos faciais, e mesmo do corpo, durante o discurso comunicam visualmente" (HATTEN, 2001b: 3)[21]. O autor segue essa linha de pensamento embasado em Campbell (1999), que afirma: "quando uma face vista falando uma expressão como 'aga' é dublada por uma voz sincronizada dizendo 'aba', 'ada' é o que é mais frequentemente 'ouvido'" (CAMPBELL, 1999: 58 apud HATTEN, 2004:

[21] "Movements of the hands and arms, facial muscles, and even the body during speech communicate visually" (HATTEN, 2001b: 3).

101)[22]. Esse experimento, conhecido como a *ilusão de McGurk*, aponta para a intermodalidade na percepção humana e a possibilidade de interferência, gerada quando dois significados diferentes são apresentados simultaneamente. A interferência pode ser o resultado de uma *performance* na qual o músico não está consciente de seus gestos corporais, transmitindo através deles informações conflitantes com o material musical sendo executado. Uma *performance* na qual o gesto corporal e a música são igualmente direcionados pode auxiliar a transmitir a concepção musical de maneira mais clara.

Somente o áudio é gravado em grande parte das *performances*, seguindo a tradição discográfica da indústria musical. Tal tradição se formou em parte pelas limitações tecnológicas e interesses mercadológicos, em parte pela crença de que a música é a "arte dos sons". Em uma recente pesquisa, Tsay (2013) aponta para conclusões que põem essa crença em dúvida. Nos resultados, a autora afirma que indivíduos conseguiram selecionar com segurança os vencedores de concursos de interpretação musical baseados em gravações em vídeo sem som; porém, nem músicos iniciantes ou profissionais puderam consistentemente identificar os vencedores a partir de gravações em áudio, ou de gravações em áudio e vídeo. Percebe-se novamente a intermodalidade da percepção e inclusive a prevalência da visão na apreciação das *performances*.

Hatten afirma que "quando ouvimos uma *performance* com os olhos fechados, ou quando ouvimos uma gravação, nós podemos reconstruir os tipos e qualidades de movimento que dão caráter aos gestos musicais" (HATTEN, 2001: 2)[23]. A partir dessa constatação, que tem a intermodalidade como fundamento, pode se inferir que se consegue reconstruir os tipos e qualidades de movimento por estes já fazerem parte do imaginário gestual adquirido através de experiências passadas. Porém, a pesquisa de Matsumoto e Willingham (2009), que trata de expressões faciais em deficientes visuais, aponta para a habilidade inata do ser humano de expressar emoções através dos músculos faciais, independente do aprendizado pela observação. Faltam ainda estudos com deficientes visuais que possam confirmar ou refutar a tese da habilidade inata de se construir gestos corporais a partir unicamente de estímulos musicais sonoros. Mas independente do resultado, o fato do estímulo auditivo ser suficiente para promover a imaginação de um gesto corporal em indivíduos sem deficiência é notável.

---

22 "When a face seen speaking an utterance such as 'aga' is dubbed to a synchronized voice saying 'aba', 'ada' is what is often 'heard'" (CAMPBELL, 1999: 58 apud HATTEN, 2004: 101).

23 "When hearing a performance with our eyes closed, or when listening to a recording, we can reconstruct the kinds and qualities of motion that give character to musical gestures" (HATTEN, 2001: 2).

Outro corolário da afirmação de Hatten é a ênfase na relação entre conteúdo musical (gesto musical) e movimento, exposta anteriormente com os exemplos de Horowitz e Heifetz. É o movimento que traz à tona o caráter do gesto musical presente na partitura como potencialidade latente. Ainda podem ser derivadas outras proposições, em respeito às traduções: um gesto musical é pensado e escrito na partitura pelo compositor – e segundo Mantel (apud ZAGONEL, 1997: 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. As páginas seguintes tentarão elucidar as diferenças entre gestos musicais e corporais, música e expressividade, tendo o corpo e o movimento como fundamento.

Gesto musical, expressividade e corpo

No discurso entre músicos é comum a utilização da palavra *gesto* (ou gesto musical) para se referir a motivos, frases e partes de uma composição, ou mesmo a peças inteiras. Essa apropriação metafórica vai de encontro com o alto grau de correlação entre a música e movimento expressivo, revelando o quanto o movimento e o corpo estão conectados com o fazer musical. Godøy e Leman (2010) afirmam que "nós chegaríamos ao ponto de afirmar que música é basicamente uma combinação de som e movimento, e que música significa alguma coisa para nós por causa dessa combinação" (GODØY; LEMAN, 2010: ix)[24]. Os autores caracterizam o gesto musical como "uma unidade musicalmente e perceptivamente significativa que é resultado do processo de segmentação do ouvinte" (GODØY; LEMAN, 2010: 72)[25]. Goldstein sustenta posição semelhante no destaque da importância do gesto e está de acordo com Hatten (2001: 2) no tocante à capacidade da reconstrução de uma imagem mental a partir de um estímulo auditivo:

> Música é uma arte performática, e parte da qualidade da experiência musical vem da relação entre a técnica física do intérprete e o som que é produzido. Um ouvinte pode apreciar essa conexão visualmente (e visceralmente) seja num concerto ao vivo ou nos olhos da mente enquanto escuta uma *performance* gravada. Nossa rica

[24] "We would go so far as to claim that music is basically a combination of sound and movement, and that music means something to us because of this combination" (GODØY; LEMAN, 2010: ix).
[25] "A musical gesture is a musically and perceptually meaningful unit that is the result of a listener's segmentation process" (GODØY; LEMAN, 2010: 72).

> tradição de instrumentos musicais criou um repertório de gestos (arcadas, sopros, batidas etc.) que são intimamente ligadas a sons familiares (GOLDSTEIN, 1988 apud CADOZ; WANDERLEY, 2000: 90)[26].

A importância do corpo para a percepção do indivíduo é enfatizada por Merleau-Ponty, crítico da dualidade cartesiana entre mente e corpo. Zavala (2012) escreve:

> Contrastando com Descartes, o autor [Merleau-Ponty] afirma: "tenho consciência do mundo por meio do meu corpo" (MERLEAU-PONTY, 1999: 122). O corpo é nossa porta de acesso ao mundo através dos sentidos, os que participam interligando-se na percepção (ZAVALA, 2012: 8).

Seguindo essa linha de pensamento, a posição de Kivy (1980 apud WEST, 1998) em relação à expressividade musical é baseada no gesto corporal que se transforma em gesto musical. O autor fundamenta sua teoria em três pilares: discurso, contorno e convenção (*speech, contour, convention)*. A teoria do discurso explica que a partir do *stile rappresentativo* da Camerata Fiorentina, no início do século XVII, a música desenvolveu características análogas às de um discurso sob influência de uma emoção. West (1998) explica que "a música é triste, por exemplo, porque representa os tons expressivos e outras características da voz humana quando triste. O ouvinte, por sua vez, reconhece e identifica esses gestos musicais" (WEST, 1998: 34)[27]. Outros comportamentos humanos expressivos como movimento, postura e gesto também são traduzidos para a música: Kivy afirma que a linha musical "é um 'mapa sonoro' do corpo humano sobre influência de uma emoção em particular" (KIVY, 1980: 53 apud WEST, 1998: 35)[28], caracterizando o que

[26] "Music is a performing art, and part of the quality of the musical experience comes from the relationship between the player's physical technique and the sound that is produced. A listener can appreciate this connection visually (and viscerally) whether in a live concert or in the mind's eye while listening to a recorded performance. Our rich tradition of musical instruments has created a repertoire of gestures (bowing, blowing, banging, etc.) that are closely tied to familiar sounds" (GOLDSTEIN, 1998 apud CADOZ; WANDERLEY, 2000: 90).

[27] "The music is sad, for example, by virtue of its representing the expressive tones and other characteristics of the human voice when sad. The listener in turn recognizes and identifies these musical gestures" (WEST, 1998: 34).

[28] "It [the musical line] is a 'sound map' of the human body under the influence of a particular emotion" (KIVY, 1980: 53 apud WEST, 1998: 35).

chama de *contorno*. Por fim, a *convenção* explica a expressividade musical em função de associações de aspectos musicais e emotivos criadas pelo costume, portanto simbólicas, sem que haja analogias entre eles. Kivy ainda afirma que toda expressividade advinda da convenção foi originalmente expressividade por contorno (KIVY, 1980: 83 apud WEST: 37).

Antes de prosseguir sobre a relação entre expressividade e música, é importante ressaltar o termo "processo de segmentação do ouvinte", da citação de Godøy e Leman (2010: ix), e uma frase da citação de West, acima apresentada: "O ouvinte, por sua vez, reconhece e identifica esses gestos musicais" (WEST, 1998: 34). Tais premissas colocam o ouvinte como peça fundamental e encontram respaldo nos textos de Ridley, que afirma:

> [...] o reconhecimento da expressividade (e não meramente de um tipo de signo entre outros) é conceitualmente relacionado à nossa relação de sentir. Se eu julgo o comportamento de alguém de expressar, digamos, melancolia, então eu estou dizendo ao mesmo tempo que eu sei alguma coisa sobre como é a sua melancolia, como seria estar no estado nos quais seus gestos refletem; meu julgamento é parcialmente sentido. O que significa que a fim de corretamente – e no seu sentido mais completo – atribuir predicados expressivos a uma pessoa, meu julgamento precisa *sempre* envolver um elemento de sentimento ou resposta afetiva (RIDLEY, 1995: 53 apud WEST, 1998: 40)[29].

Assim como acontece na comunicação verbal, em última instância é o receptor o responsável pela compreensão da mensagem, apesar de todos os esforços do emissor de fazer sua mensagem ser compreendida. Um dos mecanismos que auxilia na compreensão é a universalidade de expressões faciais, defendida mais recentemente por Ekman (1969, 1987, 2003), porém presente na literatura desde Darwin (1872). Darwin afirma que "os novos e os velhos de diferentes raças, sejam homens ou animais, expressam o mesmo

[29] "[…] the recognition of expressiveness (and not merely of one kind of sign among others) is conceptually related to our capacity to feel. If I judge someone's behavior to be expressive of, say, melancholy, then I am saying at the same time that I know something of what his melancholy is like, what it would be like to be in the state which his gestures reflect; my judgment is partly felt. Which means that in order properly – and in the fullest sense – to attribute expressive predicates to a person, my judgment must *always* involve an element of feeling or of affective response" (RIDLEY, 1995: 53 apud WEST, 1998: 40).

estado mental pelos mesmos movimentos" (DARWIN, 1872: 352)[30]. O desenvolvimento dessa teoria veio nas pesquisas de Ekman (1969), nas quais foram mostradas fotografias (Fig. 17) para pessoas de cinco culturas (Chile, Argentina, Brasil, Japão e Estados Unidos) e registradas as opiniões sobre que emoção estava retratada em cada expressão facial, a partir de uma lista de emoções possíveis. A maioria em cada cultura teve respostas coincidentes, sugerindo que expressões faciais poderiam ser universais. Posteriormente, a fim de remover a possível influência da mídia sobre expressões faciais, Ekman visitou o sudeste de Papua-Nova Guiné, onde registrou consistentes respostas de indivíduos da etnia Fore para felicidade, raiva, desgosto e tristeza (EKMAN, 1987)[31, 32].



Fig. 17: Exemplo de conjunto de fotografias mostradas por Ekman em suas pesquisas.

O ser humano tem comportamentos musculares faciais semelhantes para expressar estados emocionais em diferentes culturas, letradas e iletradas, sob influência da mídia ou não. Independente da teoria adotada sobre a capacidade da música de representar uma emoção em específico ou não, independente do músico estar querendo representar as emoções musicais facialmente ou não, suas expressões faciais em uma *performance* inevitavelmente serão percebidas pelo público e interpretadas como configurações musculares que expressam estados emocionais. Assim, a expressão facial de um músico pode ser um instrumento potencializador de significados emocionais.

---

30 "[…] the young and the old of widely different races, both with man and animals, express the same state of mind by the same movements" (DARWIN, 1872: 352).

31 A metodologia empregada não foi a mesma da pesquisa anterior por se tratar de uma sociedade ágrafa. O entrevistador contava uma pequena história ("Seus amigos vieram e ele/ela está feliz", "Ele/ela está com raiva e quase lutando", "Seu filho/a morreu e ele/ela se sente muito triste") e pedia para o entrevistado apontar para uma figura que melhor se encaixasse na história.

32 Medo e surpresa não foram consistentemente diferenciados entre eles, porém diferenciados de raiva, desgosto, tristeza e felicidade (EKMAN, 2003: 10).

As pesquisas de Clynes (1972) em relação a formas sênticas (*sentic forms*) também oferecem evidências da universalidade na expressão de emoções. Clynes pediu para indivíduos expressarem uma determinada emoção da forma mais precisa possível através de um único pressionamento de seu dedo em um dispositivo, que mede a pressão aplicada em relação ao tempo. Seus resultados mostraram que "existe uma forma de ação dinâmica e específica subjacente à expressão de cada emoção, e que o caráter dinâmico dessa forma de ação é provavelmente universal, não dependente de aprendizado e geneticamente programado" (CLYNES, 1972: 4)[33]. As figuras abaixo mostram gráficos da forma sêntica comum na expressão de algumas emoções, sendo a linha superior representante da pressão vertical no aparelho, e a inferior a pressão horizontal, em direção ao corpo (crista) ou para longe dele (vale).

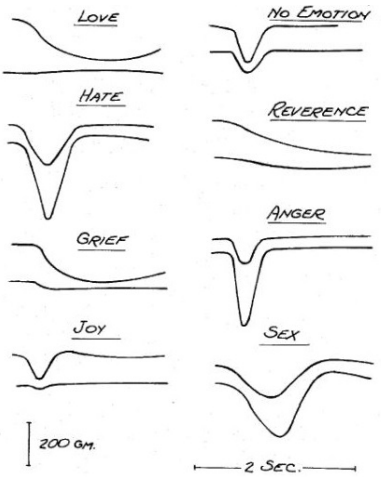


Fig. 18: Formas sênticas comuns: amor, sem emoção, ódio, reverência, pesar, raiva, alegria e sexo (CLYNES, 1972: 2).

Emoções são mais complexas do que a análise da pressão de um dedo sobre um aparelho, porém se percebe, a partir do trabalho de Clynes, que em um ambiente

[33] "[…] there is a specific dynamic form of action underlying the expression of each emotion, and that the dynamic character of this action-form probably is universal, unlearned, and genetically programmed" (CLYNES, 1972: 4).

controlado e restrito, a manifestação dinâmica de emoções de diferentes indivíduos possui formas semelhantes. Em uma *performance* musical, a técnica instrumental poderia ser considerada o ambiente restrito, no qual o músico opera dentro das *affordances*[34]. A ressalva a ser feita é de que a relação entre as duas situações não é completamente direta, já que a técnica instrumental é aprendida, enquanto o pressionamento do botão não envolveu nenhum treinamento prévio. Porém, lembrando a citação de Pierce, "movimentos são sugestivos para a técnica, e frequentemente podem ser traduzidos diretamente para o gesto de se tocar e cantar" (PIERCE, 2007: xiii)[35]. Sendo assim, o germe do componente universal e não dependente de aprendizado presente nas expressões faciais e formas sênticas pode ser encontrado no gesto corporal de um músico durante sua *performance*.

Entretanto, Ekman afirma que "gestos simbólicos - como um aceno da cabeça para *sim*, balançar a cabeça para *não*, e o gesto para OK - são específicos de cada cultura" (EKMAN, 2003: 4)[36]. Isso porque símbolos são arbitrários e criados por convenção, portanto passíveis de diferenças culturais, enquanto as expressões faciais são características inatas e universais. As formas sênticas estão mais para expressões faciais do que para gestos simbólicos, porque representam a manifestação corporal para uma determinada emoção não como símbolo, mas como índice do próprio sentimento. Ainda assim, mesmo que gestos simbólicos não sejam universais, percebe-se que eles contêm características dinâmicas que podem ser relacionadas com estados emocionais, possibilitando ao ouvinte-espectador a atribuição de significados emocionais aos movimentos.

Nesse momento os trabalhos de Davies (1994 apud WEST, 1998) e Hanslick (1854) contribuem para a elucidação. Davies acredita que a música possua um caráter dinâmico que se assemelha a ações humanas, portanto ela consegue apresentar melhor um movimento, e não um comportamento. Com isso, o autor escreve sobre características emocionais aparentes (*emotion characteristics in appearances*), movimentos que são compreendidos por um observador como relativos à determinada emoção. A posição de

---

34 "[...] propriedades físicas e observáveis do objeto, principalmente aquelas que preconizam como este objeto pode ser usado. […] Tanto em relação ao instrumentista quanto ao instrumento, um determinado trecho musical somente é possível (realizável/tocável) quando se situa dentro dos limites dessa 'affordance' que, via de regra, ocorre no nível físico das interfaces, ou seja, nos pontos de contato aonde o músico e instrumento se comunicam (teclados, chaves, paletas, baquetas, arcos, mãos entre outros)" (GIMENES; MANZOLLI, 2006: 289).

35 "Movements are suggestive for technique, and often they can be translated directly into playing gesture and singing" (PIERCE, 2007: xiii).

36 "[...] symbolic gestures – such as the head nod yes, the head shake no, and the A-OK gesture – are indeed culture-specific" (EKMAN, 2003: 4).

Hanslick é semelhante, defendendo que a música consegue expressar os adjetivos referentes a um determinado substantivo-emoção, mas nunca o próprio substantivo.

> O *amor* não é concebível sem a representação de uma personalidade amada, individual, sem o desejo e o anelo da felicidade, da exaltação, da posse do objeto. O que o transforma em amor não é a índole da mera moção anímica, mas o seu cerne conceptual, o seu conteúdo real e histórico. Segundo a sua *dinâmica*, tanto pode ser suave como arrebatador, apresentar-se ou como alegre ou como doloroso, e sempre permanecer amor. Esta simples observação basta para demonstrar que a música consegue expressar unicamente esses diversos adjectivos acompanhantes, nunca o substantivo, o próprio amor. [...] Além disso, a expressão estética de uma música pode dizer-se graciosa, suave, violenta, enérgica, elegante, fresca; simples ideias que podem encontrar nas combinações sonoras a correspondente manifestação sensível. Podemos, pois, empregar diretamente tais adjectivos ao falar de criações *musicais*, sem pensar no significado ético que têm para a vida anímica do homem (HANSLICK, 2011 [1854]: 20-22).

A teoria de Hanslick defende que a música pode representar apenas o que há de dinâmico no sentimento, "pode reproduzir o movimento de um processo físico segundo os momentos: depressa, devagar, forte, fraco, crescendo, decrescendo" (HANSLICK, 2011 [1854]: 23). O movimento é apenas uma propriedade do sentimento, mas nunca o próprio sentimento.

Considerações finais

Segundo McClary (1991), "quando ondas sonoras são reunidas de tal forma a assemelhar-se a gestos físicos, nós, como ouvintes, somos capazes de ler ou dar sentido a elas, em grande parte por meio de nossas experiências ao longo da vida como criaturas corpóreas" (MCCLARY, 1991: 23 apud WEST, 1998: 18)[37]. Em nossa concepção, cabe então ao intérprete ter a sensibilidade para perceber os movimentos potenciais presentes em um trecho musical e estudar sua realização para uma melhor transmissão do seu significado, combinação de som e movimento. Posteriormente, apesar de concordarmos

[37] "When sound waves are assembled in such a way to resemble physical gestures, we as listeners are able to read or to make sense of them, largely by means of our lifelong experiences as embodied creatures" (MCCLARY, 1991: 23 apud WEST, 1998: 18).

com Hanslick em relação à capacidade da música de portar apenas características dinâmicas de uma determinada emoção, o intérprete dotado de sensibilidade pode sintetizar uma emoção a partir dessas características. Essa tarefa poderá auxiliar o próprio intérprete a entender melhor a música, pelo gesto resumir uma grande quantidade de elementos musicais, conforme escreve 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" (HATTEN, 2001c: 1)[38]. 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.

Referências

CADOZ, Claude. Instrumental Gesture and Musical Composition. In: PROCEEDINGS OF THE 1988 INTERNATIONAL COMPUTER MUSIC CONFERENCE, 1988, San Francisco. *Anais*… San Francisco: International Computer Music Association, p. 1-12, 1988.

CADOZ, Claude; WANDERLEY, Marcelo. Gesture - Music. *Trends in Gestural Control of Music*, Paris, p. 71-94, 2000.

CANO, Rubén López. *Semiótica, semiótica de la música y semiótica cognitivo-enactiva de la música*. 2007. Disponível em: <http://rlopezcano.blogspot.com.br/p/publicaciones-ruben-lopez-cano-1996.html>. Acesso em: 21 fev. 2014.

CLYNES, Manfred. *Sentic Cycles*: The Passions at your Fingertips. 1972. Disponível em: <http://rexresearch.com/clynsens/clynes.htm>. Acesso em: 15 fev. 2014.

DARWIN, C. *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. London: J. Murray, 1872.

DAVIDSON, Jane. Bodily movement and facial actions in expressive musical performance by solo and duo instrumentalists: Two distinctive case studies. *Psychology of Music*, n. 40, p. 595-633, 2012.

DAVIDSON, Jane; CORREIA, Jorge. Meaningful musical performance: A bodily experience. *Research Studies in Music Education,* n. 17, p. 70-83, 2001.

EKMAN, Paul. *Emotions Revealed*. New York: Henry Holt, 2003.

[38] "Gesture offers an immediacy of affective meaning from a synthesis of musical elements that can be projected by a perform as a gestalt" (HATTEN, 2001d: 1).

EKMAN, Paul; FRIESEN, Wallace; O'SULLIVAN, M. et al. Universals and Cultural Differences in the Judgments of Facial Expressions of Emotion. *Journal of Personality and Social Psychology*, Washington, v. 53, p. 712-717, 1987.

EKMAN, Paul; SORENSON, E. Richard; FRIESEN, Wallace. Pan-Cultural Elements in Facial Displays of Emotions. *Science*, Washington, v. 164, n. 3875, p. 86-88, 1969.

GIMENES, Marcelo; MANZOLLI, Jônatas. Técnicas e "affordances" instrumentais: um modelo para a performance e a criação na música contemporânea. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16., 2006, Brasília. *Anais...* Brasília: UnB, 2006. p. 288-293.

GODØY, Rolf Inge; LEMAN, Marc (Ed.). *Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning*. New York: Routledge, 2010.

HANSLICK, Eduard. *Do Belo Musical:* um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. 1. ed., 1854. Tradução: Artur Morão. Covilhã: LusoSofia, 2011.

HATTEN, Robert. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes*. Bloomington: Indiana University Press, 2004.

_____. *Lecture 1 - Toward a Characterization of Gesture in Music*: An Introduction to the Issues. Disponível em: <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat1.html>. Acesso em: 14 fev. 2014. 2001.

_____. *Lecture 2 - Embodying Sound*: The Role of Semiotics. Disponível em: <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat2.html>. Acesso em: 14 fev. 2014. 2001b.

_____. *Lecture 4 - Gesture and Motive*: Developing Variation I. Disponível em <http://projects.chass.utoronto.ca/semiotics/cyber/hat4.html>. Acesso em: 14 fev. 2014. 2001c.

HELLER, Alberto Andrés. *Fenomenologia da expressão musical*. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2006.

IAZZETTA, Fernando. Meaning in Musical Gesture. In: WANDERLEY, Marcelo M.; BATTIER, Marc (Ed.). *Trends in Gestural Control of Music*, Paris, 2000. 1 CD-ROM.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico: a contribuição da abordagem de Bauman e Briggs. *ILHA - Revista de Antropologia*, v. 8, n. 1. p. 162-183.

MADEIRA, Bruno; SCARDUELLI, Fabio. Ampliação da técnica violonística de mão esquerda: em estudo sobre a pestana. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 27, p. 182-188, 2013.

MATSUMOTO, David; WILLINGHAM, Bob. Sponteaneous Facial Expressions of Emotion of Congenitally and Noncongenitally Blind Individuals. *Journal of Personality and Social Psychology*, Washington, v. 96, n. 1. p. 1-10, 2009.

MCKAY, Nicholas. *On Topics Today*. 2007. Disponível em: <http://www.gmth.de/zeitschrift/artikel/251.aspx>. Acesso em: 13 jan. 2015.

NÖTH, Winfried. *Handbook of Semiotics.* Bloomington: Indiana U. Press, 1990.

PIERCE, Alexandra. *Deepening Musical Performance through Movement.* Bloomington: Indiana University Press, 2007.

RAHAIM, Matt. Book Review: Rolf Inge Godøy and Marc Leman (Ed.) - Musical Gestures: Sound, Movement, and Meaning. *Gesture*, Amsterdam, v. 10, n. 1. p. 109-115, 2010.

SCHUTZ, Michael; LIPSCOMB, Scott. Hearing gestures, seeing music: Vision Influences Perceived Tone Duration. *Perception*, v. 36, p. 888-897, 2007.

TSAY, Chia-Jung. Sight Over Sound in the Judgment of Music Performance. *PNAS*, Washington, v. 110, n. 36. p. 14580-14585, 2013.

VLADIMIR HOROWITZ: The Video Collection - Horowitz in London. Sony Classical, 2012. 1 DVD.

WEST, Melissa. *Music, Emotions and the Role of the Body*. Dissertação (Master of Arts). School of Graduate Studies, McMaster University, Hamilton, 1998.

ZAGONEL, Bernardete. *Gesto musical*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1997.

ZAVALA, Irene Porzio. *As inter-relações entre os gestos musicais e os gestos corporais na construção da interpretação da peça para piano solo "Sul Re" de Héctor Tosar.* Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

Bruno Madeira é Bacharel, Mestre e Doutorando em Música pela UNICAMP. Foi vencedor do *VI Concurso Internacional J. S. Bach* (São Paulo/SP, 2013), do III *Concurso Latino-Americano de Violão* (Vitória/ES, 2013) e do X Concurso Villa-Lobos (Vitória/ES, 2013). Atuou como professor na UDESC e atualmente é professor do curso à distância de Educação Musical da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar). madeirabruno@gmail.com

Fabio Scarduelli é Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), instituição na qual foi ainda professor substituto e realizou seu pós-doutorado com bolsa FAPESP. Gravou recentemente seu primeiro disco solo intitulado *Música Paulista para Violão*, com a primeira integral para violão solo de Almeida Prado. Atualmente é professor adjunto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná / UNESPAR e professor colaborador no PPGMUS da UNICAMP, orientando trabalhos de mestrado e doutorado. fabioscarduelli@yahoo.com.br

Guias de execução para memorização aplicados à interpretação das *Variações Abegg*, de Robert Schumann

Bibiana Bragagnolo (UFPB)
Luciana Noda (UFPB)

Resumo: Esta pesquisa testou duas aplicações do protocolo de memorização através de guias de execução, proposto por Chaffin, Imreh e Crawford (2002), nas *Variações Abegg*, de Robert Schumann. A primeira aplicação do protocolo teve como finalidade a memorização da peça e a execução da mesma em público, visando uma *performance* sem falhas de memória. A segunda aplicação adotou uma visão diferenciada do protocolo e buscou aprimorar a interpretação da peça através da criação de uma conduta para memorização, em que os guias de execução foram utilizados como focos de atenção durante a *performance*, tendo como objetivos: (1) testar os guias de execução expressivos como focos de atenção durante a *performance* e sua influência na produção do som e (2) investigar a potencialidade do timbre e da manipulação temporal como fonte dos guias de execução expressivos nas *Variações Abegg*. A metodologia contou com o suporte de um diário de estudo e testes das aplicações em quatro apresentações públicas. Nestas apresentações, o número de falhas de memória por parte da intérprete e primeira autora deste trabalho foi praticamente nulo. Realizamos também uma análise comparativa de aspectos de manipulação do tempo e timbre entre duas gravações de *performances* públicas das *Variações Abegg,* através do software *Sonic Visualiser*, com o intuito de verificar o resultado sonoro efetivo da utilização das guias. Os resultados desta pesquisa, além de comprovarem a eficácia da conduta por nós desenvolvida, tendo por base o protocolo supracitado, revelaram a possibilidade de utilização dos guias expressivos no aprimoramento da interpretação musical, principalmente na segunda aplicação da conduta de memorização.

Palavras-chave: Memorização. Interpretação musical. Guias de execução. *Variações Abegg*.

Memorization Performance Cues Applied to the Abegg Variations by Robert Schumann

Abstract: This research conducted two experiments on Robert Schumann's *Abegg Variations* by applying the memorization protocol via performance cues proposed by Chaffin, Imreh and Crawford (2002). The purpose of the first experiment was to help the musician in memorizing and performing the piece in public with no memory lapses. The second experiment adopted a different view of the protocol and sought to facilitate the performance by creating a memorization model where cues were used as focal points during the performance. The experiment had the following objectives: (1) test the expressive performance cues as focal points during a performance and their influence on the production of sound, and (2) investigate the potential of timbre and timing as sources for expressive performance cues for the *Abegg Variations*. The methodology included a daily practice journal and an analysis of the audio recording of four public performances of the piece. During the performances, the number of memory lapses by the performer and first author of this project was practically nil. We also conducted a comparative analysis of aspects of manipulating timbre and timing from two of the recordings of the public performances of the *Variations* with a software called *Sonic Visualiser* in order to verify the sound projected with the use of cues. The results of this research--besides confirming the efficacy of the conduct that we developed based on the above mentioned protocol--we also revealed the possibility of using expressive cues in perfecting the musical performance, especially by using the second experiment

Keywords: Memorization. Music Performance. Performance Cues. *Abegg Variations*.

BRAGAGNOLO, Bibiana; NODA, Luciana. Guias de execução para memorização aplicados à interpretação das *Variações Abegg*, de Robert Schumann. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 39-76, dez. 2014.

Memória e *performance* são temas intimamente relacionados e muitas vezes indissociáveis, uma vez que dentro do legado da música ocidental de concerto a memorização faz parte da *performance* musical. Além de parte essencial de uma tradição, o tocar de memória está diretamente relacionado com a expressividade musical. De acordo com uma pesquisa realizada por Williamon (1999), as *performances* memorizadas são mais expressivas e comunicativas do que aquelas não memorizadas (WILLIAMON, 2006: 117). Davidson (1993 apud GERBER, 2012: 38), em conformidade com Williamon, constatou em sua pesquisa que "execuções de memória atingem índices mais altos de comunicação e influenciam positivamente os níveis de percepção da expressividade por parte da audiência". Sloboda, por sua vez, confirma que a memorização de uma peça traz uma maior liberdade para o intérprete, pois liberta o *performer* de ter que olhar a partitura e garante a disponibilidade de informações sobre aquilo que virá em seguida (SLOBODA, 2008: 112).

Essa potencial relação entre memória e expressão mostrada nas pesquisas acima mencionadas, aliada ao contato com o protocolo de memorização através de guias de execução (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002)[1], através da sua aplicação nas *Variações Abegg,* de Robert Schumann, foram os caminhos que levaram aos objetivos desta pesquisa. Depois de uma primeira aplicação do protocolo de memorização nas *Variações Abegg*, entrevemos uma possibilidade da utilização do mesmo com finalidades outras que não somente a memorização. Assim, os objetivos desta pesquisa consistiram em: (1) investigar a potencialidade dos guias de execução expressivos como focos de atenção durante a *performance* e a sua influência na produção do som, e (2) investigar a potencialidade do timbre e da manipulação temporal como fonte de guias de execução expressivos nas *Variações Abegg,* de Schumann.

Essa maneira de entender os guias de execução foi pensada através de uma aplicação do protocolo de memorização a partir de uma conduta para memorização[2] por nós desenvolvida, na qual os guias de execução foram essencialmente vinculados à expressividade e entendidos como focos de atenção durante a *performance* em tempo real. Os parâmetros tempo e timbre foram selecionados por se tratarem dos dois aspectos mais inerentes e genuínos da música. De acordo com Epstein (apud REPP, 1997b: 257), dar forma ao tempo é um dos aspectos mais importantes da *performance* musical expressiva,

[1] No presente trabalho, iremos nos referir a essa diretriz proposta por Chaffin, Imreh e Crawford pela designação "protocolo de memorização".

[2] No presente trabalho, iremos nos referir à nossa proposta pela designação "conduta para memorização".

enquanto Holmes acrescenta a ideia de que "a variedade de timbres é um dos principais meios pelos quais *performers* comunicam a estrutura musical, ideias, emoções e personalidade musical" (HOLMES, 2012: 301, tradução nossa)[3]. Além disso, estes dois aspectos, por estarem intimamente relacionados com a expressão musical, permitem que o intérprete use a sua criatividade, abrindo espaço para que a individualidade de cada *performer* seja explorada.

Para atingir os objetivos propostos, esta pesquisa contou com um procedimento metodológico que se dividiu em cinco etapas. A etapa (1) refere-se à primeira aplicação do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg*, de R. Schumann. Esta teve como objetivo principal a memorização da peça, com a finalidade de realizar uma *performance* na qual não houvesse falhas de memória. Em seguida, (2) ocorreu o teste desta primeira aplicação, através da realização de um recital, quando a peça foi executada de memória. A etapa (3) diz respeito à segunda aplicação do protocolo a partir da conduta desenvolvida nesta pesquisa, para a memorização das *Variações Abegg*, sendo que os guias foram aplicados de uma maneira diferenciada, tendo por base a abordagem proposta por Chaffin, Imreh e Crawford (2002). Em seguida, (4) deu-se o teste da segunda aplicação do protocolo, com a realização de três recitais, nos quais a peça foi tocada de memória. Por fim, (5) foi realizada uma análise comparativa entre aspectos de tempo e timbre em duas gravações das *Variações Abegg*, referentes à primeira e à segunda aplicações da conduta para memorização, com base no protocolo de memorização através dos guias de execução, utilizando como ferramenta o software *Sonic Visualiser*.

Memorização através dos guias de execução (GEs)

Na literatura sobre memorização em música, selecionamos como referencial teórico principal para esta pesquisa a abordagem de memorização através de guias de execução de Chaffin, Imreh e Crawford (2002), por se tratar de um procedimento deliberado de memorização, que implica um envolvimento consciente por parte do intérprete. Na pesquisa de 2002, estes autores chegaram a significativas conclusões sobre o processo de memorização de músicos através da observação sistemática do decurso de aprendizado e memorização do terceiro movimento do *Concerto Italiano,* de Johann Sebastian Bach, de uma pianista de alta *performance* (Gabriela Imreh). A principal conclusão

[3] "Varying timbre is one of the principal ways through which performers communicate musical structure, ideas, emotions and musical personality." (HOLMES, 2012: 301).

de Chaffin, Imreh e Crawford sobre a memorização em músicos foi que ela envolve a recuperação de pontos cruciais através do emprego de guias instituídos no momento do estudo, ou seja, a utilização de guias de execução[4].

Ao observar como os instrumentistas se recuperam de falhas de memória, Chaffin constatou que estes fazem uso de "marcações, sinais, dicas, anotações mentais, ou seja, uma série de expedientes que permitem a recuperação da memória durante a execução" (CHAFFIN apud GERBER, 2012: 42). Estes expedientes, denominados guias de execução, dizem respeito a aspectos que requerem maior atenção durante a execução. O autor salienta o fato de que "são as metas expressivas e interpretativas do pianista que devem servir como guias de execução, não os problemas" (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 72, tradução nossa)[5]. Os GEs anotados na partitura durante o estudo, além de facilitarem o entendimento musical, podem auxiliar no restauro da memória, já que foram trabalhados e deliberados antecipadamente e permitem ao *performer* direcionar mentalmente a execução de memória (GERBER, 2012: 47). Tal auxílio no restauro da memória dá-se devido ao fato de que "os GEs são representações conceituais da música que estão ligadas com a resposta motora correspondente a ela" (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 201, tradução nossa)[6]. Deste modo, pensar em determinado GE realiza a ligação entre o pensamento musical e a ação motora necessária para executá-lo no instrumento. Entendido o conceito de GEs, fica evidente que a escolha destes é bastante pessoal e revela a relação entre o intérprete e a obra e também suas decisões interpretativas.

Chaffin classificou os guias de execução em quatro diferentes categorias: (1) guias básicos, que dizem respeito a questões técnicas da peça, podendo envolver dedilhados, movimentos do braço necessários para realizar determinada passagem etc.; (2) guias interpretativos, que se aplicam a mudanças dinâmicas, de som e de andamento; (3) guias expressivos, que se referem ao caráter da peça, como sentimentos, atmosferas etc.; e (4) guias estruturais, que delimitam as seções e subseções da peça, e incluem também os pontos estruturais chamados *switches,* ou pontos de troca, que são aqueles nos quais o

[4] Em inglês, *performance cues*; aqui referidos como guias de execução ou GEs. Observamos que pesquisas envolvendo a aplicação desta abordagem já vêm sendo realizadas no Brasil, por exemplo, por Gerber (2012), Aquino (2011) e Barros (2008).

[5] "It must be the pianist's expressive and interpretive goals that serve as retrieval cues, not the problems." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 72).

[6] "Performance cues are a conceptual representation of the music that is linked to the corresponding motor response." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 201).

intérprete deve focar sua atenção, pois com eventual falha podem levar à outra seção da peça (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 170).

Chaffin explica, ainda, que os GEs expressivos "representam o mais alto nível de organização e incorporam o efeito combinado de todos os outros aspectos básicos e interpretativos" (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171, tradução nossa)[7]. Para Imreh, um dos maiores desafios da memorização é a conciliação entre mãos e cérebro, ou seja, aliar a expressividade musical consciente aos movimentos físicos necessários para realizá-la, que devem estar, até certo ponto, automatizados (IMREH apud CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: xiii). A utilização dos guias expressivos como pontos de concentração durante a *performance* pode ser, de acordo com a experiência pessoal de Imreh, a solução para este possível descompasso, pois se no momento do estudo o intérprete focou sua atenção nas intenções expressivas, a resposta motora para realizá-los será automaticamente trazida da memória quando focar sua atenção para eles durante a *performance*, uma vez que para cada intento expressivo houve inúmeras decisões acerca das respostas motoras a serem utilizadas para alcançá-lo. Desta maneira, fica visto que "a interpretação e a expressividade podem ser elementos mais marcantes na memorização do que as questões mecânicas" (CHAFFIN, 1997 apud GERBER, 2012: 31).

A utilização consciente deste protocolo de memorização possibilita que, no caso de uma falha de memória, o instrumentista conduza a sua execução para o guia subsequente, reiniciando a sequência motora sem perder a continuidade do fluxo musical. Isso nos leva a crer que, se aplicado corretamente, a abordagem permitirá ao intérprete não só a memorização da peça, mas um tocar de memória mais seguro, possibilitando uma execução pública fluente e mais consciente. É possível que os GEs, utilizados como pontos de concentração durante a execução, possam, além de potencializar e direcionar o pensamento tornando mais rápida a recuperação de ocasionais falhas de memória, funcionar como elementos importantes na efetivação sonora da interpretação, principalmente os guias de execução expressivos.

Manipulação expressiva do tempo e do timbre

A manipulação expressiva do tempo e do timbre na *performance* se revelaram importantes conceitos para esta pesquisa. Na segunda aplicação da conduta para

[7] "Expressive performance cues represent the highest level of organization and incorporate the combined effects of all other basic and interpretive features." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171).

memorização, desenvolvida por nós para a aplicação do protocolo de guias de execução nas *Variações Abegg* de R. Schumann, estes dois parâmetros nortearam a seleção dos guias de execução expressivos que guiaram a *performance* pública de memória em tempo real e a interpretação musical. Estes foram selecionados por estarem diretamente vinculados com a expressividade. Posteriormente, a manipulação expressiva do tempo e do timbre foram, consequentemente, os parâmetros analisados e comparados nas gravações das apresentações públicas da peça. Para embasar e aprofundar a discussão sobre tempo e timbre em música, apresentamos em seguida o referencial teórico selecionado sobre o assunto.

O timbre na *performance*

De acordo com Neuhaus (1985: 63), o trabalho com a sonoridade deveria ser a preocupação maior de qualquer intérprete, uma vez que música é som. Além disso, o piano como instrumento, aliado à habilidade do intérprete, oferece a possibilidade da criação de diversos timbres, sendo que inúmeros intérpretes e compositores se referem ao piano como capaz de recriar tantos timbres quanto uma orquestra (BERNAYS, 2012: 13). Também relevante é a questão de que o timbre, apesar de ser um dos componentes essenciais da música, é pouco abordado na música para piano anterior ao século XX (BERNAYS, 2012: 8).

No artigo, *An Exploration of Musical Communication Through Expressive Use of Timbre: The Performer's Perspective*, Holmes traz reflexões acerca da comunicação de emoções em música através do uso do timbre. O objetivo principal de sua pesquisa é aprofundar a compreensão da função estética e artística do timbre a partir da perspectiva subjetiva do intérprete[8]:

> O termo timbre é claramente muito simplista para englobar a complexa síntese que constitui o som instrumental - a "voz" do artista - na *performance*. Isso é algo central para o propósito artístico, uma vez que um conceito não é capaz de definir ou quantificar a não ser em um senso geral (tanto artisticamente como na prática da *performance*). Talvez seja a sua dinâmica, sua natureza de mudança que o torne um veículo tão essencial para a imaginação. O estudo científico do timbre continua a

[8] É importante ressaltar que as autoras do presente artigo levam em consideração outros pontos cruciais do som, além do plano físico deste.

> prover definições adicionais de suas dimensões (HOLMES, 2012: 317, tradução nossa)[9].

Para realizar a investigação, Holmes efetuou uma entrevista em modelo semiestruturado em estilo de conversação com um violonista de elevado grau de desempenho artístico, que fez considerações sobre a sua percepção do timbre como intérprete e também como compositor. As respostas e reflexões do violonista entrevistado foram analisadas através da técnica *Interpretative Phenomonological Analysis*[10] e revelaram alguns tópicos relevantes, como: o papel central do timbre na *performance*; timbre, discurso e linguagem; timbre e gesto; perspectivas metafóricas; timbre e afeto; e timbre e propósito artístico.

A análise destes tópicos levou Holmes a três pontos de destaque em sua conclusão que, de acordo com a mesma, ainda carecem de investigação futura: (1) o engajamento intuitivo do participante com a música (som) parece estar diretamente ligado às suas respostas emocionais à mesma; (2) a manipulação artística do som está no centro da *performance* em nível de excelência e (3) as observações realizadas pelo participante sobre a preocupação central com o som, aliadas à satisfação do mesmo quando metas sonoras eram atingidas, parecem se aliar às teorias filosóficas que veem o desejo/ vontade e a música como a expressão última de realidades metafísicas.

Dois pontos centrais deste artigo são relevantes para o presente trabalho. Em primeiro lugar, a ideia de que "a variedade de timbres é um dos principais meios pelos quais *performer*s comunicam a estrutura musical, ideias, emoções e personalidade musical" (HOLMES, 2012: 301, tradução nossa)[11]. Tal perspectiva é apoiada pelo fato de que o timbre "aparece como fundamental em qualquer forma de comunicação humana seja o

---

[9] "The term timbre is clearly too simplistic to encapsulate the complex synthesis of acoustic properties that constitute instrumental sound – the artist's 'voice' – in performance. It is central to artistic purpose, yet as a concept it is impossible to define or quantify in anything but a general sense (both artistically and in the practice of performance). Perhaps it is its dynamic, ever shifting nature that makes it such an essential vehicle for the imagination. Scientific study of timbre continues to provide further definition of its dimensions." (HOLMES, 2012: 317).

[10] Técnica de análise e interpretação do discurso (WILLING, 2001/2008, SMITH et al. 1999 apud HOLMES, 2012: 309).

[11] "Varying timbre is one of the principal ways through which performers communicate musical structure, ideas, emotions and musical personality." (HOLMES, 2012: 301).

discurso ou a música" (PATEL apud HOLMES, 2012: 302, tradução nossa)[12]. Em segundo lugar, o conceito de timbre de Seashore, apresentado por Holmes (2012), será utilizado para estabelecer a definição de "timbre" para as reflexões que se seguem. As propriedades artísticas e potencial expressivo do timbre são levados em consideração na definição de Seashore. O autor utiliza o termo "sonância" (*sonance*) e o define como "as sucessivas mudanças e fusões que tomam lugar em um som de momento para momento"[13] e recomenda esta definição como o entendimento do termo em um contexto musical (SEASHORE apud HOLMES, 2012: 303, tradução nossa). Neste trabalho, o entendimento de timbre levará em conta a definição de Seashore, que abrange tanto o aspecto físico quanto o expressivo de tal parâmetro musical.

Manipulação temporal em música

Tempo e música são indissociáveis, uma vez que a disposição temporal dos sons é uma das qualidades intrínsecas à música, que passa a ter sentido "no tempo e através do tempo" (KRAMER, 1988: 1, tradução nossa)[14]. Tal qualidade confere à manipulação temporal papel de destaque na inteligibilidade do discurso musical. O intérprete precisa lidar com estruturas musicais que se movimentarão e ganharão forma no decorrer do tempo, uma vez que "são os eventos e não o tempo que está em fluxo" e "a música é uma série de eventos que não só contêm o tempo como também dão forma a ele" (KRAMER, 1988: 5, tradução nossa)[15]. Tais eventos musicais afetarão o intérprete, que responderá subjetivamente a eles. Tomando a afirmação de Langer de que "a música torna o tempo audível" (LANGER apud KRAMER, 1988: 1, tradução nossa)[16], o intérprete é convidado a refletir sobre como a passagem do tempo pode ser realizada, pois é a este que cabe a sublime tarefa de, através do discurso musical audível (representado pela partitura), tomar decisões acerca de como dispor temporalmente os eventos sonoros para, enfim, torná-los discursos musicais audíveis.

---

[12] "Timbre has also been shown to be fundamental to human communication in both speech and music." (PATEL apud HOLMES, 2012: 302).

[13] "Successive changes and fusions that take place within a tone from moment to moment." (SEASHORE apud HOLMES, 2012: 303).

[14] "Music becomes meaningful in and through time." (KRAMER, 1988: 1).

[15] "Events, not time, are in flux. And music is a series of events, events that not only contain time but also shape it." (KRAMER, 1988: 5).

[16] "Music makes time audible." (LANGER apud KRAMER, 1988: 1).

De acordo com Epstein (apud REPP, 1997b: 257), dar forma ao tempo é o aspecto mais importante da *performance* musical expressiva. Em sua pesquisa, Repp (1997b) observou que, de modo geral, estudantes de piano e pianistas profissionais realizam o *timing*[17] de suas *performances* de maneira similar, o que evocaria a hipótese de que talvez existissem algumas regras gerais que conduziriam as decisões interpretativas dos *performer*s. Porém, entre os pianistas de alta *performance* pesquisados, as diferenças individuais na manipulação expressiva do tempo são mais salientes do que entre os estudantes, o que pressupõe que em altos níveis de *performance* tal manipulação se dá com maior liberdade e envolve escolhas pessoais do intérprete. Desta maneira, observa-se que a manipulação expressiva do tempo de uma *performance* está intimamente ligada com o processo criativo do intérprete, abrindo espaço para que a individualidade de cada *performer* seja explorada. Gerling, Domenici e Santos (2008: 20), em pesquisa sobre a interpretação musical de estudantes de piano e a comunicação de emoções, acrescentam que "a manipulação das estruturas temporais revelou-se de fato uma variável notável entre as interpretações", demonstrando que a manipulação expressiva do tempo tem real impacto na comunicabilidade entre intérpretes e ouvintes. Uma vez que os eventos musicais não são neutros, ou seja, provocam experiência direta por fazerem parte de um tempo experienciado e subjetivo (em contraste com o tempo de relógio), e assim, susceptível à manipulação (MOURA, 2007: 69), cabe ao intérprete tomar decisões e exercê-las no tempo real da *performance*, de modo que, conscientemente, crie o seu tempo e o tempo de seus ouvintes.

Por considerar o tempo como um elemento crítico da *performance* musical, Epstein (apud REPP, 1994-1995: 283) acredita que, muitas vezes, falhas na *performance* têm causas de natureza temporal. Assim sendo, é possível analisar e levar em consideração uma série de elementos da interpretação através da ótica do tempo musical. A premissa é que o modo como o intérprete encara e lida com o tempo terá desdobramentos em inúmeros outros fatores relevantes para a interpretação. Um exemplo disto é que a manipulação expressiva do tempo está diretamente ligada à estrutura formal da peça (REPP, 1997a: 531) e que, então, o *timing* auxilia de forma efetiva a evidenciar pontos estruturais relevantes durante a *performance*. A manipulação temporal, portanto, consiste em uma série de escolhas subjetivas do intérprete sobre o *timing* de sua *performance*, realizadas de acordo com o entendimento deste acerca da peça como um todo. Como citado anteriormente,

[17] Entendemos *timing* como sendo o conjunto de decisões relacionadas à manipulação temporal tomadas pelo *performer* para construir a sua interpretação de determinada peça musical.

lidar com o tempo é algo inerente à música, e, em *performances* de alto nível, a manipulação do tempo aparece como fator de abertura para que o intérprete exerça a sua criatividade e coloque sua subjetividade em sua *performance*.

Duas aplicações do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg*, de Robert Schumann

Primeira aplicação. Na primeira aplicação do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg,* de Schumann, a seleção dos guias aconteceu de maneira bastante intuitiva, sendo que a estrutura da peça e os momentos que chamavam a atenção (fosse por uma sonoridade diferente ou por dificuldade técnica) foram os critérios mais importantes no início da memorização. A estrutura da peça ofereceu subsídios para a seleção de guias, porém, nenhuma análise mais profunda da partitura foi realizada; esta ocorreu apenas na segunda aplicação.

Após o contato inicial com o protocolo de memorização através da adoção dos GEs, foi possível verificar e descobrir alguns fatores determinantes na seleção dos guias de execução decisivos para a *performance* de memória. Um destes fatores foi a estrutura formal da peça. Todos os inícios de partes ou de seções, assim como as transições entre as variações foram utilizados como GEs, que, além de auxiliarem na memorização, contribuíram para a organização do estudo e a verificação da memória durante as sessões de estudo. Pontos que chamavam a atenção durante a execução se tornaram guias de execução importantes, que permaneceram sendo utilizados durante todo o trabalho de memorização das *Variações Abegg*. Esses pontos eram normalmente momentos de identificação pessoal com a peça, trechos onde havia uma conexão emocional espontânea entre intérprete e composição, como, por exemplo, o trecho do *Cantabile* (Fig. 1, comp. 108.3[18]), quando o tema é citado em uma atmosfera sonora sutil, como se fosse a rememoração de um evento localizado muito distante no passado, já quase apagado da memória.

Também entram nesses pontos de atenção trechos de dificuldade técnica, que requerem maior atenção e planejamento gestual. Locais onde ocorriam falhas de memória recorrentes também acabaram por se tornar guias de execução. Ao identificar estes locais específicos, procedeu-se uma análise, a fim de entender a natureza daquela dificuldade de memorização e, quando identificada, esta se tornava um guia. Um exemplo dessa situação se

[18] A notação indica o número de compasso seguido da unidade de tempo do mesmo, onde se inicia o guia de execução. Portanto, o número 108.3 se refere ao terceiro tempo do compasso 108.

encontra no *Finale*. Após verificar uma recorrência de falhas de memórias entre os compassos 142 e 144 (Fig. 2), foi realizada uma análise musical mais detalhada do trecho. Assim, foi possível concluir que a dificuldade técnica das escalas cromáticas descendentes, mais especialmente uma questão com o dedilhado do trecho, estava interferindo na memória. Por isso, os números dos dedos que mudavam se tornaram um GE básico que auxiliou tanto na resolução da dificuldade técnica quanto no fortalecimento da memória no trecho.

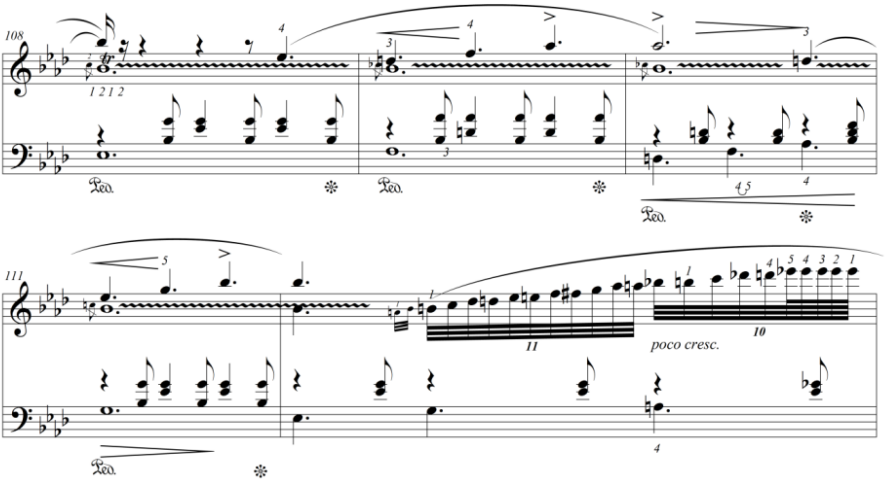


Fig.1: Citação do tema na voz superior (momento de identificação pessoal com a peça), *Cantabile*. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 108.3-111).

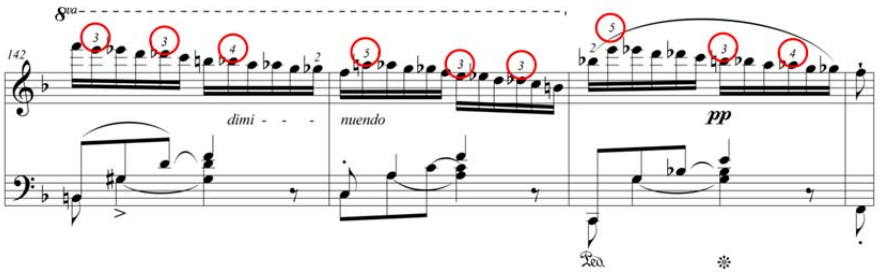


Fig. 2: Dedilhado como guia de execução básico nas *Variações Abegg*, de R. Schumann (comp. 142-144).

Ao fim da primeira aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg*, um total de 44 GEs estavam sendo utilizados na execução de memória da peça. Esta configuração foi estabelecida aproximadamente três semanas antes da apresentação pública da peça. Nas semanas que precederam o recital optou-se por não realizar mais alterações nos guias, para consolidar sua utilização, que já estava se mostrando eficaz nas sessões de estudo. Dentre os guias utilizados, 11 deles eram básicos, 14 estruturais, 9 interpretativos e 10 expressivos.

Teste da primeira aplicação do protocolo de memorização através de guias de execução. O teste da primeira aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg,* de R. Schumann, ocorreu em uma apresentação pública realizada no dia 05 de novembro de 2012, no Laboratório de Práticas Interpretativas Gerardo Parente, no Departamento de Música da UFPB. Neste recital, foram executadas no mesmo programa as seguintes peças: *Dança das Bonecas,* de Dmitri Shostakovich; *Sonata KV 570,* de Wolfgang Amadeus Mozart; *Variações Abegg,* de Robert Schumann; *Dança Brasileira,* de Camargo Guarnieri; *Mini Suíte das Três Máquinas,* de Aylton Escobar; e as peças *Mazurka*, *Ballade* e *Danse,* de Claude Debussy. Deste repertório, foram tocadas de memória, além das *Variações Abegg* de Schumann, a *Sonata* de Mozart e as três peças de Debussy. Este recital foi gravado integralmente em áudio e vídeo e também foram realizadas anotações sobre o recital no diário de estudo.

O recital consistiu na primeira apresentação pública das *Variações Abegg* fora do contexto de aulas e *masterclasses* e o resultado da memorização foi satisfatório, sem a ocorrência de nenhuma falha de memória. A ausência de falhas de memória nas *Variações Abegg* comprovou a eficácia da aplicação do protocolo de memorização neste primeiro teste da aplicação dos GEs. Os guias selecionados durante o processo de aprendizado atuaram de maneira rápida e eficiente na recuperação de informações da memória. Porém, a ausência de falhas de memória não garante a interpretação da peça nem a comunicabilidade da mesma.

Em análises posteriores da gravação do recital e das anotações referentes ao mesmo no diário de estudo foi possível verificar a necessidade de trabalhar ainda alguns pontos da intepretação da peça que careciam de refinamento. Na análise do resultado da primeira aplicação dos guias de execução na apresentação pública ficou evidente que a memorização da peça não estava aliada aos intentos expressivos e interpretativos. Pelo contrário, o número excessivo de guias utilizados, sobretudo os estruturais, estava de certo modo fragmentando a interpretação musical da obra. Se os guias atuam como focos de concentração durante a peça, ao levar a atenção para GEs em número elevado e distantes

dos aspectos musicais e expressivos, corre-se o risco de que o foco da *performance* se torne a memorização e não a música em si. De maneira geral, é possível pressupor que os GEs utilizados na execução de memória de uma peça têm influência direta em sua interpretação, não de modo que possam prejudicar a *performance*, mas sim auxiliar a interpretação, se pensados de maneira a conectar memória à expressão musical. A partir destas reflexões sobre a aplicação dos GEs, procedeu-se a necessidade de uma segunda aplicação do protocolo, com base no desenvolvimento de uma conduta para memorização a partir da aplicação dos GEs, em que foi implementada uma nova metodologia, com a finalidade de aprimorar a *performance* como um todo.

Segunda aplicação. A segunda aplicação do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg,* de R. Schumann, teve o seu início após a primeira apresentação pública da peça. A análise da gravação de áudio e vídeo e as anotações realizadas no diário de estudo trouxeram informações que levaram a uma reaplicação da abordagem e, para isto, foi adotada uma visão diferenciada com relação à utilização dos guias de execução.

Durante a primeira aplicação do protocolo de memorização, alguns pontos musicais importantes já se revelaram passíveis de um aprofundamento posterior. De acordo com a análise dos dados anotados no diário de estudo, foi possível observar que, nas sessões de estudo, quando o foco da *performance* se voltava para aspectos expressivos, o número de falhas de memória diminuía significativamente:

- 16/07/2012 - Execução integral da peça, na ordem original e no andamento correto. Ocorreram falhas de memória nos compassos 24, 29, 83, 90, 93, 108, 142 e 173;
- 17/07/2012 - Execução integral da peça, na ordem original, no andamento correto e com expressão exagerada. Ocorreram falhas de memória nos compassos 140, 165 e180 (FONTE: Diário de estudo).

Ao longo do tempo de estudo, a interpretação da peça era, naturalmente, positivada, de maneira que as decisões interpretativas se salientavam. É importante destacar que nunca houve falhas de memória nos guias de execução selecionados como momentos de identificação pessoal com a peça. Tais observações trouxeram à tona a potencial relação entre expressão e memória, e também a possibilidade da utilização dos guias de execução com a finalidade última de evidenciar decisões interpretativas, aumentando a comunicabilidade da peça, o que se buscou explorar nessa segunda aplicação do protocolo de memorização.

Aliada a esta perspectiva, advinda das anotações a respeito do processo de aplicação do protocolo nas sessões de estudo, a análise da gravação do recital e o relato sobre o mesmo no diário de estudo trouxeram perspectivas complementares a esta nova visão do protocolo de memorização a ser aplicada. Em análise posterior dos guias de execução que estavam sendo utilizados na primeira aplicação do protocolo, ficou evidente, na prática, que estes não estavam aliados aos intentos expressivos. Além desse fato, o grande número de guias de execução utilizados na primeira *performance* de memória da peça (44 GEs no total) parece ter de certo modo fragmentado a interpretação, o que sugere que a escolha dos guias de execução utilizados na *performance* de memória tem influência direta na *performance*. Apesar da ausência de falhas de memória na primeira apresentação pública das *Variações Abegg*, a interpretação da peça ainda poderia ser explorada e refinada. A hipótese lançada foi a de que ao aliar a memorização e os intentos expressivos (evidenciados através das decisões interpretativas), utilizando os GEs como focos de atenção durante a execução em tempo real, a *performance* da peça poderia ser aprimorada, de modo geral.

Tendo em vista essa perspectiva a respeito da utilização dos guias de execução na segunda aplicação do protocolo de memorização, uma conduta de aplicação foi desenvolvida, onde o número de guias foi reduzido consideravelmente e utilizou-se como critério de seleção que apenas os guias de execução expressivos seriam utilizados na *performance* de memória da peça. A decisão em utilizar apenas os guias expressivos não é uma orientação explícita no protocolo de memorização, portanto, o protocolo de memorização através dos GEs neste caso serviu como impulso para a criação de um sub-protocolo, onde houve uma experimentação da utilização dos GEs de maneira distinta daquela proposta por Chaffin, Imreh e Crawford. Tais decisões em relação à conduta de aplicação dos GEs desenvolvidos tiveram também como razão as necessidades individuais da pianista em relação às especificidades da *performance* das *Variações Abegg*.

É importante salientar que tais guias expressivos foram pensados como focos de atenção durante a *performance* em tempo real. Entretanto, muitos dos guias básicos, estruturais e interpretativos continuaram a ser contemplados nas sessões de estudo, para que estivessem sempre disponíveis em caso de falhas de memória. Os guias expressivos selecionados na segunda aplicação fazem referência a pontos importantes na interpretação da peça e foram selecionados de acordo com as decisões interpretativas tomadas ao longo do processo de aprendizado, justificadas através da análise musical. A análise realizada se inclui na categoria de análises para *performance*, caracterizada por sua natureza prescritiva, "possivelmente servindo de base para uma *performance* em particular" (RINK, 2007: 27).

Esta modalidade de análise preconiza que "os intérpretes estão constantemente engajados em algum processo de análise" e que esta "não é um procedimento independente aplicado à interpretação, mas parte integral do processo da *performance*" (RINK, 2007: 27).

Uma vez definido que nesta conduta de aplicação dos GEs somente guias expressivos seriam selecionados para orientar a *performance* de memória das *Variações Abegg*, dois parâmetros de seleção e classificação foram adotados, sendo eles (1) manipulação do tempo e (2) timbre, aspectos absolutamente inerentes à música que a caracterizam e a diferenciam das demais artes. Tal escolha partiu do pressuposto de que a expressão musical está intrinsecamente relacionada com a manipulação expressiva do tempo e do timbre (materiais básicos com os quais o intérprete lida no momento da *performance*) e que tal manipulação está vinculada aos níveis mais altos de expertise musical.

Assim, a segunda aplicação da conduta para memorização, que tinha como foco os guias de execução expressivos ligados ao tempo e timbre, buscou como objetivo:

(1) os materiais básicos da música como meta última da intérprete, evocando uma concepção de interpretação onde a música é um discurso em si mesma;

(2) uma *performance* de memória aliada aos intentos expressivos e interpretativos;

(3) uma efetivação sonora maior das decisões interpretativas, uma vez que pressupomos que os guias de execução selecionados influenciam diretamente na *performance* da peça.

A classificação dos guias expressivos considerou qual dos dois aspectos era mais evidente em cada guia e, quando pensado no momento da *performance*, qual dos dois aspectos - tempo ou timbre - era mais efetivo para a realização dos intentos interpretativos.

A segunda aplicação da conduta para memorização nas *Variações Abegg*, de R. Schumann, contou com exclusivamente 15 guias de execução expressivos. Dentre estes, 7 guias eram vinculados ao tempo e 8 ao timbre. Estes guias já estavam sendo utilizados na *performance* de memória da peça na primeira aplicação (com exceção do guia localizado no compasso 196.2 do *Finale*, que não estava sendo utilizado na primeira aplicação), porém alguns não eram encarados como guias expressivos, como é o caso do guia de execução situado no compasso 212 (*Finale*). Na primeira aplicação, este era entendido como guia estrutural, pois marca o início de uma nova seção; porém, na segunda aplicação ele passou a ser entendido como um guia expressivo, por motivos que serão explicitados em seguida. A seguir, apresentamos a tabela 1, que mostra a localização dos 15 guias utilizados na segunda aplicação da conduta para memorização a partir da categorização que contempla os parâmetros tempo e timbre:

GEs	Tema	Var. I	Var. II	Var. III	Cantabile	Finale
Tempo	1 (c. 8.3)	1 (c. 54.2)	1 (c. 76.3)	0	1 (c. 120)	3 (c. 146, 176.2.2, 196.2)
Timbre	0	2 (c. 40.3, 45)	1 (c. 64.3)	1 (c. 88.3)	2 (c. 108.3, 114.3)	2 (c. 127.2, 212)

Tab. 1: Quantidade e localização de guias de execução expressivos utilizados na *performance* de memória das *Variações Abegg*, de R. Schumann.

Guias de execução expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo. Dentre os guias de execução expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo, encontraram-se três subcategorias de guias, utilizadas para agrupá-los de acordo com suas similaridades, sendo elas:

(1) GEs onde ocorre uma citação do tema;

(2) GEs onde ocorre mudança de caráter/textura;

(3) GEs que se relacionam com algum tipo de clímax.

Apresentamos a seguir três GEs vinculados à manipulação do tempo, um pertencente a cada subcategoria, a fim de exemplificar a seleção dos guias na segunda aplicação da conduta para memorização nas *Variações Abegg,* de Schumann.

Um exemplo de GE vinculado à manipulação do tempo em que ocorre uma aparição do tema se situa no *Finale* (comp. 176.2.2, Fig. 3), quando o tema aparece na voz superior dos acordes do pentagrama inferior, enquanto a voz mais aguda faz um arpejo descendente em semicolcheias. O tema (comp. 176.2.2) aparece em uma tonalidade diferente (Dó# maior) daquela apresentada no Tema original, mas assim como em suas outras ocorrências fora do Tema, o caráter inicial é mantido. Para destacar esta aparição do tema em meio a um trecho bastante denso, a decisão interpretativa foi a de realizar um breve desacelerando antes do início da citação do tema, para evidenciar a entrada da melodia do tema e auxiliar na realização da dinâmica *ff* no compasso 176.2.

Outro guia, vinculado à mudança de caráter/textura, está localizado no segundo tempo do compasso 54 na Variação 1 (Fig. 4). Neste momento da peça, a passagem de caráter *leggiero,* inscrito na partitura, muda repentinamente quando uma marcação em *f* com acento (comp. 54) sugere uma nova atitude interpretativa com relação ao fluxo temporal estabelecido anteriormente (*leggiero*), de caráter afirmativo, que direciona a cadência final em Fá maior. Este guia de execução foi pensado na *performance* como uma

pequena cesura. A justificativa para essa decisão é salientar a mudança de caráter, tornando-a mais surpreendente ao ouvinte.

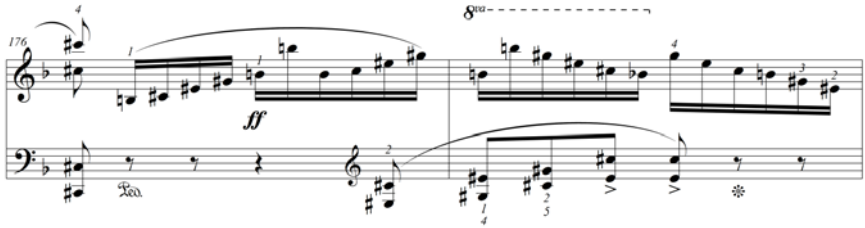


Fig. 3: Citação do tema no *Finale* como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 176.2.3-177.2).

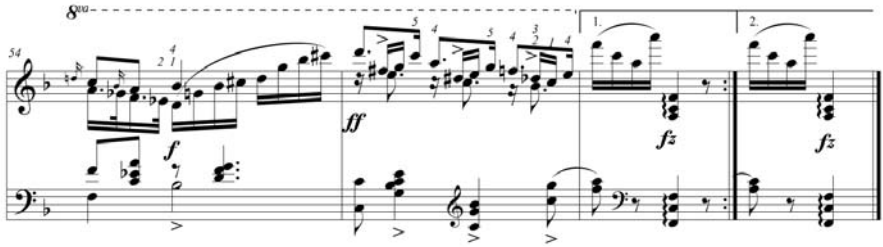


Fig. 4: Mudança de caráter/textura na *Variação I* como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 54.2-56).

O GE expressivo de manipulação de tempo selecionado para exemplificar a chegada à algum tipo de clímax aparece no *Cantabile* (comp. 120, Fig. 5), no momento que pode ser considerado o clímax desta variação. As sequências de arpejos ascendentes iniciadas no compasso 118, aliadas ao *accelerando* indicado na partitura (comp. 117) e ao *crescendo,* trazem consigo a sensação de acúmulo de tensão e direcionamento da frase, que culmina em um *f* acentuado no acorde de Dó maior com sétima (comp. 121). Neste trecho ocorre uma quebra do fluxo temporal, o *accelerando* e o *crescendo* atingem o seu máximo fazendo com que se inicie uma nova temporalidade. Essa mudança no fluxo temporal foi considerada como um momento de muita expressão no *Cantabile* e foi salientada na

performance através de um pequeno desacelerando no início do compasso 121, para que pudesse haver mais tempo para atingir o clímax da frase, de maneira intensa e convincente.

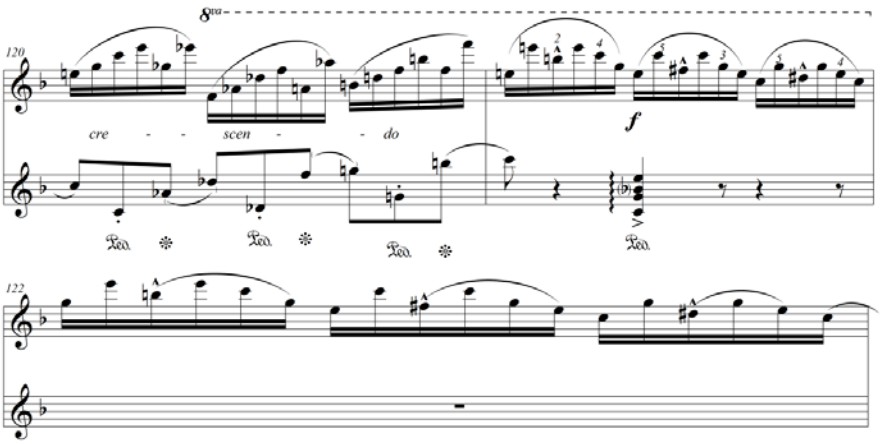


Fig. 5: Chegada ao clímax no *Cantabile* como GE expressivo vinculado à manipulação do tempo. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 120-122).

Guias de execução expressivos vinculados ao timbre. Os GEs expressivos vinculados ao timbre também foram divididos nas mesmas três subcategorias que os GEs vinculados à manipulação expressiva do tempo e serão demonstrados através de dois exemplos em que aparece uma citação do tema e um exemplo onde ocorre mudança de textura/ caráter. Um dos GEs selecionados onde ocorre citação do tema se encontra na *Variação 1* (comp. 40.3, Fig. 6), momento onde ocorre mudança de textura, dinâmica, caráter e uma citação do tema. Independentemente de o tema aparecer de maneira muito distinta do que no Tema (aqui ele surge na voz superior dos acordes da clave de Fá enquanto na voz superior ocorrem arpejos quebrados, porém na mesma tonalidade do tema original), ele traz consigo uma espécie de estabilidade, uma vez que em todas as aparições do tema o caráter estabelecido no Tema é mantido. Por opção expressiva, a atmosfera musical ligada ao tema foi rememorada, mas criando uma sonoridade distinta. Este GE expressivo foi selecionado primeiramente por ser um dos momentos de identificação pessoal com a peça. A sonoridade vinculada a ele sempre trouxe consigo a

ideia de que, na maioria dos casos, quando um evento passado agradável é lembrado, o fazemos de maneira com que pareça ainda melhor na memória do que fora na realidade. Assim, a sensação é que nesta rememoração do tema ele apareça com uma sonoridade ainda mais bela e expressiva do que originalmente.

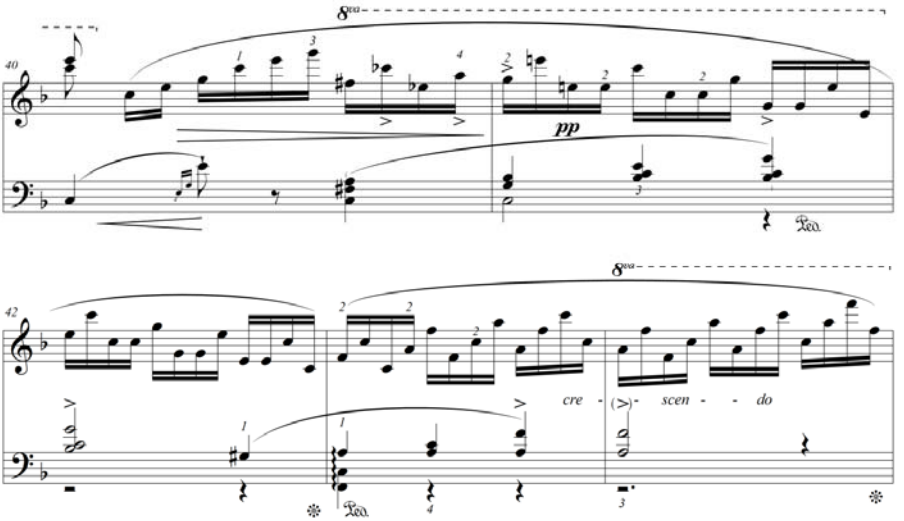


Fig. 6: Citação do tema na *Variação I* como GE expressivo vinculado ao timbre. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 40.3-44).

Outro GE selecionado onde ocorre citação do tema se encontra no *Cantabile* (comp. 108.3, Fig. 7) e é mais um dos momentos de identificação subjetiva com a peça. Desde o primeiro contato com o trecho este foi um ponto importante tanto para a memorização, quanto para a interpretação. Neste trecho ocorre uma citação do tema e a maneira como ele aparece evoca a mesma subjetividade que a aparição deste na *Variação I* (comp. 40). O tema aqui aparece na tonalidade de Mi b maior e com uma leve variação em sua construção melódica (o primeiro intervalo da melodia é uma segunda descendente e não ascendente, como no tema original). Nesta ocasião, o tema é apresentado em um contexto bastante polifônico: no pentagrama inferior há um baixo em semibreve pontuada

e um acompanhamento em acordes, enquanto que no pentagrama superior a voz intermediária realiza um trinado e a voz superior o tema. Porém, o caráter e a atmosfera do Tema são mantidos, trazendo a sensação auditiva de retorno e estabilidade, o que justifica a evocação daquela mesma sonoridade, porém mantendo a ideia subjetiva de que na memória os eventos satisfatórios são geralmente lembrados de maneira mais intensa e positiva do que quando foram vivenciados fora dela.

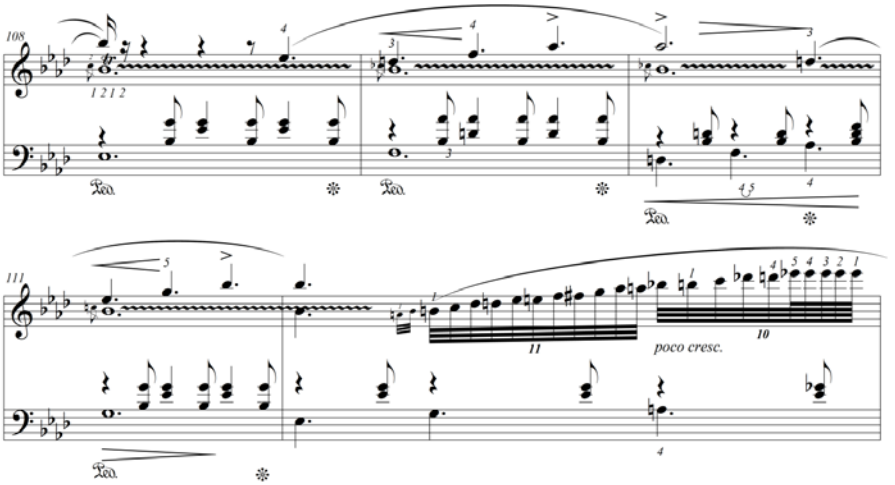


Fig. 7: Citação do tema no *Cantabile* como GE expressivo vinculado ao timbre. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 108.3-112).

Um dos GEs de timbre relacionado à mudança de caráter/ textura está na *Variação II* (comp. 64.3, Fig. 8), onde se inicia a segunda frase da variação, que consiste na repetição quase literal da primeira, apenas com variações dinâmicas em relação àquela. A ideia interpretativa neste momento foi iniciar esta frase com uma sonoridade realmente diferente da primeira, em pianíssimo e com o uso do pedal *una corda* para buscar maior diferenciação timbrística. Apesar dessa frase se encaminhar harmônica e melodicamente da mesma maneira que a primeira, optou-se por realizar uma condução diferente, com um decrescendo no fim da primeira semifrase (comp. 66).

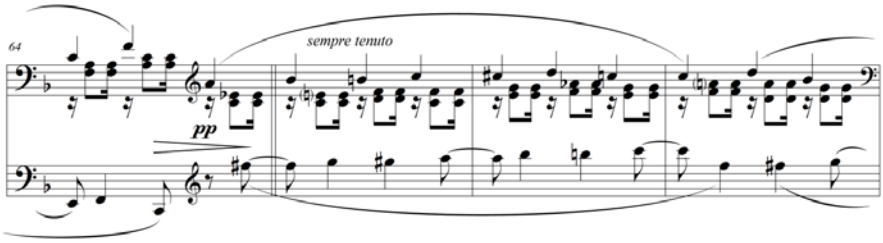


Fig. 8: Mudança de caráter/textura na *Variação II* como GE expressivo vinculado ao timbre. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 64.3-67).

Teste da segunda aplicação dos GEs em apresentações públicas. A segunda aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg,* de R. Schumann, a partir do desenvolvimento de uma conduta de aplicação dos mesmos, foi verificada em três apresentações públicas, que ocorreram no mês de março de 2013. A primeira delas se passou no dia 11, no Auditório Onofre Lopes na Escola de Música da UFRN; a segunda, no dia 14 de março no Auditório da Unidade Acadêmica de Arte e Mídia na UFCG e; por fim, o recital ocorrido no dia 27 na Sala de Concertos Radegundis Feitosa, no Departamento de Música da UFPB. O repertório executado nestas três apresentações contou com a *Dança das Bonecas,* de Dmitri Shostakovich; *Sonata KV 570,* de Wolfgang Amadeus Mozart; *Variações Abegg,* de Robert Schumann; *Dança Brasileira,* de Camargo Guarnieri; *Mini Suíte das Três Máquinas,* de Aylton Escobar; e as peças *Mazurka*, *Ballade* e *Danse,* de Claude Debussy. Deste repertório, apenas a peça de Shostakovich não foi tocada de memória. Estes três recitais foram integralmente gravados em áudio e vídeo.

O total de falhas de memória nas *Variações Abegg* contabilizadas nestes três recitais foi de uma falha de memória, ocorrida no recital do dia 27 de março. A referida falha de memória ocorreu na *Variação I* da peça, nas oitavas da mão esquerda dos compassos 49-50. O número de falhas de memória quase inexistente evidencia, novamente, a eficácia da abordagem desenvolvida para a memorização das *Variações Abegg,* já comprovada através da sua primeira aplicação.

Por outro lado, o resultado expressivo e interpretativo destas três apresentações públicas foi mais satisfatório que o da primeira apresentação. Ao longo da *performance* houve maior sensação de liberdade e conexão com a música por parte da intérprete. Uma maior fluência na execução também pôde ser percebida através das gravações realizadas,

sendo possível que a redução do número de guias utilizados tenha contribuído para tanto. Além disso, a utilização dos 15 GEs expressivos selecionados como pontos de atenção na *performance* em tempo real contribuíram para evidenciar estes pontos da peça, vinculados às decisões interpretativas relacionadas à manipulação expressiva do tempo e timbre, contribuindo de maneira efetiva para a realização sonora destes intentos.

Ao aliar memória e expressão musical, a *performance* de memória foi positivada e os guias de execução selecionados atuaram não só no restauro de informações da memória, mas também na condução da interpretação, trazendo à tona momentos expressivos da peça. Tais conclusões sobre a influência dos guias de execução utilizados na *performance* das *Variações Abegg* se deram através da escuta posterior das gravações de áudio e vídeo realizadas, comparando a execução referente à primeira aplicação da conduta para memorização e as três execuções referentes à segunda aplicação, e também levando em consideração as percepções subjetivas da intérprete sobre a sua própria *performance*. A fim de ampliar esta análise comparativa entre as duas aplicações do protocolo de memorização e trazer a ela um elemento verificador neutro, apresentaremos no tópico subsequente uma análise comparativa das execuções.

Análise comparativa de duas gravações das V*ariações Abegg*, de Robert Schumann

Após a realização das duas aplicações do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg,* de Schumann, ocorreram os seus respectivos testes, através da realização de recitais nos quais a peça foi executada de memória e gravada em áudio e vídeo. No presente item apresentamos a análise comparativa da execução de seis trechos relativos aos 6 GEs expressivos selecionados na segunda aplicação, que foram exemplificados nos itens 3.3.1 e 3.3.2, em duas gravações distintas: a primeira delas referente à primeira aplicação da conduta para memorização e ocorrida em 5 de novembro de 2012 e a segunda, referente à segunda aplicação da conduta, ocorrida em 11 de março de 2013 na UFRN[19]. Os objetivos desta análise são: (1) investigar o impacto dos GEs selecionados na *performance;* (2) verificar se os guias expressivos selecionados na segunda aplicação atuaram de fato como tais, o que implicaria em um resultado efetivo no som e, também; (3) comparar as duas *performances* entre si, verificando diferenças e similaridades. Os áudios selecionados para a realização da análise comparativa foram a gravação do recital

[19] Escolhida por ter sido considerada pela intérprete como a melhor execução das *Variações Abegg*.

realizado dia 05 de novembro 2012, referente ao teste da primeira aplicação da conduta para memorização nas *Variações Abegg* e a gravação do recital ocorrido no dia 11 de março de 2013, relativo a um dos testes realizados após a segunda aplicação do protocolo de memorização, escolhido por ser considerado pela intérprete como a melhor execução da peça. É importante salientar que as duas gravações foram realizadas com os mesmos meios eletrônicos, ou seja, com a mesma qualidade de captura de áudio[20], o que possibilita a comparação entre elas.

A metodologia proposta para realizar a análise se divide em duas etapas e utiliza o *software Sonic Visualiser* como ferramenta, que é um programa especificamente criado para a análise de áudios, que permite a visualização de diferentes aspectos do mesmo (COOK; LEECH-WILKINSON, 2009: 2). As duas etapas da análise se referem à comparação de questões temporais e de timbre entre as duas gravações. Em um primeiro momento, será realizada a comparação da manipulação expressiva do tempo nos trechos selecionados na segunda aplicação da conduta para memorização como guias expressivos vinculados a este aspecto. Em um segundo momento será realizada a comparação da amplitude sonora entre as duas gravações nos trechos selecionados na segunda aplicação como GEs expressivos vinculados ao timbre. As questões temporais serão analisadas através da medida dos tempos (*beats*), a fim de tornar possível a visualização das microvariações expressivas de andamento, enquanto o timbre será analisado através da amplitude do som, medida em decibéis[21].

As experimentações de análise da manipulação expressiva do tempo nas *Variações Abegg,* de Schumann, iniciaram-se com variados testes com os *plug-ins* de tempo disponíveis para *Windows* no *Sonic Visualiser*. Como a intenção era medir os tempos (*beats*) para poder analisar desvios no tempo padrão (metronômico), foram testados os *plug-ins Audio beat tracker: beat* (desenvolvido por Paul Brossier); *Bar and beat tracker: beats*; *Bar and beat tracker: beat count;* e *Tempo and beat tracker: beats* (desenvolvidos na *Queen Mary, University of London*). Nos testes realizados, nenhum dos *plug-ins* se mostrou eficiente na medida dos tempos, ou seja, nenhum deles pôde detectar de maneira precisa a localização destes, o que

[20] O equipamento de gravação utilizado nas duas gravações foi uma câmera filmadora Panasonic HDC-TM40LB-K, de onde foram extraídos os arquivos de áudio em formato .wav, com taxa de bits de 1411kbps.

[21] Análises aplicando metodologia semelhante já foram realizadas, sendo uma delas a de Clarke (1995), na qual o autor comparou dados representativos de manipulação do tempo e da dinâmica em duas *performances* do *Prelúdio* de Chopin, *Op. 28 n. 04*, em Mi menor (apenas a mão direita foi analisada, neste caso).

possivelmente se deu em virtude dos frequentes acentos deslocados, síncopas e variações no andamento nas *Variações Abegg*, tornando a detecção dos tempos mais difícil e impossibilitando a utilização dos *plug-ins* acima descritos. Desta maneira, a opção mais adequada aos intentos da análise foi realizá-la através de uma ferramenta de marcação manual dos tempos disponível no *Sonic Visualiser*. Após mudar o item *Number new instants with* (no menu *Edit*) para *Simple counter*, é possível colocar a gravação para tocar e marcar os tempos manualmente através da tecla ponto e vírgula [;], no teclado do computador. Tal comando gera linhas verticais em cada tempo, tornando visíveis os desvios: quanto mais afastadas as linhas, maior o tempo entre um *beat* e outro. Para melhorar a visualização de tais distâncias, a função *plot type* (encontrada no *layer* referente à marcação dos tempos) foi mudada de *instants* para *segmentation*, deixando coloridas as faixas verticais entre um tempo e outro. É relevante ressaltar que em alguns momentos a diferenciação da duração dos tempos nas imagens geradas é bastante evidente - quando a sua manipulação é mais enfática - porém, em outros casos, as diferenciações entre um tempo e outro podem ser sutis, por se tratar de microvariações de andamento.

Os trechos relativos aos GEs expressivos de timbre, por sua vez, foram analisados em termos de amplitude sonora, ou seja, a intensidade do som. O timbre é o parâmetro do som mais difícil de ser mensurado (HOLMES, 2012: 303), o que tornou necessária a escolha de um de seus componentes formadores para ser utilizado nesta análise. A intensidade constitui um dos aspectos mais importantes do som envolvido com a criação de diferentes timbres no instrumento.

> O aumento da intensidade é diretamente responsável pelo aumento da complexidade espectral de um objeto, não é somente pelo aumento do número de parciais dentro do espectro audível, mas também pela alteração de seus níveis individuais de pressão acústica (BOUTILLON, 1988, p. 748 e 1990), pelo aumento exponencial da região das frequências agudas (ASKENFELD; JANSSON, 1990) e pelas perturbações no seu comportamento no decorrer do tempo (ibid). Podemos dizer, como Jean Haury (op. cit.), que, neste sentido, 'timbrar' ou 'destimbrar' significa mudar imperceptivelmente a intensidade, e deduzir assim um princípio corolário àquele da relação do timbre com o registro, segundo o qual a complexidade do

> espectro é linearmente função da intensidade (GUIGUE, 1996: 121, tradução nossa) [22].

Assim sendo, a análise das variações dinâmicas nos arquivos de áudio foi realizada através do *plug-in Amplitude Follower* (*Vamp SDK example plugin*), que gera, a partir do arquivo de áudio, um gráfico das amplitudes (medidas em decibéis) em função do tempo transcorrido. Este descritor se mostrou muito útil e aliado aos intentos da análise, uma vez que a condução das intensidades e, consequentemente do fraseado, são facilmente observadas visualmente através do gráfico gerado. É importante ressaltar que o gráfico gerado mostra uma curva bastante detalhada (a variação da amplitude do som nota a nota), portanto, muitas vezes é necessário observar a curva geral criada para entender a manipulação deste parâmetro da maneira como foi executada e ouvida na *performance*.

Por fim, é relevante salientar que esta análise se inclui na linha de análises de *performances*, considerando a diferenciação de Rink (2007) entre análise para *performance* e análise de *performance*. Este tipo de análise, caracterizada por sua "natureza descritiva" (RINK, 2007: 27), visa avaliar o produto final do processo de aprendizado do intérprete, com finalidades várias, que neste caso consiste em avaliar o impacto dos guias de execução utilizados na *performance* da peça em tempo real.

Análise comparativa entre os GEs expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo

As análises dos áudios referentes aos GEs expressivos vinculados à manipulação expressiva do tempo serão apresentadas seguindo a mesma categorização utilizada anteriormente, ou seja, dividindo os GEs em três subcategorias de acordo com suas similaridades, sendo elas: (1) GEs onde ocorre uma citação do tema; (2) GEs onde ocorre

[22] "Mais il a depuis été montré que si l'augmentation de l'intensité est directement responsable de la complexification spectrale d'un objet, ce n'est pas seulement par l'accroissement du nombre de partiels dans le spectre audible, mais aussi par l'altération de leurs niveaux individuels de pression acoustique (BOUTILLON 1988: 748 fig.4 & 1990), l'augmentation exponentielle de la région des fréquences aigües (ASKENFELT & JANSSON 1990), et par des perturbations dans leur comportement dans le temps (Ibid.). On peut donc bien dire comme Jean HAURY (op. cit.) que dans ce sens, 'timbrer' ou 'détimbrer' signifient changer imperceptiblement l'intensité, et en déduire ainsi un principe corollaire à celui de la relation du timbre au registre, selon lequel la complexification du spectre *est linéairement fonction de l'intensité*." (GUIGUE, 1996: 121).

mudança de caráter/ textura; (3) GEs que se relacionam com algum tipo de clímax (seja ele harmônico, dinâmico etc.). Os GEs vinculados à manipulação expressiva do tempo exemplificados nas análises serão os mesmos que foram anteriormente mostrados no item 3.3.1.

Um GE vinculado à manipulação do tempo onde ocorre uma aparição do tema se situa no *Finale* (comp. 176.2.2). Abaixo, é possível observar as duas figuras (Fig. 9 e Fig. 10) que mostram a sua realização sonora no momento das *performances*. As barras verticais representam a duração dos tempos, sendo que os números anotados na imagem se referem aos números dos compassos.

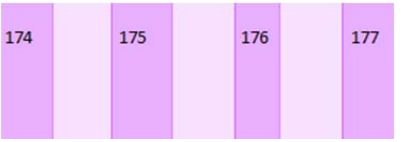


Fig. 9: Manipulação expressiva do tempo no *Finale,* primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 174-177).

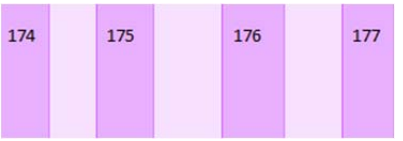


Fig. 10: Manipulação expressiva do tempo no *Finale,* segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 174-177).

A decisão interpretativa a respeito da manipulação do tempo neste trecho diz respeito a um breve desacelerando antes do início da citação do tema, para evidenciar a entrada da melodia do tema e auxiliar na realização da dinâmica *ff*. A realização do desacelerando pode ser percebida nas duas imagens, porém fica mais evidente na Fig. 10, ao observarmos que o segundo tempo do compasso 175 e primeiro tempo do compasso 176 possuem maior duração, o que indica a realização de um desacelerando antes do início da citação do tema, com a finalidade de salientar o seu início. É importante ressaltar que este GE já estava sendo encarado como expressivo desde a primeira aplicação da conduta para

memorização, o que confere com a consistência da manipulação do tempo em ambas as gravações.

O outro guia analisado, vinculado à mudança de caráter/ textura, está localizado no segundo tempo do comp. 54 na *Variação I* e foi pensado na *performance* como uma pequena cesura antes da mudança de caráter, a fim de salientá-la, tornando-a mais surpreendente ao ouvinte.

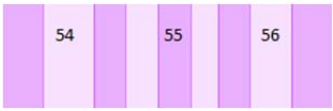


Fig. 11: Manipulação expressiva do tempo na Variação I, primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 54-56).

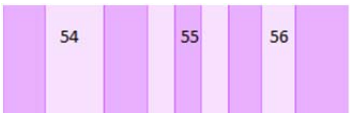


Fig. 12: Manipulação expressiva do tempo na *Variação I*, segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 54-56).

Neste caso fica evidente a realização mais enfática da cesura na *performance* representada pela Fig. 12. A grande diferença entre a duração dos dois primeiros tempos do compasso 54 e o terceiro tempo (mais curto) indica que houve de fato uma tomada de tempo antes da mudança de caráter ocorrida no segundo tempo. Esta cesura também é perceptível na *performance* representada pela Fig. 11, porém, mais uma vez a diferença entre o tempo onde ouve a cesura e o tempo regular (que pode ser observado no comp. 54) é menor. Na primeira aplicação da conduta para memorização, este GE era encarado como estrutural e na segunda aplicação da conduta, como expressivo.

Um dos GEs de tempo analisado que envolve a chegada a um clímax se encontra no *Cantabile* (comp. 121). A ideia na *performance* foi a de realizar um desacelerando no início do comp. 121, para que pudesse haver mais tempo para atingir o clímax da frase (no segundo tempo do comp. 121) de maneira intensa e convincente.

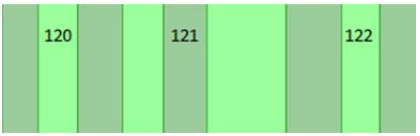


Fig. 13: Manipulação expressiva do tempo no *Cantabile,* primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 120-122).

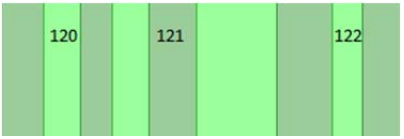


Fig. 14: Manipulação expressiva do tempo no *Cantabile,* segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 120-122).

A realização prática do intento expressivo é evidente através da observação das duas figuras. De fato, houve uma tomada de tempo no primeiro tempo do comp. 121 e bastante ênfase na chegada ao clímax no tempo seguinte do mesmo compasso. Porém, mais uma vez a diferença entre os tempos regulares (observados no comp. 120) e os tempos alterados do comp. 121 é maior na *performance* relativa à Fig. 14. Este GE, na primeira aplicação da conduta para memorização, foi classificado como básico e na segunda aplicação, como expressivo.

Análise comparativa entre os GEs expressivos vinculados ao timbre

As análises referentes aos GEs expressivos vinculados ao timbre seguirão a ordem apresentada no item 3.3.2. Os gráficos apresentados representam a variação da amplitude (em decibéis) em função do tempo transcorrido. As linhas verticais indicam os inícios dos compassos e os números escritos nas imagens indicam os números destes.

O primeiro GE a ser analisado se encontra na *Variação I* (comp. 40.3), momento onde ocorre mudança de textura, dinâmica, caráter e uma citação do tema. A opção expressiva relacionada a este guia supõe a criação de uma atmosfera musical que evocasse o Tema inicial, mas criando uma sonoridade distinta, com a finalidade de evocar o tema como um evento passado, situado na memória de maneira quase apagada. Vemos abaixo as

imagens que mostram a construção da amplitude sonora neste trecho.

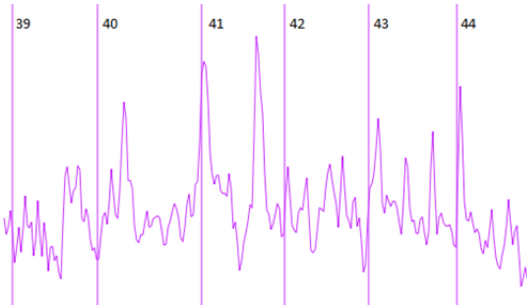


Fig. 15: Manipulação do timbre na *Variação I*, primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 39-44).

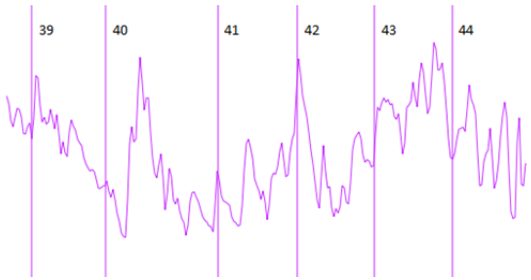


Fig. 16: Manipulação do timbre na *Variação I*, segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 39-44).

Analisando as duas imagens, é evidente que o momento onde acontece a entrada do tema (terceiro tempo do comp. 40) foi realizado com uma sonoridade diferente na *performance* demonstrada pela Fig. 16. Na Fig. 15 vê-se que houve uma nova sonoridade na entrada do tema, mas que logo se desfez, com um aumento significativo na amplitude sonora. Já na Fig. 16, observa-se que a sonoridade diferente com a qual se iniciou a citação do tema se manteve por mais tempo antes de crescer. Além disso, a diferenciação entre a sonoridade precedente e aquela do início da citação do tema se mostra mais evidente na

Fig. 16. O guia de execução aqui descrito foi pensado como expressivo em ambas as *performances* e se trata de um dos momentos de identificação pessoal com a peça.

O outro GE de timbre ocorre na citação do tema no *Cantabile* (comp. 108.3). Mais uma vez, na *performance*, pensou-se em manter o caráter e atmosfera do Tema, trazendo a sensação auditiva de retorno e estabilidade, o que justifica a evocação daquela mesma sonoridade.

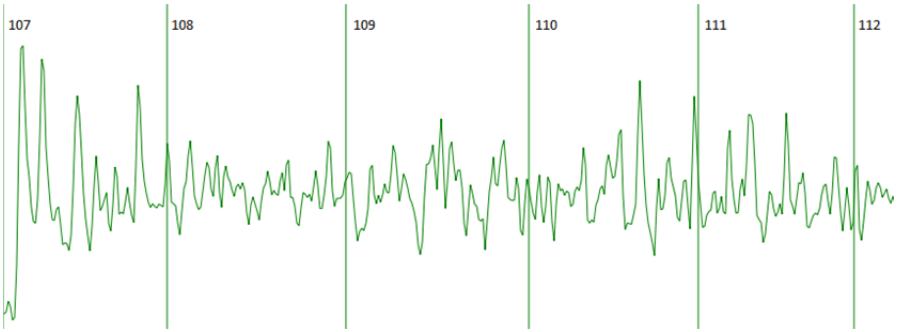


Fig. 17: Manipulação do timbre no *Cantabile,* primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 107-112).

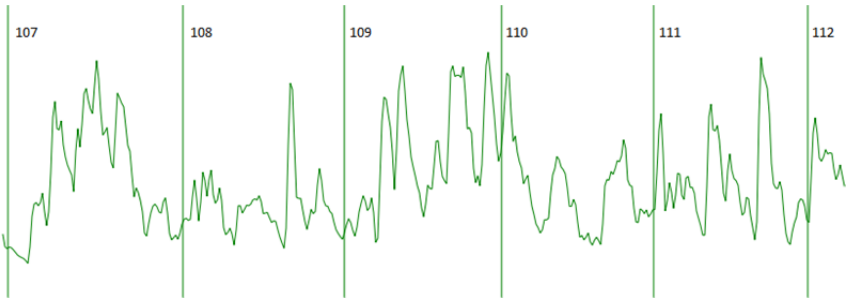


Fig. 18: Manipulação do timbre no *Cantabile,* segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 107-112).

Analisando as imagens acima, fica evidente que na Fig. 18 houve uma grande

mudança de sonoridade no início do comp. 108, coincidindo com a opção interpretativa a respeito do trecho. Além disso, é possível ver (através dos picos de intensidade) que as notas da citação do tema se destacam em meio à polifonia do trecho. Na *performance* relativa a Fig. 17, as diferenças de amplitude sonora são pouco significativas se comparadas às da Fig. 18, o que caracteriza uma sonoridade mais estável. O GE referente a este trecho foi classificado como expressivo em ambas as aplicações da conduta para memorização e também é um momento de identificação pessoal com a peça.

Um dos GEs de timbre relacionado à mudança de caráter/textura está *na Variação II,* (comp. 64.3). A ideia interpretativa neste trecho foi de iniciar a segunda frase da variação com uma sonoridade realmente diferente da primeira, em pianíssimo e com o uso do pedal *una corda* para auxiliar na diferenciação timbrística.

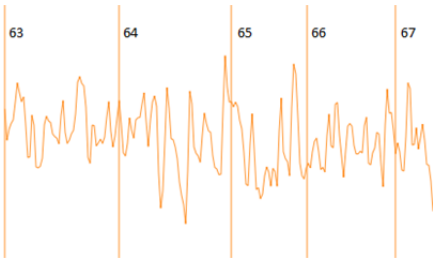


Fig. 19: Manipulação do timbre na *Variação II*, primeira aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 63-67).

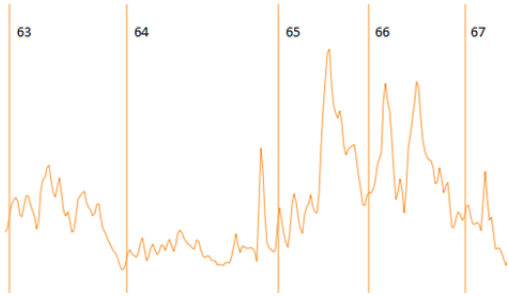


Fig. 20: Manipulação do timbre na *Variação II*, segunda aplicação do protocolo de memorização. R. Schumann, *Variações Abegg* (comp. 63-67).

A comparação das duas figuras traz à tona diferenças muito visíveis: enquanto na Fig. 19 uma mesma faixa de amplitude sonora é mantida, na Fig. 20 vê-se um contorno da intensidade mais refinado e aliado às decisões interpretativas. A segunda frase se inicia no terceiro tempo do compasso 64, com uma sonoridade realmente *pp* que cresce até o ápice da frase, no segundo tempo do compasso 66, e decresce. Este GE, classificado como expressivo na segunda aplicação da conduta para memorização foi classificado como estrutural na primeira aplicação.

Resultado das análises comparativas

Ao realizar uma análise em linhas mais gerais da manipulação do tempo e timbre nos trechos comparados nas duas *performances*, podemos confirmar que houve uma realização mais efetiva dos intentos expressivos vinculados à manipulação do tempo e timbre na execução relativa à segunda aplicação do protocolo de memorização. Em alguns dos trechos as diferenças foram muito grandes enquanto em outros foram mais sutis, porém, em nenhum dos casos comparados a *performance* referente à primeira aplicação do protocolo de memorização superou aquela referente à segunda aplicação, no que diz respeito à clareza dos intentos expressivos. Também interessante para a discussão é o fato de que os guias de execução pensados como expressivos nas duas aplicações, principalmente os que dizem respeito a momentos de identificação pessoal com a peça, foram os que demonstraram menor diferença de execução entre uma *performance* e outra.

A partir destas considerações, pôde-se chegar a algumas conclusões acerca da aplicação da abordagem de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg,* de Schumann. Esta pesquisa comprovou que os GEs expressivos selecionados na segunda aplicação funcionaram de fato como momentos de concentração e focos de expressividade, uma vez que certificamos através das análises dos parâmetros tempo e timbre que as decisões interpretativas foram realizadas de maneira efetiva. Além disso, comparando as duas *performances*, vê-se que os GEs selecionados na primeira aplicação, apesar de terem funcionado no restauro de informações da memória, não atuaram como focos de concentração na música propriamente dita, sendo que, em muitos casos, questões musicais importantes passaram despercebidas nestes GEs. Isso traz à tona a questão da utilização de GEs excessivos, que além de fragmentar a interpretação, desvia a atenção do *performer* para questões que muitas vezes não são importantes musicalmente. Ao focar em poucos guias no momento da *performance*, porém de grande valor expressivo, memorização e interpretação ganham em fluência e, principalmente, expressão musical. Por fim, uma das

questões mais essenciais sobre a utilização dos GEs foi a importância para a memorização e *performance* dos momentos de identificação espontânea com a peça. Nestes momentos, além de nunca ter havido ocorrência de falhas de memória, a manipulação expressiva do tempo e timbre sempre estiveram garantidas.

A análise comparativa dos trechos referentes aos GEs expressivos selecionados na segunda aplicação em duas *performances* distintas trouxe informações que corroboram com os pressupostos anteriormente lançados, sobre os quais Chaffin, Imreh e Crawford já haviam conjecturado teoricamente. De acordo com Chaffin, "idealmente, a *performance* de uma peça já bem aprendida deveria ser guiada apenas pelos guias expressivos, pois isso proporcionaria a maior liberdade possível para tocar expressivamente e responder imediatamente ao contexto"[23]. Também pudemos verificar e confirmar na prática o pressuposto de que pensar nas questões expressivas durante a *performance* "proporciona uma execução mais convincente"[24] e por fim, que, de fato, os GEs expressivos "representam o mais alto nível de organização e incorporam o efeito combinado de todas outras questões básicas e interpretativas" (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171, tradução nossa)[25]. Assim sendo, os GEs atuaram não só no restauro de informações da memória, mas também influenciaram na sonoridade criada na *performance* ao vivo, o que revelou na prática a potencialidade do emprego dos GEs como focos de atenção na *performance*, não apenas com o fim de evitar falhas de memória, mas de potencializar a expressão e a interpretação musical.

Considerações Finais

Os resultados desta pesquisa comprovaram a eficácia do protocolo de memorização através de guias de execução nas *Variações Abegg,* de Robert Schumann. A satisfatória recuperação de informações da memória nas apresentações públicas, que serviram como testes de memória, mostrou que os GEs selecionados em ambas as

[23] "Ideally, the performance of a piece that is thoroughly learned would be guided solely by expressive cues. This would provide the maximum freedom to play expressively and respond to the immediate context." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171).

[24] "Thinking of the excitement rather than the phrasing during performance provides a more convincing execution." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171).

[25] "Expressive performance cues represent the highest level of organization and incorporate the combined effects of all the other basic and interpretive features." (CHAFFIN; IMREH; CRAWFORD, 2002: 171).

aplicações funcionaram de fato no momento da *performance* memorizada, revelando um número de falhas de memória nulo ou quase nulo.

Além de uma *performance* sem falhas de memória, o processo de aplicação e reflexão sobre a memorização através dos guias permitiu que chegássemos a algumas conclusões a respeito da utilização dos guias de execução, sendo a principal delas sobre a utilização dos GEs expressivos. Através da segunda aplicação do protocolo, a partir de uma conduta para memorização desenvolvida a partir da utilização dos GEs, foi possível testar uma *performance* focada somente em GEs expressivos, que ocasionou uma execução sem falhas de memória, assim como a primeira aplicação. Entretanto, esta aplicação resultou em uma *performance* de acordo com intentos expressivos, e as decisões interpretativas sobre tempo e timbre foram realizadas de maneira efetiva, conforme foi comprovado nas análises comparativas das gravações. Através destas análises foi constatado que a forma como os guias são utilizados afeta diretamente a produção sonora, sendo que a seleção de guias ligados aos intentos expressivos pode potencializar importantes questões musicais, interpretativas e expressivas. No momento em que os guias são pensados como focos de atenção durante a *performance*, eles interferem no resultado sonoro em tempo real. A segunda aplicação abriu margem para outras possíveis utilizações dos guias de execução, além da memorização em si. O uso dos GEs expressivos como focos de concentração durante a *performance* mostrou a potencialidade deste recurso para a interpretação musical e, consequentemente, comunicabilidade do discurso musical.

Um fator que se mostrou bastante relevante na aplicação dos guias de execução nas *Variações Abegg,* de Schumann, foram os guias de execução expressivos que classificamos como momentos de identificação pessoal com a peça, ou seja, trechos musicais onde, desde o primeiro contato com a obra, houve uma conexão emocional espontânea entre a intérprete e a música. Nestes guias nunca ocorreram falhas de memória e também foram os guias que demonstraram menor diferença na manipulação de tempo e timbre entre as duas aplicações comparadas. Isso demonstra a relevante relação entre memória, expressão e subjetividade, aspectos que podem ser estudados mais profundamente em pesquisas posteriores.

A partir desta pesquisa, concluímos ainda que, na prática, podem existir duas modalidades de GEs: (1) os que são constantemente reforçados no estudo e estarão ativos e presentes na memória para que possam ser acionados na recuperação de ocasionais falhas de memória, e (2) os GEs que, de fato, poderão atuar como focos de concentração e conduzirão a *performance* de memória em tempo real e nos quais reside a possibilidade de

realização de uma memorização mais refinada e aliada aos intentos expressivos, conforme a escolha e seleção destes. A combinação da utilização destas duas modalidades de guias, através do reforço constante dos primeiros nas sessões de estudo e a seleção criteriosa dos segundos de acordo com as intenções expressivas, resultou em uma *performance* memorizada segura, fluente e potencialmente mais expressiva. Ao selecionar GEs expressivos a partir da reflexão sobre o que evidenciar na *performance* da peça, adiciona-se também um aspecto ligado à consolidação da criatividade individual do intérprete, que naquele momento assume conscientemente suas decisões e as utiliza como seu foco de atenção quando no palco.

Esta pesquisa vem somar resultados também mostrando o timbre como um parâmetro válido quando aplicado à memorização de uma peça do repertório tradicional. Em pesquisa similar, o timbre já havia se mostrado como um parâmetro possível na seleção de guias de execução em uma peça do séc. XX, a *Mini Suíte das Três Máquinas*, de Aylton Escobar (BRAGAGNOLO, 2012: 242). Porém, os resultados aqui apresentados abrem espaço para uma maior investigação da potencialidade do timbre em peças anteriores ao século XX. Além disso, este trabalho abre espaço para que novas pesquisas sejam realizadas com a aplicação dos guias de execução voltada para funções outras, como o aprimoramento da interpretação musical, que foi abordado nessa pesquisa, e até mesmo voltada para outras possíveis utilizações, tais como aperfeiçoar a leitura à primeira vista ou potencializar a concentração na *performance* pública, seja ela de memória ou não.

Por fim, esta pesquisa demonstrou também, através da primeira aplicação do protocolo de memorização, que a *performance* de memória, mesmo que sem falhas de memória, não garante a interpretação de determinada peça, nem sua comunicabilidade. Estas duas últimas só estiveram garantidas, dentro da experiência desta pesquisa, no momento em que o foco de atenção passou da memorização para a expressão. A partir do momento em que a memorização se torna o foco da *performance*, há clara inversão de valores, sendo possível que a música em si se perca. Assim, o tocar de memória deve ser encarado como uma possibilidade de aprimorar a *performance* e, por isso, independentemente de quaisquer tradições, deve ser, sobretudo, uma opção do intérprete.

Referências

AQUINO, Selva Viviana Martinez. *Guias de execução na memorização do segundo movimento da Sonata N. 2 de Dmitri Shostakovich.* 2011. Dissertação (Mestrado).

Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

BARROS, Luís Cláudio. *A pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental:* uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso. 2008. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

BERNAYS, Michel. Expression et production du timbre au piano selon les traités: conception du timbre instrumental exprimée par les pianistes et professeurs dans les ouvrages à vocation technique et pédagogique. *Recherche en Éducation Musicale,* v. 20, p. 7-27, 2012.

BRAGAGNOLO, Bibiana. Memorização para performance da "Máquina de Escrever" da Mini Suíte das Três Máquinas de Aylton Escobar: uma abordagem a partir do timbre. *DaPesquisa*, n. 9, p. 234-245, 2012.

CHAFFIN, Roger; IMREH, Gabriela; CRAWFORD, Mary. *Practicing perfection:* memory and piano *performance.* Mahwah: Erlbaum, 2002.

CLARKE, Eric F. Expression in *Performance*: Generativity, Perception, and Semiosis. In: RINK, John (Ed.).*The Practice of Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 21-54.

COOK, Nicholas; LEECH-WILKINSON, Daniel. *A Musicologist's Guide to Sonic Visualiser*, 2009. Disponível em: <http://www.charm.rhul.ac.uk/analysing/p9_1.html>. Acesso em: 10 mai. 2013.

GERBER, Daniela Tsi. *A memorização musical através dos guias de execução: um estudo de estratégias deliberadas.* 2012. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

GERLING, Cristina Caparelli; DOMENICI, Catarina; SANTOS, Regina A. Teixeira. Reflexões sobre interpretações musicais de estudantes de piano e a comunicação de emoções. *Música Hodie*. Goiânia, v. 8, n. 1, p. 11-25, 2008.

GUIGUE, Didier. *Une étude "pour les sonorités apposées"*: pour une analyse orientée objets de l'oeuvre pour piano de Debussy et de la musique du XXe siècle. 1996. Tese (doutorado). Musique et Musicologie du XXe Siècle, École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris, 1996.

HOLMES, Patricia A. An Exploration of Musical Communication Through Expressive Use of Timbre: The *Performer*'s Perspective. *Psychology of Music*, v. 40, n. 3, p. 301-323, 2012.

KRAMER, Jonathan D. *The Time of Music*. New York: Schimer Books, 1988.

MOURA, Eli-Eri. Manipulações do tempo em música - uma introdução. *Claves*, João Pessoa, n. 4, p. 66-90, 2007.

NEUHAUS, Heinrich. *El arte del piano:* consideraciones de un professor. Madrid: Real Musical, 1985.

REPP, Bruno H. A review of David Epstein's 'Shaping Time: Music, the Brain, and *Performance*'. *Haskins Laboratories Status Repm1 on Speech Research*, p. 283-291, 1994-1995.

_____. Variability of Timing in Expressive Piano *Performance* Increases with Interval Duration. *Psychonomic Bulletin & Review*, n. 4, p. 530-534, 1997a.

_____. Expressive Timing in a Debussy Prelude: A Comparison of Student and Expert Pianists. *Musicae Scientiae*, v. 1, n. 2, p. 257-268, 1997b.

RINK, John. Análise e (ou?) *performance*. *Cognição e Artes Musicais, v.* 2, n.1, p. 25-43, 2007.

SCHUMANN, Robert. *Abegg - Variationen, Opus 1*. Alemanha: G. Henle Verlag, 2004. 1 partitura.

SLOBODA, John A. *A mente musical:* psicologia cognitiva da performance. Londrina: Eduel, 2008.

WILLIAMON, Aaron. Memorizing Music. In: RINK, John (Ed.). *Musical Performance: A Guide to Understanding*. Cambrigde: Cambrigde University Press, 2006. p. 113-126.

_____. The value of Performing from Memory. *Psychology of Music*, v. 27, n. 1, p. 84-95, 1999.

Bibiana Bragagnolo é graduada em Licenciatura em Música e bacharel em Piano pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), mestre em Práticas Interpretativas/ Piano pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB) e possui especialização para pianistas concertistas realizada no Musikeon (Valência, Espanha), sob a orientação de Luca Chiantore. Atualmente faz parte do grupo de pesquisa Mus3. bibi_bragagnolo@hotmail.com

Luciana Noda é pianista paulista, doutora e mestre em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bacharel em Piano pela Faculdade Santa Marcelina, São Paulo. Como recitalista atuante, tem se dedicado também ao repertório contemporâneo para piano, estreando obras de renomados compositores brasileiros. Atualmente, integra o corpo docente do Departamento de Música (área de Piano) e do Programa de Pós-Graduação em Música (Práticas Interpretativas) da UFPB. É membro fundadora da Associação Brasileira de *Performance* Musical (ABRAPEM) e, com regularidade, tem apresentado resultados de suas pesquisas em periódicos e em congressos nacionais e internacionais da área da Música, promovendo, especialmente, a música brasileira de concerto. lucnoda@gmail.com

Villa-Lobos, os *Choros* e o Pestana às avessas

Marcos Branda Lacerda (USP)

Resumo: A presença de Machado de Assis no ambiente cultural do século XIX deu-lhe também a oportunidade de exercitar um tipo de crítica musical. Romances como *Memorial de Ayres* e *Dom Casmurro*, além de alguns contos e crônicas, contêm impressões valiosas sobre estética e outros assuntos atinentes à prática musical naquele momento da História. Particularmente em *O homem célebre* e *O machete*, ele faz alusão a pressupostos objetivos de uma arte na qual se destaca a fronteira entre o popular e o erudito. Os impasses criados por essa divisão têm implicações não apenas estilísticas, mas também de ordem psíquica e social. Este estudo debate como essa dualidade do estado da música na capital brasileira, então definida pelo grande escritor realista do século XIX, vem a colaborar na formulação de um ecletismo estilístico que se estabelece mais tarde, quando se acirram tendências modernistas na obra de Villa-Lobos a partir dos anos 1920. Dessa maneira, a partir da base cultural mais ampla e complexa evidenciada por Machado, é revista a imagem da modernidade em Villa-Lobos, formada com a colaboração de críticos desde Milhaud e Mário de Andrade até os dias de hoje.

Palavras-chave: Heitor Villa-Lobos. Machado de Assis. Choros.

Villa-Lobos, *Choros* and *Pestana* Turned Inside Out

Abstract: Machado de Assis' partaking of the cultural world of the nineteenth century gave him the opportunity to exercise a form of musical criticism. Novels like *Esaú e Jacó* [Esau and Jacob], *Memorial de Ayres* [Counselor Aires's Memoirs*]* and *Dom Casmurro [*Lord Taciturn*]*, and some short stories and essays, contain valuable observations on the aesthetics and other matters pertaining to music at that time in history. Particularly in the tales *O homem célèbre [*The Celebrity*]* and *O machete [*The machete*]*, he alludes to the supposed objectives of an art which focuses on the border between the classical and the popular. The impasse created by this division has not only produced stylistic implications but also those of a psychological and social order. This study debates how this duality of the state of music in the capital of Brazil at the time, as defined by the great realist writer of the nineteenth century, comes to collaborate in formulating a stylistic eclecticism that is later established when modernist tendencies arise in the work of Villa-Lobos of the 1920s. Thus, from the broader and more complex cultural base as evidenced by Machado, we revisit the image of modernity in Villa-Lobos with the collaboration of critics from Milhaud to Mário de Andrade up to the present day.

Keywords: Heitor Villa-Lobos. Machado de Assis. Choros.

LACERDA, Marcos Branda. Villa-Lobos, os Choros e o Pestana às avessas. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 77-98, dez. 2014.

1888, ano da promulgação da Lei Áurea, é também o ano de publicação de *Um homem célebre*, o conhecido conto de Machado de Assis, que tem sua primeira cena ambientada uma década antes em um sarau íntimo na casa de uma "boa e patusca" viúva sexagenária. O conto narra o universo psíquico de um músico, compositor e pianista, dividido entre sua fecundidade natural no ofício de compor polcas e sua incapacidade de atingir a meta de ser um compositor erudito. Um homem que herdara uma casa, possuía um escravo e um piano e que, portanto, fazia uma arte *menor* frente ao que poderia alcançar. Sempre que toca o inominável desejo de seu protagonista, a narrativa se torna árida e lúgubre: a escolha da esposa tísica que pretensamente o inspiraria no caminho sonhado, as imagens precárias de mestres da música europeia mal dispostas em seu gabinete, a obscuridade do meio de aprendizagem por intermédio de um padre (eventualmente seu próprio pai), os diálogos secos que trava com seu velho escravo. Quando retorna ao universo das polcas, o discurso se torna sarcástico: a descrença no gosto daqueles que se encantam por aquela (sua) música, a indesejável informalidade e mobilidade das formas de transmissão de suas composições, o uso político indiscriminado - liberal ou conservador - por parte de um editor esperto. Junto a este conto está também *O machete* de dez anos antes, que trata do mesmo embate entre o erudito e o popular, mas a partir de um ponto de observação oposto: Inácio Ramos, por méritos próprios e indiscutíveis, depois de dominar a técnica da rabeca - que passa a usar apenas para seu sustento -, alcança proficiência e admiração no domínio do violoncelo e de um tipo elevado da composição musical. No entanto, vem a enlouquecer tragicamente por não conseguir competir com o virtuosismo despretensioso de Barbosa, um tocador de cavaquinho.

Não repisarei aqui os detalhes destas obras mestras conhecidas dos leitores de Machado de Assis. Sua obra vem sendo analisada exaustivamente sob o foco do Realismo a despeito da profusão de formas narrativas e dos conteúdos que mais saltam aos olhos em seus escritos. Seus críticos atuais detêm-se muitas vezes no que parecem ser apenas detalhes para justificar a profundidade de suas observações sobre fatos sociais e sua presença singular entre os grandes autores brasileiros do século XIX. É o próprio Machado que em passagens curtas acentua este aspecto de sua obra: "Mas que querem? Eu não pretendo senão esboçar quadros ou caracteres, conforme me ocorrem ou vou encontrando. É isto e nada mais" (ASSIS, 1959: 758)[1].

[1] *Casada e viúva*. No presente artigo, as obras de Machado de Assis são citadas a partir da edição com sua *Obra completa* (ASSIS, 1959).

No entanto, seu poder de sedução e sua projeção sobre a cultura brasileira não ocorrem em razão deste aspecto geral, mas sim de uma engenhosa combinação de atributos: como revelam estes e outros contos musicais, Machado não se omite em verificar as consequências íntimas e dramáticas que os fatos reais impõem sobre os indivíduos. Em todos eles são tematizados a frustração e o limite individual (PEREIRA, 1988): em *Cantiga de esponsais* escancara-se a falta de capacidade do sensível Mestre Romão de concluir uma melodia que começara a escrever muitos anos antes; em *Trio em lá menor*, Machado explora a dramatização implicada na forma sonata para acentuar a indecisão de Maria Regina na escolha de um entre dois pretendentes detalhadamente caracterizados como opostos. Antônio Candido reconheceu no dilema de Pestana de *Um homem célebre* - em sua insatisfação com o sucesso público e a amargura com seu fracasso íntimo –, "a impotência espiritual do homem que tenta libertar-se da sua prisão" (MACHADO, 2007: 57). Mas em quase todos estes escritos é, de fato, a música o elemento explicitado que os perpassa integralmente como um fundamento essencial da vida de seus protagonistas e também de suas forças opostas. As agruras de Inácio Ramos são desencadeadas pela presença do machete de Barbosa. A angústia de Pestana é situada em sua relação concreta com sua formação e ambição musicais. Machado não reputa muita sensibilidade artística ao cavaquinista de *O machete*; ele é diminuído para que sobressaia o espírito peculiar de Inácio Ramos. Mas o mesmo não ocorre com Pestana: é através de uma descrição plausível de sua atividade musical que ele insufla um mínimo de alento em seu perfil, um elogio particularmente dirigido ao músico popular:

> Começou a tocar alguma cousa própria, uma inspiração real e pronta, uma polca, uma polca buliçosa, como dizem os anúncios [...]. Compunha só, teclando ou escrevendo, sem os vãos esforços da véspera, sem exasperação, sem nada pedir ao céu, sem interrogar os olhos de Mozart. Nenhum tédio. Vida, graça, novidade, escorriam-lhe da alma como de uma fonte perene (ASSIS, 1959: 499).

No contexto realista em que se dá a participação da música nestas tramas, José Miguel Wisnik procura explicar e refletir sobre vários aspectos culturais determinantes de *Um homem célebre*. O surgimento da polca, seu valor inestimável para a sociedade burguesa em muitas partes do mundo, a singularização do gênero no Brasil (o seu amaxixamento), a

menção no conto à quadrilha como uma contrapartida estilística[2]. Wisnik sedimenta seu pensamento em outros escritos do autor, nas reflexões posteriores de Mário de Andrade sobre a intrusão da síncopa no desenho rítmico da polca; examina os títulos destas composições em relação aos costumes da época - sob a luz de uma sociedade escravista –, e da origem do próprio Machado, que era mulato. Comenta a importante invasão dos pianos na capital do Império a partir dos anos de 1850[3], a fundação do Clube Beethoven em 1882, cuja biblioteca era dirigida por Machado. O texto aborda também a questão da origem familiar de Pestana, possivelmente, segundo as "bocas vadias", filho de padre. Wisnik dá grande importância a isso, já que é do influxo religioso que vem coercitivamente à mente criadora a necessidade da arte séria e absoluta. Esbarra na presença fundadora de José Maurício Nunes Garcia, padre e pai de homem de ciências e artes, além de compositor de modinhas, sem transformá-lo, é claro, na figura que teria inspirado Machado. A partir de uma exaustiva rede de remissões, da ponderação sobre datas citadas ou implícitas no conto, a presença do velho escravo no cômodo onde se passa a criação da nova polca, do padre - que era pai, origem e tradição –, a madrugada insone aparentemente desperdiçada na busca vã da obra perfeita - mas cujo esforço fornece os elementos de descoberta para o dia seguinte –, Wisnik elabora finalmente de maneira tão brilhante quanto especulativa a rede de relações históricas, psíquicas e estéticas presentes ou subentendidas na obra: retornam aí a sincopação do ritmo da polca, a expressão da presença africana no Brasil, o autor mestiço que acompanhara a formulação da lei Áurea no estéril ir e vir das ideias liberais e conservadoras, para concluir que "Machado de Assis foi quem primeiro percebeu [...] a dimensão abarcante que assumiria a música popular no Brasil como instância a figurar e a exprimir, como nenhuma, a vida brasileira como um todo" (WISNIK, 2004: 79). Desconheço se há no repertório erudito uma peça para violoncelo de algum obscuro compositor brasileiro dos idos de 1860-1870 que respaldaria ainda mais as aproximações realistas de Machado na composição de seu personagem Inácio Ramos, de *O machete*. Para

[2] Rosa Zamith publicou recentemente um importante trabalho sobre a quadrilha, que atinge seu fulgor durante o segundo reinado. Segue aqui um pequeno trecho do levantamento feito sobre as edições de época: "As publicações manuseadas abordam, entre outras danças, a quadrilha, que não deve ser pensada no singular, e sim no plural, já que são inúmeras as formas que tomou, especialmente na segunda metade do século 19: quadrilha francesa - a que mais se expandiu no Brasil –, quadrilha cruzada, quadrilha russa, quadrilha das damas…", além das quadrilhas inglesa e americana. (ZAMITH, 2011: 100).

[3] É ainda Rosa Zamith quem ilustra a importância do piano na vida cotidiana fluminense. Em sua tabela de publicações somam-se 298 partituras destinadas a formações diversas, enquanto para piano o número é de 2.598 publicações. Ela data em 1913 o início da comercialização do instrumento (ainda importado) no Brasil (ZAMITH, 2011: 52-53).

a criação de Pestana, o protagonista de *Um homem célebre*, conhecemos muito bem o lastro deixado pelo notável desempenho de Ernesto Nazareth, tanto no que tange aos elementos estéticos colocados no conto, quanto na insatisfação do personagem: ele próprio manifestara as marcas da tragédia descritas no conto machadiano. Seu nome vem necessariamente à tona, uma vez que suas primeiras composições coincidem no tempo com as polcas de Pestana e, na análise de Wisnik, acabaram "não só por relativizar mas por devassar as fronteiras entre o erudito e o popular" (WISNIK, 2004: 79).

É interessante notar a precisão de Machado ao caracterizar Inácio Ramos e Pestana através de suas respectivas formações musicais. O primeiro, essencialmente romântico, deve seu aprendizado primeiramente à informalidade no seio familiar - seu pai era um modesto membro da Capela Imperial. Ele aprende o violoncelo com um velho virtuose alemão em passagem pela cidade. Seu aprendizado é, portanto, empírico e independente do exercício intelectual regrado, o que correspondia, segundo Meyer (1989, 161-69), ao tipo de ideologia igualitária preconizada pelos românticos. O segundo, de ideais austeros e formalistas, tivera sua instrução no convívio com a igreja, com a autoridade apta a lhe transmitir as convenções de linguagem. Mas a análise e intuição agudas e premonitórias de Machado nos dão margem a especular ainda um pouco mais a respeito destes dois personagens reais que circundam indiretamente a criação da figura de Pestana: o Padre José Maurício Nunes Garcia que, além dos traços em comum com o tutor da personagem, é autor de um réquiem, isto é, um dos projetos de Pestana, que se assemelha em alguns aspectos muito claramente ao *Requiem* de Mozart, cuja imagem particular aparece castrativamente no inconsciente de Pestana. (É notória a semelhança de nada menos que o tema da fuga inicial das duas composições.) No caso de José Maurício, trata-se de alguém, portanto, que não se viu diante do dilema entre "o plágio ou o nada," ou que, diferentemente de Pestana, levou adiante o projeto da composição não obstante as limitações técnicas (WISNIK, 2004: 73). Por outro lado, a semelhança de Pestana com Ernesto Nazareth ultrapassa o limite da formação de estilo da polca para recobrir a condição do músico de formação erudita cujas realizações se dão no campo popular. Como sugerido acima, a personalidade de Nazareth guardava as mesmas amarguras de Pestana, reveladas em momentos marcantes de sua vida: ao ver contestado o valor de suas composições em concerto no Instituto Nacional de Música em 1922, quando cismou de tocar Chopin - e não seus tangos brasileiros -, ao ser apresentado ao pianista Arthur Rubinstein em 1918, e, em 1930, ao deixar aos prantos um concerto de Guiomar Novaes, lamentando não ter se tornado um artista como ela. Acrescentamos a isso o fato de sua família ter tentado enviá-lo para a Europa para estudos sem obter êxito (MACHADO,

2007: 26-27) e de ter inscrito o subtítulo *Opus 1* a um Noturno composto depois de ter publicado mais de uma centena de peças de gêneros populares (VERZONI apud TRAVASSOS, 2000: 14).

Chamam a atenção as escolhas estéticas individuais dos protagonistas de *Um homem célebre* e *O machete*. É incerto o que eles definem como a composição absoluta: Pestana persegue as elaborações classicistas ou a expressão de uma ideia particular do sublime indissociável de religiosidade. Como mencionado, Inácio e seu violoncelo se parecem mais com a ideia do gênio romântico. Ele é semelhante ao Werther, cuja sensibilidade e introspecção o fazem definitivamente inútil para a vida em sociedade. Mas seu ideal reflete igualmente essa subordinação a maneirismos religiosos. Elaborações formais, a forma-sonata, o contraponto e o oratório, se não foram deixadas totalmente para trás, não são as realizações mais notáveis e originais dos europeus de seu tempo. Eles as relativizaram em favor de gêneros acessíveis ao gosto, à ideologia e à admiração burguesa. A frase "Era uma cantiga do tempo e da rua, coisa de ocasião" (ASSIS, 1959: 861), com a qual Machado caracteriza a escolha de Barbosa e seu cavaquinho, define algo que fazia sentido também para os eruditos românticos, particularmente para Schubert[4]. Parece-me que o que melhor expressa a preferência de ambos é mesmo algo patético - o *kitsch* observado por Wisnik (2004: 56)[5].

Mas, ainda no campo estritamente musical, quem foi que conseguiu, no século XIX, o feito perseguido por estes protagonistas? Pouco se tem notícia de realizações marcantes no campo da música instrumental "absoluta" pelo mundo afora por um bom período do século. É consenso entre historiadores de que o Romantismo musical é definido fundamentalmente pela atividade dos compositores alemães (com a honrosa exceção do franco-polonês Chopin e de Berlioz, membro da "Nova Escola Alemã"). A fundação, no Rio de Janeiro, do Clube Beethoven em 1882 é precedida pela fundação da Société Nationale de Musique em 1871 na França, cuja motivação era exatamente fomentar a criação e a prática da música sinfônica não operística. Esse movimento deu origem a um repertório

[4] Essa frase quase define a importância da antologia alemã *A trompa mágica do menino* (*Des Knaben Wunderhorn*, coleção de poemas populares da Idade Média ao século XVIII, publicada entre 1805 e 1808), que continuava a servir aos compositores alemães.

[5] Charles Rosen (1995: 777-787) atribuiu a Mendelssohn - na verdade ao seu domínio das técnicas barrocas e sua adaptação a novos meios instrumentais -, a permanência do espírito religioso na música romântica. A isso ele denominou *kitsch*. Mas aqui se trata provavelmente de um tipo muito particular de sentimentalismo piegas.

instrumental, sinfônico e camerístico do qual não se tinha notícia, até então, fora da Alemanha e da Áustria.

Para John Gledson, a oposição entre o erudito e o popular colocada nestes contos manifesta a possibilidade de que Machado esteja a falar de si mesmo, da solução encontrada a partir de certo momento de sua obra de fazer "[algo] sério e profundo, e ao mesmo tempo leve e zombeteiro; uma mistura, também, do local brasileiro com o tradicional europeu" (GLEDSON, 2006: 45. Cf. também WISNIK, 2004: 29). Pois a combinação de humor (ou ironia) e reflexão crítica pode ser observada em mais um momento da obra de Machado em que a música vem expressivamente à superfície e alcança uma dimensão existencial, defendida por um de seus personagens que é ambiguamente o próprio narrador. Trata-se da intervenção, em *Dom Casmurro* (cap. 9 e cap. 10), de um personagem casual, o decadente tenor italiano Marcolini. Bento, o narrador, o introduz de maneira cômica, para afirmar finalmente que aceita como verdadeiras suas ponderações sobre a ópera (e a vida afetiva). "O desuso é que me faz mal" (ASSIS, 2004: 817), lembra o tenor já sem voz e cansado da visita de companhias europeias como uma oportunidade de atuação que se fechara para ele. Se a inspiração de Pestana e Inácio Ramos conduziriam ao divino, Marcolini defende o oposto:

> Deus é o poeta. A música é de Satanás, jovem maestro de muito futuro, que aprendeu no conservatório do céu. Rival de Miguel, Rafael e Gabriel, não tolerava a precedência que eles tinham na distribuição dos prêmios. Pode ser também que a música em demasia doce e mística daqueles outros condiscípulos fosse aborrecível ao seu gênio essencialmente trágico. Tramou uma rebelião que foi descoberta a tempo, e ele expulso do conservatório. Tudo se teria passado sem mais nada, se Deus não houvesse escrito um libreto de ópera, do qual abrira mão, por entender que tal gênero de recreio era impróprio da sua eternidade. Satanás levou o manuscrito consigo para o inferno. Com o fim de mostrar que valia mais que os outros, - e acaso para reconciliar-se com o céu, - compôs a partitura, e logo que a acabou foi levá-la ao Padre Eterno.
>
> Satanás suplicou ainda, sem melhor fortuna, até que Deus, cansado e cheio de misericórdia, consentiu em que a ópera fosse executada, mas fora do céu. Criou um teatro especial, este planeta, e inventou uma companhia inteira, com todas as partes, primárias e comprimárias, coros e bailarinos. Foi talvez um mal esta recusa; dela resultaram alguns desconcertos que a audiência prévia e a colaboração amiga teriam

> evitado. Com efeito, há lugares em que o verso vai para a direita e a música, para a esquerda. [...] Um dia, quando todos os livros forem queimados por inúteis, há de haver alguém, pode ser que tenor, e talvez italiano, que ensine esta verdade aos homens. Tudo é música, meu amigo [...] (ASSIS, 2004: 818).

E conclui o narrador:

> Que é demasiada metafísica para um só tenor, não há dúvida; mas a perda da voz explica tudo, e há filósofos que são, em resumo, tenores desempregados. Eu, leitor amigo, aceito a teoria do meu velho Marcolini, não só pela verossimilhança, que é muita vez toda a verdade, mas porque a minha vida se casa bem à definição. Cantei um *duo* terníssimo, depois um *trio,* depois um *quatuor*… (ASSIS, 2004: 818).

O texto, naturalmente, utiliza a ópera também como uma metáfora da vida afetiva de um indivíduo de uma sociedade ainda viva; uma sociedade que o acompanha no desenvolvimento normal e previsível de suas fases mas que o submete a percalços que se interpõem de maneira descontrolada e perturbadora. Enquanto obra literária, o libreto operístico atem-se aos elementos reais; por outro lado, a caracterização musical transporta o real ao campo imponderável dos afetos e da subjetividade. A doce música dos arcanjos é insuficiente para exprimir esse dualismo. A música realizada por Inácio Ramos corresponde à música idealizada de Pestana: algo sublime, representativo de uma casta relação com o mundo, incauto e impregnado de uma atmosfera eminentemente religiosa. Os dois personagens tinham como ideal o que Machado reputaria tão somente como a música dos anjos: uma *música em demasia doce* e *mística… essencialmente aborrecível…* Mas, nessa passagem, Machado admite acolher o drama romântico como parte de sua visão realista de mundo. Equiparando a função da música ao descontrole provocado por Satanás, ele próprio termina com o sonho de Pestana e Inácio Ramos de alcançarem o divino através dela. Além disso, o ostracismo de Marcolini, a dependência da presença da companhia estrangeira, a obscuridade da formação de Pestana e o violoncelo de Inácio como uma necessária alternativa à rabeca, falam de algo bem mais concreto do que escolhas estéticas. Aí emerge expressamente a inclinação realista do autor: tudo isso remonta à uma condição cultural em dramática defasagem material e conceitual com um certo tipo de sensibilidade artística.

Esses contos de Machado e a intervenção de Marcolini em Dom Casmurro são um retrato sensível do universo musical erudito brasileiro na segunda metade do século

XIX: a irrelevância de uma música "absoluta" e o interesse excessivo pela ópera, combinados à fragilidade das estruturas de ensino e de práticas musicais autônomas. Se há razões culturais de sobra para o desenvolvimento prolífico de tendências populares - que são muitas -, há também um campo fértil para que esse tipo de musicalidade ocupe espaços cada vez mais amplos na vida cultural do país. Em outras palavras: se Machado prevê a importância de determinadas tendências populares, ele predica ao mesmo tempo o fracasso da música sem essa vinculação. E, novamente, esse retrato é perfeitamente suportado por fatos: o Conservatório de Música do Rio de Janeiro, inaugurado em 1841 sob responsabilidade do Império, afunda-se em manobras políticas e ações administrativas inócuas. Já em 1846, Martins Pena anotou o seguinte a respeito de sua motivação e destino: "Pensávamos que a chegada de uma companhia italiana, o bom acolhimento que teve e a necessidade de cultivar-se com mais atenção a arte de Rossini, desse mais impulso a este negócio. Infelizmente nos enganamos. Um só passo não se tem caminhado e o marasmo continua" (PENA [1846] apud AUGUSTO, 2010: 69). E o mesmo destino se configurou ao longo das décadas seguintes. Em seu estudo sobre a trajetória do Conservatório de Música, Antônio Augusto conclui: "A aspiração do Conservatório em sua origem era a de ser o centro formador dos artistas que atuariam no teatro e no culto. Em 1878, tenta se tornar a instituição modelar da prática musical para todo o Império. A essas pretensões o governo responde com a falta de recursos e desatenções que impediram o desenvolvimento pleno da instituição" (AUGUSTO, 2010: 89)[6].

Os frutos desejados se tornam possíveis apenas a partir de uma intensa discussão estética e pedagógica levada adiante para a fundação de um novo Instituto Nacional de Música durante a República. Os nomes que se revezam na direção dessa instituição são os mesmos que consolidam um repertório instrumental no país: cito apenas Nepomuceno, Braga e Oswald. Todos eles, de talento revelado, seguem para a Europa: Oswald teve sua formação musical praticamente realizada na Itália; Braga e Nepomuceno peregrinam por lá com bolsas de estudos oferecidas pelo Estado brasileiro. Esse repertório poderia ser visto como algo próximo àquele plágio que Pestana esteve prestes a cometer? Intertextualidade, teoria da influência e outros recursos de interpretação poderiam adaptar-se ao entendimento de suas obras. Um cacoete de certa musicologia é descrevê-los sempre com base em comparações com insignes referências românticas ultramarinas, no lugar de investigar porque muitas de suas obras simplesmente funcionam. Do ponto de vista

[6] Note-se que o ano assinalado é o mesmo em que se inicia a trama de *Um homem célebre* e da publicação de *O machete*.

musicológico, é um equívoco pensar a Europa apenas como geradora de modelos extraordinários a serem seguidos fora dela. Tais modelos servem também para a maioria de seus compositores[7]. Mas essa discussão extrapola o limite das artes para adquirir uma dimensão sociocultural mais abrangente.

Villa-Lobos

É nesse contexto que Villa-Lobos se inicia na composição musical. Ele produz uma suíte de peças típicas brasileiras para violão solo e muita Ave Maria, quem sabe se não do tipo almejado por Pestana[8]. Ele se sobressai trilhando um caminho bastante lógico, embora o processo de seu aprendizado na composição continue obscuro. Dá início efetivamente a uma marcante e surpreendente produção pós-romântica, algo que já caminha à frente dos mais velhos. Sua participação naquele meio musical está consignada em peças reveladoras de um poder extraordinário de assimilação e percepção da necessidade de redirecionamentos. Cito aqui apenas obras como as duas Sonatas-fantasia para violino e piano de 1912-1913 para observarmos uma linha evolutiva em sua linguagem.

Ultrapassada rapidamente essa fase, abraçou o que aqui era visto como a maior expressão da modernidade que vinha sendo criada há não muito mais que uma década por Debussy. É natural que isso se deva exatamente à influência europeia mas não mais de ouvir dizer, e sim por ter havido a presença na Europa dos *mentores* de sua geração[9]. Para caracterizar a fase de sua produção a partir de 1915-1916, poderíamos retornar ao discurso das remissões, mas não mais de nossa própria musicologia, e sim de vozes críticas do Velho Mundo. Sobre seu desempenho destacam-se as opiniões de Milhaud de 1920, e Jean Cocteau, quando Villa-Lobos chegava à França em 1923.

Milhaud, 1920:

7 Saio de um intenso trabalho de escuta e gravação de dois Quintetos para piano e cordas românticos. Um de Elgar, de 1919, e outro de Oswald, composto dez anos antes: tive a oportunidade de testemunhar a admiração espontânea dedicada a este segundo (Selo Lami, 014 e 015).

8 O Catálogo de obras de Villa-Lobos relaciona uma boa quantidade destas obras, que restam desconhecidas.

9 Wisnik (1977: 81) classifica-os severamente como "Pensionistas do Império". Dos três compositores citados, Nepomuceno chega a participar, na França, da emergência de um ambiente neoclassicista.

> É lamentável que todos os trabalhos de compositores brasileiros desde as obras sinfônicas ou de música de câmera de Nepomuceno e Oswald até as sonatas impressionistas ou as obras orquestrais de Villa-Lobos (um jovem de temperamento robusto, cheio de ousadias) sejam um reflexo das diferentes fases que se sucederam na Europa de Brahms a Debussy e que o elemento nacional não se exprima de maneira mais viva e mais original. A influência do folclore brasileiro, tão rico de ritmos e duma linha melódica tão particular, faz-se sentir raramente nas obras dos compositores cariocas. Quando um tema popular ou o ritmo de uma dança é utilizado numa obra musical, esse elemento indígena é deformado porque o autor o vê através dos olhos de Wagner ou de Saint-Saëns, se ele tem sessenta anos, ou dos de Debussy, se tem apenas 30 (MILHAUD, 1920 apud WISNIK, 2004: 45. MILHAUD, 1920 apud GUÉRIOS, 2003: 95).

Cocteau, 1923:

> Villa-Lobos [...] sentou-se então ao *Erard* de concerto de Tarsila para improvisar. Imediatamente, Jean Cocteau, conhecido por suas *boutades* e por suas atitudes espirituosas, sentou-se sob o piano, no chão, "para que pudesse ouvir melhor". Ao final da improvisação de Villa-Lobos, no entanto, Cocteau voltou à sua poltrona e atacou ferrenhamente o que ouvira: em sua opinião, a música que o compositor apresentara não passava de uma emulação dos estilos de Debussy e Ravel. Villa-Lobos imediatamente começou outra improvisação; Cocteau, no entanto, continuava intransigente, questionando agora se uma improvisação podia ser feita dessa forma, sob encomenda. Os dois artistas começaram a discutir acaloradamente, e por pouco não brigaram (GUÉRIOS, 2003: 81)[10].

Villa-Lobos é criticado pelas duas celebridades por uma excessiva aproximação à música de Debussy. Exige-se dele uma postura mais avançada. Mas aí não se coloca a pergunta, de qual modernismo se trata, mas de quantos. Se a música de Debussy deve ser vista como um primeiro momento da modernidade musical, ela também impede que a de Ravel, por suas afinidades, também não o seja: o que ao primeiro se imputa como um balizador de fora da Schola Cantorum, vale também para o segundo a despeito das diferenças de linguagens. Isto é, o neoclassicismo francês da virada do século também deve ser visto como uma semente da dissolução do universo romântico. Da mesma maneira, apesar dos elementos comuns nas críticas de Milhaud e Cocteau, há aí também uma rixa: da

[10] Baseado em relatos de Tarsila do Amaral e Souza Lima.

conversa no atelier de Tarsila participava também Eric Satie. É impossível ignorar as diferenças entre os estilos de um e de outro. Todavia, um olhar excessivamente aproximado dessa constelação francesa possui a desvantagem de desfocar movimentos estéticos e sociais mais abrangentes, concentrando-se senão em detalhes, pelo menos em idiossincrasias. Seria prudente buscar um ou outro elemento que os une para podermos avaliar o que talvez sentisse um selvagem entre eles, ao invés de tentar balizá-lo exclusivamente em função destas idiossincrasias. É razoável admitir que todos estivessem saturados da estética de Debussy. Ele próprio, com suas últimas sonatas, mas, é claro, de maneira muito singular, retorna ao neoclassicismo inerente a Ravel e presente inclusive no último Fauré. Seria melhor pensarmos em um estágio posterior da modernidade em geral, na França, que se distingue por estas idiossincrasias, mas também pela presença naquele território de personalidades estrangeiras notáveis, como a de Villa-Lobos, por exemplo, ou, quem sabe, Prokofiev ou, ainda melhor, Stravinsky[11].

A música de Debussy chama a atenção sobre si mesma. Ela é transparente quanto aos materiais, mas opaca na maneira de articulá-los. Apesar de suas aproximações a fontes musicais diversas, ela pouco se presta para caracterizá-las: a influência russa se torna uma sonoridade dispersa em meio a um sistema combinatório que engloba, ainda, alusões étnicas orientalistas de outros matizes, atonalidade via tons inteiros, arcaísmos sonoros, os meios tonais *naïf*, wagnerianos e pós-românticos, conjuntos híbridos e indefiníveis quanto a gêneros harmônicos determinados. Referencialidade ao classicismo francês, à música popular urbana e a outros eventos musicais bem estabelecidos restam fragmentários. Daí a dificuldade em vê-lo como mais um representante do neoclassicismo[12]. Mas a alquimia sonora estimulada por analogias poéticas e pictóricas fazem de sua música um evento profundamente francês. Os títulos de suas obras são essenciais para nos deslocar para algum lugar tangível.

Milhaud realiza a proeza de atribuir a Villa-Lobos o lugar de epígono de Debussy, ao mesmo tempo que o define por seu "temperamento robusto, cheio de ousadias".

[11] Sergio Milliet envia de Paris em 1923 um relato sobre a seguinte opinião de Villa-Lobos: "Satie [...] é um caso sério, e Milhaud um menino genial; os outros são rebuscados e mais fracos. Brincam demais com a Arte. Mas acima de todos, acima de escolas e agremiações plana o gênio de Stravinsky" (MILLET apud WISNIK, 1977: 164).

[12] Pierre Boulez se apressa em negar o traço neoclássico mesmo em *Hommage a Rameau*: "[...] aucune considération de style ne justifie le titre Hommage à Rameau, l'oeuvre est 'dans le style d'une Sarabande, mais sans rigueur'. Le fait Debussy exclut tout académisme; incompatible avec tout ordre stéréotypé…" (BOULEZ, 1966: 346). Da mesma forma, uma peça como o *Golliwogg's Cakewalk* revela muito pouco sua origem no *ragtime*.

Parece-me que o sentido dado a estes atributos é escassamente compatível com o perfil do compositor francês. Mas, é claro, tem se mostrado útil a análise de suas obras segundo parâmetros extraídos das obras de Debussy (e Stravinsky). Ele emprega a escala de tons inteiros, arcaísmos harmônicos, tonalidade pós-romântica e expandida, mas chega a soluções harmonicamente bastante radicais e originais a partir da interação destes recursos (LACERDA, 2012). Pensando em sua obra pianística, ele atende aos jogos texturais desenvolvidos pelo músico francês, mas da *Prole do bebê n. 1* à *Prole do bebê n. 2* dá um salto estilístico notável em direção a uma qualidade sonora individualizada nesse regime idiossincrático sugerido pelas atuações de seus contemporâneos franceses. Sua obra passa por um adensamento harmônico e poderia muito bem pertencer ao grupo de obras passíveis de um estudo de sonoridades pós-debussystas, como propõe o pesquisador Didier Guigue. Trata-se da formação de um repertório contemporâneo que passa a atribuir valor estrutural à articulação abstrata de planos sonoros definidos intrinsecamente em relativa independência de outros parâmetros musicais (GUIGUE, 2011. SALLES, 2009).

Mas Milhaud reclama da falta de originalidade no quesito "referencialidade" na obra de Villa-Lobos. O que para ele pode ser visto como um recurso composicional excêntrico, original e produtivo, significaria para Villa-Lobos tocar no tema do nacionalismo: uma dicotomia de matizes sutis e complexos se associada também ao perfil de compositores como Prokofiev e Stravinsky em seus tempos iniciais. Não devem ser ignorados, também, a condição sócio-política do Brasil - reacionária, racista e desfavorável a um olhar objetivo sobre certos legados populares -, e o fato de que as propriedades estéticas de um "folclore" tipicamente brasileiro não possuía o mesmo potencial transgressor do sistema tonal representado por tradições orientais ou delas derivadas. Milhaud confunde "folclore" com música "urbana", vestindo em Villa-Lobos o traje típico do neoclassicismo do qual o brasileiro procura escapar heroicamente. Nas obras posteriores a 1914 encontra-se referencialidade na obra de Villa-Lobos de caráter mais abstrato, ou pelo menos mais "distante" e "amena" do que preconizado pelo compositor francês. Wisnik (1977: 146-151), com base em peças escolhidas para execução na primeira Semana de Arte em 1922, escolhe para a apreciação as *Danças Africanas*, as primeiras peças de um novo período. Ele sintetiza da seguinte maneira os recursos estilísticos desta obra: "Virtuosismo como modalidade de interpretação; selvageria 'característica' e refinamento debussysta como áreas de conotação implicadas na escolha estilística; conciliação da surpresa e da previsibilidade; periodicidade redundante no plano rítmico e ambiguidade harmônica [...]" (WISNIK: 1977: 151). Embora haja muito para se discutir à luz destes conceitos, o que está aí resumido é simultaneamente a aproximação a Debussy (ambiguidade e refinamento)

junto à afirmação de uma vontade contrária (selvageria e periodicidade). O elemento rítmico e percussivo em passagens das *Danças Africanas* é o que se opõe ao modelo francês e se transforma no elemento característico de brasilidade. Dentro da linguagem em desenvolvimento naquele momento, a menção a um elemento afro-brasileiro sem configurar evidentemente música popular urbana, só poderia ser de ordem conotativa (das três peças, a última apresenta semelhanças com uma rítmica característica, sem a presença marcante de uma melodia, embora em todas elas apareça a sincopação conhecida). Mas o que dizer do elemento referencial em um ambiente multicultural? Depois dessas peças, a moldura folclorista se fixa no elemento melódico mais propício a combinações. São escolhidos gêneros de outra origem: cantigas de roda, melodias infantis - algo característico, mas, também, "menos típico". A moldura folclorista é gradualmente distorcida na medida em que sua escrita se adensa harmonicamente; o virtuosismo implicado no trabalho com massa textural o acompanha desde sempre. Mas hoje não saberia dizer se no aspecto da referencialidade presente nesse novo contexto prevalece o aspecto conotativo. Ele pode, sim, desaparecer.

É no contexto de uma produção incansável, com uma boa carga de originalidade, imediatamente aceita pelo público e por formadores de opinião de raízes opostas (parnasianos, pós-simbolistas, modernistas) que ocorre mais uma guinada estilística na obra de Villa-Lobos. Com sua presença e a de seus antecessores o realismo machadiano daqueles contos fica temporariamente confinado ao momento histórico anterior. O universo erudito, não mais dependente do teatro, ganhara vida própria, ao mesmo tempo que as práticas híbridas de músicos populares continuam se expandindo no Rio de Janeiro. Villa-Lobos é sensível a isso, é claro, mas desponta agora no conservatório uma nova geração de músicos ainda mais dispostos a incluí-las em seus projetos. Tais práticas são também assimiladas por parte dos compositores eruditos da Europa, e não só da França.

Dois fatos parecem ter ficado despercebidos da historiografia brasileira desse período: a dimensão da atitude que levou o compositor à criação do *Choros n. 1* para violão solo e o momento em que Villa-Lobos entra em contato direto com a obra de Stravinsky. No primeiro caso, trata-se de uma ponte que nos leva diretamente à discussão em torno da formação de um personagem como Pestana. Em poucas décadas parecem ter desaparecido as razões de sua depressão. Com a sua antiga suíte para violão Villa-Lobos dá a público uma composição que poderia indicar seu pertencimento à classe de músicos populares ativos na cidade do Rio de Janeiro. No entanto, ele faz o contrário: entrega-se como poucos ao estudo de técnicas eruditas e sai a cada momento com composições que refletem uma ambição desmedida. Sua aproximação à verve brasileira é nesse momento de

caráter menos objetivo. A criação do *Choros n. 1* em 1920 é a negação disso: ele nos dá a face realista do compositor de emular estruturas correntes na forma mais imediata possível. A composição deve muito ao maxixe; duas de suas três partes são construídas a partir do elemento rítmico típico. A composição é dedicada a ninguém menos do que Ernesto Nazareth, cuja biografia, como vimos, coincide com a construção do personagem machadiano nos aspectos psicológicos e materiais. Talvez esteja na gênese dessa composição o impacto da presença de Milhaud e do posicionamento estético adotado pelo círculo de compositores em torno dele. O *Choros n. 1* não é apenas simbolicamente brasileiro, mas, sobretudo, intrinsecamente urbano e carioca. Ignorá-lo (ou menosprezá-lo) significaria ignorar conceitualmente um razoável conjunto de obras: ainda que de maneira mais abstrata, mas não menos perceptível, seguem parcialmente este padrão os *Choros n. 2*, *n. 4*, *n. 5 (Alma brasileira)* e *n. 10*, entre outros.

Há também, simultaneamente, uma evidência da consciência de Villa-Lobos de novos rumos musicais d'além mar. A biblioteca da cantora Vera Janacópulos, que o acompanha em seus concertos em Paris, guarda um importante documento: a impecável cópia feita à mão por Villa-Lobos das canções *Pribaoutki* de Stravinsky, realizada em 1920, portanto antes de sua viagem para a Europa (LAGO, 1999)[13]. Neste mesmo ano, o compositor realiza, ainda no Rio de Janeiro, seu primeiro experimento na nova linguagem: a composição do *Trio para oboé, clarineta e fagote*. Gostaria, aqui, de mencionar algumas pequenas descrições desta obra:

> Gerard Béhague:
>
> O Trio acentua as combinações rítmicas e ostinatos intrincados, mesmo com uma escrita melódica predominantemente rítmica, conferindo um caráter de dança popular.
>
> [...] a profusa espontaneidade [do *Trio para violino, viola e violoncelo*, de 1945] assemelha-se àquela do *Trio para instrumentos de sopro* de 1921, mas com maior unidade temática, um envolvimento mais profundo com as técnicas de contraponto e harmonias neotonais e um esforço mais consciente em direção a um equilíbrio

[13] Agradeço a Silvio Ferraz por essa informação.

formal mediante um tratamento cíclico (BÉHAGUE, 1994: 103, 131-132, tradução nossa)[14].

Bruno Kiefer:

A obra é dominada, basicamente, pelo ritmo, ou melhor, pela polirritmia extremamente rica, diversificada, por vezes complexa nas superposições de diferentes quiálteras e constantes alterações de compasso e andamento. Outra característica rítmica reside nos *ostinati* [...]. Em seus três movimentos, o *Trio* não apresenta propriamente nenhuma melodia. Encontramos fragmentos que, mal iniciados, desaparecem (KIEFER, 1983: 51-52).

Em sua descrição aparecem ainda: "[...] atonal, distante do trabalho temático tradicional [...] ostinato e invenção contínua [...] sabor de mata virgem e, ao mesmo tempo, música popular [...] caráter telúrico [...]" (KIEFER, 1983: 51-52).

Eurico Nogueira França:

O *Trio para oboé, clarineta* e *fagote*, de extraordinária economia de meios, todo construído sobre breves motivos antes rítmicos que melódicos, desperta a sorte de interesse de um mundo onde a vida palpita em fases elementares de gestação. A própria graça e esbelteza de traços ágeis de cada um dos três instrumentos, quando ocorrem, nada subtraem à gravidade da atmosfera da música, nem triste, nem alegre mas de comovedora profundeza telúrica - algo submetido a um ritmo interior inexorável, exposto nas combinações musicalmente tão atraentes dos timbres de franqueza direta dos instrumentos de sopro. Liberdade métrica, na mutação sucessiva dos compassos, distingue esse trio [...]. [...] é música onde se reflete a instabilidade cósmica dos primeiros dias da criação (FRANÇA, 1970: 8, 18-19).

Percebe-se, nestas manifestações, a estratégia evasiva de caracterizar muito genericamente a composição pelo aspecto rítmico mais saliente, mas apenas

[14] "The *Trio* [...] stresses rhythmic combinations and intricate ostinatos, even with a melodic writing predominantly rhythmical, thereby conferring on it a folklike dancing character." "... the profuse spontaneity of the work resembles that of the woodwind *Trio* of 1921, but with more thematic unity, a deeper involvement with contrapuntal techniques and neotonal harmonies, and a more conscious effort toward formal balance through cyclical treatment." (BÉHAGUE, 1994: 103, 131-132).

especulativamente associado à uma vivência brasileira[15]. Ressalta-se também a ausência da melodia como um sintoma da experimentação. Trata-se, certamente, de uma obra ousada e muito singular, mas, o que é mais importante, nela percebemos o acirramento da força abstracionista nesse momento de uma modernidade mais avançada de Villa-Lobos[16]. A referencialidade sugerida nestas apreciações e acima discutida, seja ela de caráter afro-brasileiro, urbano, indígena ou do universo infantil e das cantigas de roda é, a meu ver, ausente. A peça se inscreve no âmbito de uma estética stravinskyana, mas, estranhamente, vai bem além do que o compositor poderia derivar apenas da escuta de *Pribaoutki*!

Na série de *Choros* manifesta-se a faceta mais experimental e abstrata de Villa-Lobos, inaugurada portanto pelo *Trio para oboé, clarineta* e *fagote*. Mas é também nesse conjunto de obras que rebate a referencialidade mais concreta, próxima de sua vivência com o característico local. O *Choros n. 4*, por exemplo, expõe estes dois planos em simples justaposição, não mediados por elaborações composicionais integradoras (LACERDA, 2011). Na primeira parte desta obra, Villa-Lobos utiliza-se de uma série de materiais harmônicos analisáveis segundo os mesmos recursos empregados na apreciação de obras de seus pares modernistas. Já nesse ponto, ele se apoia em referências modais à cultura musical étnica brasileira. No entanto, e daí seu ecletismo, ele suspende de alguma forma a elaboração do discurso musical para introduzir de maneira direta e sumária não mais algo referencial, mas sim uma peça acabada (em uma única parte), tonal, criada no mais puro estilo popular urbano. Desta forma, o compositor alinha nesta composição a manifestação típica de duas maneiras: na forma conotativa de uma alusão abstrata integrada a elaborações modernistas, e na forma concreta, denotativa, seguindo o mesmo caráter do *Choros n. 1*.

Podemos afirmar que Villa-Lobos decide-se por essa exacerbação modernista antes de sua viagem para Paris. A cópia de *Pribaoutki* é também uma evidência de que mais este impulso para o salto estilístico se deu antes do que se imagina. Mesmo que a motivação para escrever o *Choros n. 1* tenha sido circunstancial, Villa-Lobos reafirma sua inclinação concreta para este elemento explícito da cultura brasileira também antes de partir em viagem. Não será à toa que essa composição "singela" inaugura a série de realizações sob este título. Suponho que a combinação destes dois extremos tenha sido sugerida ao compositor exatamente a partir do trabalho individual em cada um deles.

[15] O trabalho de Béhague faz, naturalmente, uma apresentação sumária e necessária das principais obras de Villa-Lobos, mas manifesta a falta de referências confiáveis sobre a composição.

[16] Salles (2009: 76-82) discute obras do período, mas não o *Trio,* sob a rubrica "Textura de camadas autônomas: montagens e ostinati".

Mário de Andrade foi um dos que primeiro realizou uma crítica consistente da trajetória de Villa-Lobos em várias estações de vida e obra de ambos. Por tratar-se de um formulador de conceitos e de ter ele próprio, como artista e intelectual, a necessidade de coadunar pensamento e ação, o discurso passa da admiração à reprimenda crítica nem sempre sutil[17]. Ele mesmo fornece, em 1929, os elementos, rapidamente tratados aqui, que asseguram a Villa-Lobos um lugar individualizado na miríade moderna pós-debussysta.

> Abandonando as blandícies emolientes das cordas, das frases mornas e coleantes das harmonias acolchoadas e preferentemente impressionistas e penumbristas da primeira fase, Villa-Lobos pouco a pouco foi libertando o que fez o temperamento atual dele, ao mesmo tempo que dava em música uma expressão adequada a certas constâncias importantes da psicologia dele, tais como a brutalidade, o sensismo voluptuário, a egolatria, o bicho-do-mato (ANDRADE apud WISNIK, 2004: 164).

Já naquele tempo, Mário retira-o portanto da sombra do "imitador afrancesado", define sua individualidade através do que se convencionou chamar de "selvageria" - um conceito que deveria ser definitivamente elevado à categoria analítica - e ainda localiza em seu repertório as peças nas quais isso vem à superfície. Além de alguns *Choros* e peças esparsas ele inclui nessa lista a *Prole do bebê n. 2* - esta última, um conjunto de peças no qual Villa-Lobos trabalhara, portanto, sem a referência ao universo popular que ultrapassasse a cantiga de roda, em um momento em que não tinha ainda a perspectiva da vivência europeia e, ao que tudo indica, não cogitava a influência de Stravinsky. Portanto, se somarmos a essa sensível percepção da *Prole do bebê n. 2* a oposição entre o *Choros n. 1* e o *Trio* para sopros como a gênese de um projeto de longo prazo, temos aí a linguagem de um compositor em franco processo de transformação a partir de sua própria experiência. A meu ver há um tremendo equívoco na depreciação estética das ações de um supertalento, quando se afirma que Villa-Lobos, após um período "debussysta", abraçou o brasilianismo simplesmente por exigência do gosto francês (COLI, 1998: 383-385. GUÉRIOS, 2003). (Pois que se diga isso também de Stravinsky em sua relação com a França e o elemento local nos tempos do *Scherzo fantastique*, por exemplo.) Em Villa-Lobos, o traço afro-

[17] Leia-se, por exemplo, a seguinte passagem: "Se procurará inutilmente por toda obra sinfônica de Villa-Lobos o que seja uma estrutura dinâmica: tudo é episódico e segmentado. Motivos desconexos que se seguem uns aos outros sem continuidade; virtuosismos exibicionistas por seções desconjuntadas; e uma ausência total de fusão disso num todo orgânico" (ANDRADE [1945] apud COLI, 1998: 174).

brasileiro - na verdade, restrito à música popular urbana - reaparece transformado depois de 1909 em suas peças características de 1914-1916, dá lugar a um gênero local de natureza vocal, mas retorna com objetividade a partir de 1920, para orientá-lo formalmente na exploração de caminhos novos.

Conclusão

Mas, retornemos brevemente à ancestralidade representada por Machado. Retroceder ao passado nos dá a oportunidade também de projetar o problema para o futuro, sem ter que restringi-lo a um estudo de caso. Machado cria uma cena em que Pestana tem a certeza de ter superado a inércia em relação à criação erudita. Ele consegue dar início a uma composição, mas ao tocá-la ao piano para sua mulher debilitada - quem sabe a representação do malformado público de concerto -, revela-se um plágio elaborado inconscientemente, e, talvez, semelhante àquele levado a cabo por José Maurício e, com alguma licença, por todos os demais nas palavras críticas de Milhaud. Por outro lado, com a criação do *Choros n. 1* e do repertório daí decorrente, a índole de Villa-Lobos - feito personagem - seria a de um bem-sucedido Pestana às avessas: com o sonho da prática erudita satisfatoriamente realizado, ele pode se dar o tempo de construir agora algo pelo qual manifestara anteriormente um interesse apenas calculado. Inácio Ramos, por sua vez, antes de sucumbir à loucura, mas já como um sintoma dela, cogita escrever algo no qual nunca havia pensado: um concerto para cavaquinho e violoncelo! Isso nos remete exatamente ao tipo de ecletismo implicado no princípio de construção dos *Choros*. A cisão ou união entre o popular e o erudito, o local e o universal, a Europa idealizada e um Brasil multicultural, assim como a inquietação de artistas de vários tempos e campos de atuação em torno destas polaridades, como decorrência de escolhas estéticas, mas também limitadas por adversidades socioculturais, já estava colocada há muito tempo. Talvez tenha sido esse dualismo o objeto de superação formulado por Villa-Lobos em atenção ao mesmo dilema enfrentado - e resolvido - por um observador agudo como Machado de Assis.

Referências

ANDRADE, Mário de. Mundo Musical [1945]. In: COLI, Jorge (Ed.). *Música final.* Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

ASSIS, Machado de. *Obra completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1959-2004.

AUGUSTO, Antonio. A civilização como missão: o Conservatório de Música no Império do Brasil. *RBM,* v. 23, n. 1, p. 67-91, 2010.

BÉHAGUE, Gérard. *Heitor Villa-Lobos:* The Search for Brazil's Musical Soul. Austin: University of Texas, 1994.

BOULEZ, Pierre. Debussy. *Relevés d'apprenti.* Paris: Éditions du Seuil, 1966.

COLI, Jorge. *Música final.* Campinas: Editora da Unicamp, 1998.

GLEDSON, John. O machete e o violoncelo: introdução a uma antologia dos contos de Machado de Assis. *Por um novo Machado de Assis*. São Paulo: Companhia da Letras, 2006.

_____. *Machado de Assis, impostura e realismo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

FRANÇA, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos, síntese crítica e biográfica.* Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 1970.

GUÉRIOS, Paulo Renato. Heitor Villa-Lobos e o ambiente artístico parisiense: convertendo-se em um músico brasileiro. *Mana*, v. 9, n. 1, p. 81-108, 2003.

GUIGUE, Didier. *Estética da sonoridade.* São Paulo: Perspectiva, 2011.

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

LACERDA, Marcos Branda. Aspectos harmônicos do Choros nº 4 de Villa-Lobos e a linguagem modernista. *RBM*, v. 24, n. 2, p. 276-296, 2011.

_____. Pribaoutki de Igor Stravinsky. *Revista Música*, v. 9-10, p. 217-246, 2000.

LAGO, Manuel Correa. A música do século XX no acervo Janacopoulos/Uni-Rio. *Brasiliana* 2, Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 1999.

MACHADO, Cacá. *O enigma do homem célebre.* Rio de Janeiro: IMS, 2007.

MEYER, Leonard. *Style and Music:* Theory, History and Ideology. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989.

MIYAMOTO, Margareth. *A máscara da ópera em Dom Casmurro.* São Paulo: PUC, 2006.

MUSEU VILLA-LOBOS. *Villa-Lobos, sua obra*. Rio de Janeiro: Museu Villa-Lobos, 2009.

ROSEN, Charles. *A geração romântica*. São Paulo: Edusp, 1995.

SALLES, Paulo de Tarso. *Villa-Lobos*: processos composicionais. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

PEREIRA, Lúcia Miguel. *Prosa de Ficção.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1988.

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

VERZONI, Marcelo Oliveira. *Ernesto Nazareth* e *o tango brasileiro.* Dissertação (Mestrado). Departamento de Música da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), Rio de Janeiro, 1996.

WISNIK, José Miguel. *O coro dos contrários.* São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____. Machado maxixe. In: WISNIK, J. M. *Sem receita: ensaios* e *canções*. São Paulo: Publifolha, p. 17-104, 2004.

ZAMITH, Rosa Maria. *A quadrilha*: da partitura aos espaços festivos. Rio de Janeiro: E-Papers, 2011.

Marcos Branda Lacerda é professor livre-docente do Departamento de Música da ECA/USP, compositor e musicólogo. Doutorado pela Universidade Livre de Berlim, publicou em 2014, pela EDUSP, *Música Instrumental no Benim*, uma revisão de seus trabalhos acadêmicos sobre música africana. Dedica-se também ao estudo e à análise de repertório modernista. mbl@uol.com.br

Reelaborações para violão da obra bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga* BWV1001

Sérgio Vitor de Souza Ribeiro (UNIRIO)

Resumo: A música de Johann Sebastian Bach foi introduzida no repertório violonístico pelo espanhol Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909), em 1907, ao publicar a transcrição da *Fuga* da *Sonata I para violino solo*, BWV1001. Desde então, a música bachiana não saiu mais do repertório do violão, na medida em que os grandes intérpretes do instrumento, como Llobet, Pujol, Segovia e seus discípulos, inseriam suas transcrições nos concertos e exploravam novas obras do mestre barroco. No presente artigo analisamos duas reelaborações para violão da *Fuga* BWV1001, realizadas em um intervalo de aproximadamente 100 anos por Tárrega e pelo violonista argentino Pablo Marquez (1967). Para isso, utilizamos como parâmetros as terminologias apresentadas por Flávia Pereira, relacionadas às práticas de reelaboração musical, e as abordagens utilizadas pelos autores Philip Hii, Nicolas Goluses, Stanley Yates e Pedro Rodrigues. Nosso objetivo foi apontar as diferentes técnicas de reelaboração realizadas pelos arranjadores e responder questões, como: em qual das práticas de reelaboração as versões se enquadram? Quais as principais influências sofridas pelos arranjadores em suas versões? Quais os recursos disponíveis a cada um deles? Suas premissas são divergentes? Que lições podemos apontar a partir dos resultados obtidos? Finalmente, dentro dos parâmetros apresentados por Pereira, concluímos que a reelaboração musical de Tárrega pode ser classificada como "transcrição", enquanto a de Marquez como "idiomatização".

Palavras-Chave: Reelaboração. Violão. Bach. Transcrição. Arranjo.

A Bach Reworking for Guitar: Analysis of Versions of *Fugue BWV1001* by Francisco Tárrega and Pablo Marquez

Abstract: The music of Johann Sebastian Bach was introduced to the guitar repertoire by the Spanish composer Francisco de Asís Tárrega Eixa (1852–1909) in 1907 when he published a transcription of the *Fugue* of *Sonata I for Violin Solo BWV1001*. Ever since, Bach's music continues to be performed as the great performing artists on the guitar like Llobet, Pujol, and Segovia and their disciples have explored new works of the master of Baroque music and included their Bach transcriptions in concerts. This article addresses an analysis of two versions of *Fugue BWV1001 for guitar* reworked during a period of about 100 years by Tárrega and the Argentine guitarist Pablo Marquez (1967). As parameters for analysis, we used the terminology introduced by Flávia Pereira related to the practice of musical reworks along with the approaches used by authors Philip Hii, Nicolas Goluses, Stanley Yates and Pedro Rodrigues. Our goal is to reveal the different reworking techniques used by the arrangers and to answer questions such as: what type of reworking technique was used for the two versions? What major influences did the arrangers succumb to in their versions? Which resources are available to each of the versions? Are their assumptions different? What lessons can we infer from the results? Finally, within the parameters presented by Pereira, we conclude that Tárrega's rework can be classified as a "transcription" while Marquez's rework can be classified as an "idiomatization".

Keywords: Rework. Guitar. Bach. Transcription. Arrangement.

RIBEIRO, Sérgio Vitor de Souza. Reelaborações para violão da obra bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga* BWV1001. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 99-124, dez. 2014.

Se utilizarmos como parâmetro a definição de Ellingson (2001)[1], que aponta a transcrição como uma subcategoria de notação, podemos considerar que esta está presente na música ocidental desde as mais antigas notações[2]. Entretanto, como prática de reelaboração musical, este processo aparece apenas nos séculos IX e X, com a *vox organalis,* ou seja, a duplicação (transposição) da *vox principalis* (melodia ou voz principal) em uma quarta ou uma quinta abaixo[3]. Alguns autores defendem a tese de que Johann Sebastian Bach (1685-1750) utilizava alguns destes recursos, ou seja, realizava transcrições e arranjos, por exemplo, no intuito de aprender determinados estilos ou formas composicionais. Porém, em relação aos *Concertos para órgão* BWV 593, 594 e 596, que são reelaborações dos *Concertos para violino* RV 522, 208 e 565 de Antonio Vivaldi, Albert Schweitzer (1905) diz que "não foi para torná-los mais populares, nem para aprender com eles que Bach os transcreveu, mas simplesmente porque era a sua maneira e lhe dava prazer"[4] (SCHWEITZER apud GRACE, 1921: 405, tradução nossa). Inclusive, três das obras de Bach destinadas ao alaúde são versões de obras anteriormente escritas para outros instrumentos: a *Suite III* BWV995 é uma transcrição da *Suite V para violoncelo solo* BWV1011; a *Suíte IV* BWV1006a é uma transcrição da *Partita III para violino solo* BWV1006; e a *Fuga em Sol menor* BWV1000 é uma transcrição da *Fuga* da *Sonata I para violino solo* BWV1001. No entanto, levantamos a hipótese de que todas as peças que integram *A obra para alaúde*[5] de J.S. Bach possam exemplificar variados processos de reelaboração musical.

As primeiras reelaborações para violão[6] surgiram no final do século XVIII e início do século XIX, com Mauro Giuliani (1781-1829) e seu contemporâneo Fernando Carulli (1770-1841). Giuliani foi, provavelmente, o primeiro a reelaborar uma obra orquestral para violão solo, a *Sinfonia* de *La Cenerentola* de Rossini, com a estreia desta versão acontecendo em 1817. Antes, Carulli havia reduzido para dois violões o primeiro movimento da *Sinfonia*

---

[1] "A transcrição é uma subcategoria de notação. [...] Na transcrição etnomusicológica, a música é escrita a partir de uma *performance* ao vivo [...]." (ELLINGSON, 2001: [s.n.]).

[2] Por exemplo, as *neumas*, que eram sinais gráficos desenhados sobre as palavras que indicavam sem muita precisão o contorno melódico (BENNETT, 1986: 14).

[3] Estilo de composição conhecido como *organum paralelo*, considerado o primeiro exemplar de textura polifônica.

[4] "It was not to make them more accessible to the public at large, nor to learn from them, but simply because this was his way and it gave him pleasure." (SCHWEITZER apud GRACE, 1921: 405).

[5] As *Suítes* BWV995, 996, 997 e 1006a; o *Prelúdio, Fuga e Allegro* BWV998; o *Prelúdio em Dó menor* BWV999; e a *Fuga em Sol menor* BWV1000.

[6] Na época, guitarra romântica, que surgiu por volta de 1790 em Nápoles, Itália, sendo uma evolução da guitarra barroca de 5 ordens.

Londres de Haydn (RODRIGUES, 2011: 118). Posteriormente, vários violonistas seguiram o exemplo dos compositores italianos, criando versões de obras de Beethoven, Verdi e outros; contudo, a música bachiana ainda não tinha sido introduzida no repertório violonístico.

Napoleon Coste (1806-1888) talvez tenha sido o primeiro a publicar peças barrocas para violão, em meados do século XIX, em *Le Livre D'Or du Guitariste* op. 52 (aprox. 1870), onde encontram-se transcritas diversas composições do alaudista Robert de Visée (1655-1732), do cravista François Couperin (1668-1733) e de Georg F. Haendel (1685-1759); além de uma peça do compositor renascentista Eustache Du Caurroy (1509-1549)[7]. Com isso, pode-se levantar a hipótese de que Coste tenha sido também o primeiro a tocar obras de J. S. Bach ao violão, dada a sua proximidade com o repertório antigo. No entanto, as evidências indicam claramente que o introdutor da música de Bach no repertório violonístico foi o compositor espanhol Francisco de Asís Tárrega Eixea (1852-1909), ao publicar uma transcrição da *Fuga* da *Sonata I para violino solo* BWV1001, em 1907. Desde então, a música bachiana não saiu mais do repertório do violão, pois os grandes intérpretes do instrumento, como Miguel Llobet, que foi o primeiro a gravar uma peça de J.S. Bach ao violão[8], em 1925, Emilio Pujol, Andres Segovia e seus discípulos, além de contribuírem com novas versões, encorajaram os intérpretes posteriores a explorarem a obra do mestre barroco.

No presente artigo, analisamos duas reelaborações para violão da referida *Fuga* BWV1001. Optamos por analisar as versões de Francisco Tárrega, de 1907, e de Pablo Marquez, de 2009, pois o primeiro foi o precursor na introdução da musica bachiana no repertório do violão, enquanto o segundo desponta como um dos mais importantes violonistas contemporâneos. Além disso, acreditamos ser relevante a análise de versões realizadas em um intervalo de aproximadamente 100 anos. Assim, o objetivo da análise foi apontar as diferentes técnicas de reelaboração realizadas pelos arranjadores e responder às seguintes questões: Quais são as principais influências que definiram os caminhos tomados pelos arranjadores em suas versões? Quais foram os recursos por eles utilizados? Seus pressupostos básicos sobre reelaboração são divergentes? Quais são possíveis reflexões a partir dos resultados obtidos?

---

[7] Neste livro, Coste publicou: três *Gigas,* uma *Gavota,* uma *Sarabande,* uma *Allemande,* uma *Courante,* um *Minueto* e uma *Passacaglia*, de Visée; um *Rondó* de Couperin; *God Save The Queen* e *Judas Machabé,* de Haendel; *Charmante Gabrielle,* de Du Caurroy; além de obras de Beethoven, Mozart e outros.

[8] Gravação da *Sarabande* da *Partita I para violino solo* BWV1002.

Questões terminológicas

Na literatura, é grande o número de teses, dissertações, artigos e verbetes que discutem possibilidades de classificação terminológica para as práticas de reelaboração musical, principalmente na tentativa de delimitação entre as práticas de arranjo e transcrição. Por se tratar de um tema bastante subjetivo, de modo geral, observamos haver grande dificuldade em realizar tais definições. A seguir, faremos uma breve reflexão sobre algumas destas, apontando quais nortearam nossa pesquisa, e finalmente contribuindo com uma nova proposta terminológica.

Sir Hubert Parry, na primeira edição de A *Dictionary of Music and Musicians*, de 1879, organizado por George Grove, define:

> Arranjo, ou adaptação, é o equivalente musical da tradução literária. As vozes ou os instrumentos são como as linguagens (idiomas) pelas quais os pensamentos ou emoções dos compositores são expressos para o mundo; e o objetivo do arranjo é fazer com que o que foi escrito em uma linguagem musical seja inteligível em outra. As funções do arranjador e do tradutor são semelhantes, pois os instrumentos, assim como as línguas, são caracterizados por expressões idiomáticas peculiares, inclinações especiais e deficiências que exigem habilidade e conhecimento crítico dos modos correspondentes de expressão para lidar com eles. Mais do que tudo, a qualidade mais indispensável a ambos é a capacidade de entender a obra a qual estão lidando. Para isso não é suficiente colocar nota por nota ou palavra por palavra, ou até mesmo encontrar expressões correspondentes. Os significados e valores das palavras e notas variam de acordo com suas relativas posições, e a escolha deles exige a apreciação da obra num todo, bem como dos detalhes dos materiais de que é composta[9] (PARRY, 1879: 112, tradução nossa).

[9] "Arrangement, or adaptation, is the musical counterpart of literary translation. Voices or instruments are as languages by which the thoughts or emotions of composers are made known to the world; and the object of arrangement is to make that which was written in one musical language intelligible in another. The functions of the arranger and translator are similar; for instruments, like languages, are characterized by peculiar idioms and special aptitudes and deficiencies which call for critical ability and knowledge of corresponding modes of expression in dealing with them. But more than all, the most indispensable quality to both is a capacity to understand the work they have to deal with. For it is not enough to put note for note or word for word or even to find corresponding idioms. The meanings and values of words and notes are variable with their relative positions, and the choice of them demands appreciation of the work generally, as well as of the details of the materials of which it is composed" (PARRY, 1879: 112).

O autor equipara as práticas de **arranjo** e **adaptação**[10], divergindo da maioria dos pesquisadores que, como veremos a seguir, definem adaptação como uma das formas de arranjo. Ele ainda faz uma comparação interessante entre arranjo e tradução literária, deixando claro que o objetivo do transcritor é tornar compreensível em uma determinada linguagem o que foi escrito em outra. Outros teóricos também fazem essa analogia. Segundo o violonista Flávio Barbeitas (2000), por exemplo, a palavra **transcrição**:

> Origina-se do verbo latino *transcribere*, composto de *trans* (de uma parte a outra; para além de) e *scribere* (escrever), significando, portanto, "escrever para além de", ou ainda "escrever algo, partindo de um lugar e chegando a outro". Tais significados aproximam bastante os conceitos de transcrição e tradução, uma vez que esta última palavra, originada do também latino *transducere* (*trans* + *ducere*), significa "levar, transferir, conduzir para além de" (BARBEITAS, 2000: 4).

Sendo assim, é responsabilidade do intérprete-arranjador realizar tal transferência de significado "de uma parte a outra; para além de". Nesse sentido, Wolney Unes (1998), em seu livro *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete,* define como intérprete:

> [...] aquele que torna possível ao leitor comum o acesso a uma determinada obra que se encontra codificada num sistema cujas regras, cujos símbolos são desconhecidos pelo leigo (ou mesmo pelo estudioso não-treinado). Além disso, esses símbolos são muitas vezes vistos apenas como um veículo para que se chegue à real motivação, à essência [...] daquela obra. O sistema de notação gráfica musical se encaixa justamente nesse critério: uma maneira de registrar música por um meio não-acústico, não-sonoro (UNES, 1998:14).

Outra definição importante do termo arranjo é encontrado no dicionário *Larousse de la musique*, de 2005*:*

> Arranjo - Transcrição de uma obra musical para um ou vários instrumentos diferentes daqueles para os quais ela foi inicialmente escrita. A adaptação da obra sinfônica para uma orquestra de câmara é um arranjo, da mesma forma que uma

[10] No quinto volume desta versão não existe o verbete *Transcription*.

> transcrição de um solo de clarineta para um violino, é outro tipo de arranjo. As reduções para piano de obras sinfônicas ou de óperas são igualmente arranjos[11] (LAROUSSE, 2005: 44, tradução nossa).

Nesta definição, os termos transcrição, adaptação e redução são colocados como sinônimos, ou seja, tratados apenas como diferentes formas de se realizar um "arranjo"; assim, observa-se que o termo "arranjo" do *Larousse* é mais abrangente, equivalendo-se ao termo "reelaboração musical" de Pereira (2011), como veremos mais à frente.

Seguem abaixo duas definições encontradas em *The New Grove Dictionary for Music and Musicians,* de 1980, e no atual *Grove Music Online*. No início do verbete da edição de 1980, assinado por Malcolm Boyd, o musicólogo faz uma abordagem ampla do termo, definindo toda e qualquer "obra" como arranjo, pois estas envolvem a organização de "componentes melódicos e harmônicos básicos e constantes". Veja abaixo:

> Aplica-se a toda música do ocidente de Hucbald a Hindemith, desde que cada composição envolve a organização dos componentes melódicos e harmônicos básicos e constantes, onde estes podem ser entendidos como pertencentes à série harmônica ou escala cromática (BOYD, 1980 apud PEREIRA, 2011:12).

No entanto, a edição *online* traz verbetes separados para os termos *arrangement* e *transcription*:

> A palavra "arranjo" pode ser aplicada a qualquer peça musical baseada em, ou que incorpora material pré-existente: a forma "variação", o *contrafactum*, a missa paródia, o pastiche e obras litúrgicas baseadas em um *cantus firmus* envolvem certo grau de "arranjo". No sentido em que é comumente utilizada entre os músicos, no entanto, a palavra pode ser empregada para significar tanto a transferência de uma composição de um meio para outro como a elaboração (ou simplificação) de uma peça única, com ou sem mudança do instrumento. Em ambos os casos, algum grau de

[11] "Arrangement – Transcription d'une oeuvre musicale pour un ou plusieurs instruments différents de ceux pour lesquels elle avait été primitivement écrite. L'adaptation d'une oeuvre symphonique pour un orchestra harmonique est un arrangement, de même que la transcription d'un solo de clarinette pour le violon en est un autre. Les réductions pour piano de pages symphoniques ou d'opéras sont également des arrangements" (LAROUSSE, 2005: 44).

> recomposição é geralmente envolvida, e o resultado pode variar de um método simples, quase literal, de transcrição a uma paráfrase, que é mais o trabalho do arranjador do que do compositor original. Deve-se acrescentar, porém, que a distinção implícita aqui entre um arranjo e uma transcrição não é universalmente aceita. [...] Poucas áreas da atividade musical envolvem o julgamento estético (e mesmo ético) dos músicos na mesma medida que a prática do arranjo[12] (BOYD, 2001: [s.n.], tradução nossa).

Enquanto que:

> A transcrição é uma subcategoria de notação. Em estudos clássicos euro-americanos, a transcrição refere-se à cópia de uma obra musical, geralmente com alguma mudança na notação (por exemplo, a partir de tablatura para a notação moderna) ou na disposição (por exemplo, a partir de partes separadas para partitura integral) sem a audição de sons reais durante o processo de escrita. Transcrições geralmente são feitas a partir de fontes manuscritas da música antiga (pré-1800) e, portanto, envolvem algum grau de trabalho editorial. Também pode significar um "arranjo", especialmente um que envolva mudança de meio (por exemplo, de orquestra para piano). Na transcrição etnomusicológica, a música é escrita a partir de uma performance ao vivo ou gravada, ou é transferida de som para uma forma escrita por meio eletrônico ou mecânico[13] (ELLINGSON, 2001: [s.n.], tradução nossa).

---

[12] "The word 'arrangement' might be applied to any piece of music based on or incorporating pre-existing material: variation form, the *contrafactum*, the parody mass, the pasticcio, and liturgical works based on a *cantus firmus* all involve some measure of arrangement. In the sense in which it is commonly used among musicians, however, the word may be taken to mean either the transference of a composition from one medium to another or the elaboration (or simplification) of a piece, with or without a change of medium. In either case some degree of recomposition is usually involved, and the result may vary from a straightforward, almost literal, transcription to a paraphrase which is more the work of the arranger than of the original composer. It should be added, though, that the distinction implicit here between an arrangement and a transcription is by no means universally accepted. […] Few areas of musical activity involve the aesthetic (and even the ethical) judgment of the musician as much as does the practice of arrangement" (BOYD, 2001: [s.n.]).

[13] "Transcription is a subcategory of notation. In Euro-American classical studies, transcription refers to copying of a musical work, usually with some change in notation (e.g. from tablature to staff notation) or in layout (e.g. from separate parts to full score) without listening to actual sounds during the writing process. Transcriptions are usually made from manuscript sources of early (pre-1800) music and therefore involve some degree of editorial work. It may also mean an Arrangement,

Para Ellingson, a transcrição não é necessariamente uma forma de reelaboração. Para ser classificada como tal, deve existir algum grau de recomposição ou intervenção no original, "especialmente uma que envolva mudança de meio"; o que nem sempre acontece, pois como o próprio autor define, "a transcrição é uma subcategoria de notação", não exigindo então o envolvimento de instrumentos musicais para a realização.

Como se pode observar, existe uma grande dificuldade em delimitar categoricamente as diferentes práticas de reelaboração musical. Em sua tese de doutorado intitulada *As práticas de reelaboração musical* (2011), a pianista e regente Flávia Pereira define como **reelaboração musical** as práticas de transcrição, arranjo, orquestração, redução e adaptação, ou seja, "aquelas que são desenvolvidas a partir de um material pré-existente e que procuram guardar um maior ou menor grau de interferências em relação ao original" (PEREIRA, 2011: 43). Em sua pesquisa, após a análise de reelaborações com diferentes características, tendo como parâmetro a oposição "fidelidade" *versus* "liberdade" em relação ao original[14], a autora propõe as seguintes classificações e delimitações para as referidas práticas: *Transcrição*: a prática que possui maior grau de fidelidade com o original, apresentando alterações apenas em aspectos ferramentais da obra e mudança no meio instrumental (PEREIRA, 2011: 52); *Arranjo*: quando há "maior liberdade de manipulação em relação ao original, onde aspectos estruturais como ritmo, forma, harmonia ou melodia, poderão ser afetados" (PEREIRA, 2011: 180); *Orquestração*: prática "na qual se busca [...] um equilíbrio entre a ideia do compositor e as inúmeras possibilidades de readaptação instrumental, além de diversas possibilidades de novas arquiteturas sonoras" (PEREIRA, 2011: 91); *Redução*: "como o próprio nome já diz, designa especificamente um trabalho que será reduzido de um meio instrumental maior para outro menor, ou para um único instrumento" (PEREIRA, 2011: 125); *Adaptação*: esta categoria é bastante abrangente e também é empregada em outros meios artísticos. Por isso, Pereira a divide em duas subcategorias: (1) a adaptação que "envolve mudança de linguagem, transitando em movimentos artísticos diferentes" (PEREIRA, 2011: 218); e (2) apenas no universo musical, a reelaboração que está entre a transcrição e o arranjo, e que tem a função de "adequar a

especially one involving a change of medium (e.g. from orchestra to piano). In ethnomusicological transcription, music is written down from a live or recorded performance, or is transferred from sound to a written form by electronic or mechanical means" (ELLINGSON, 2001: [s.n.]).

[14] Observada através de aspectos estruturais (estrutura melódica, harmônica, rítmica e formal) e aspectos ferramentais (meio instrumental, altura, timbre, textura, sonoridade, articulação, acento e dinâmica).

obra a algo, seja a um instrumento, um determinado público, contexto ou gênero" (PEREIRA, 2011: 219).

Notamos que a segunda subcategoria de adaptação, citada acima, pode ser transformada em uma nova categoria de reelaboração musical independente, para que se evite confusões, já que este termo não se restringe ao universo musical. Procuramos uma palavra que pudesse ser empregada apenas em nosso contexto e chegamos a **idiomatização**. Obviamente, este termo deriva da palavra "idioma", que, segundo Huron e Berec, na música:

> É comumente associado ao uso de recursos instrumentais distintos. A mecânica do instrumento musical geralmente influencia a forma como a música é organizada. Como na linguagem falada, passagens musicais podem ser caracterizadas como sendo mais ou menos idiomáticas, dependendo do quanto a música se adequa aos efeitos específicos do instrumento[15] (HURON; BEREC, 2009: 103, tradução nossa).

Com isso, o termo idiomatização será utilizado para nos referirmos à segunda subcategoria de adaptação descrita por Pereira. Entendemos que, assim, identificaremos melhor a prática de reelaboração que procura não só adequar a obra às possibilidades físicas do instrumento de destino, mas transformar seus elementos (da obra) em função do novo meio, apresentando alterações tanto em aspectos ferramentais como estruturais, com exceção da estrutura formal.

Devido à clareza, coerência e ineditismo do trabalho de Flávia Pereira (2011), optamos por utilizar como parâmetros suas delimitações, juntamente com nossa contribuição terminológica, para que, após a análise das reelaborações de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga* BWV1001, possamos responder a seguinte questão: Em qual das práticas de "reelaboração musical" as versões se adequam?

[15] "[…] is commonly associated with the use of distinctive instrumental resources. The mechanics of musical instruments commonly influence how the music itself is organized. Like spoken utterances, musical passages can be characterized as more or less idiomatic depending on the extent to which the music relies on instrument-specific effects" (HURON; BEREC, 2009: 103).

Parâmetros analíticos

Abaixo, apresentaremos os textos que serviram como modelo para a análise proposta em nossa pesquisa. Tais textos resultam de análises texturais empregadas na comparação de diferentes versões de obras bachianas, nas quais os autores, todos violonistas, apresentam como resultado técnicas de reelaboração utilizadas por Bach.

Phillip Hii, em seu artigo *Bach's Method of Transcription*, sugere um estudo comparativo das transcrições de Bach para que se possa "resolver um dos aspectos mais problemáticos na adaptação da música de Bach para o violão"[16] (HII, 1990: 1, tradução nossa) a partir de respostas às seguintes questões: "Quanto, por exemplo, as considerações técnicas devem influenciar no conteúdo musical [das transcrições bachianas]?" e "Até que ponto os diferentes idiomas instrumentais influenciaram o pensamento musical de Bach?" [17] (HII, 1990: 1, tradução nossa). No artigo, o autor faz uma análise comparativa de duas obras, a *Sonata II para Violino BWV1003* e sua segunda versão, a *Sonata para cravo* BWV964, destacando as diferenças melódicas e harmônicas de alguns compassos, assim como concentrando-se em mudanças texturais, na condução das vozes, em alterações dos baixos e na apresentação dos acordes. Porém, esta pesquisa não resolve as questões levantadas.

Outro interessante artigo sobre a prática de transcrição bachiana é *J. S. Bach and the Transcription Process* (1989), do violonista Nicholas Goluses, onde também é destacada a importância das obras para alaúde *Suite III* BWV995 e *Suite IV* BWV1006a, que se constituem arranjos da *Suite V para violoncelo* e da *Partita III para violino*, respectivamente. Segundo Goluses, essas se apresentam como ótimos modelos de transcrições para os violonistas que desejam entender como funcionava essa prática na música barroca, já que o alaúde possui uma linguagem muito próxima ao violão (GOLUSES, 1998: 16). Ele compara as duas versões bachianas da *Suite IV* BWV1006a, apontando seis tipos de alterações encontradas nas versões: "1. mudança de extensão; 2. mudanças de notas ou figuras; 3. mudanças na ornamentação; 4. mudança de ritmo; 5. adição de notas; 6. mudanças nos valores de tempo das notas" [18] (GOLUSES, 1989: 17, tradução nossa)[19]. Goluses aborda

[16] "[…] resolves some of the more problematical aspects of adapting Bach's music for the guitar" (HII, 1990: 1).
[17] "How much, for instance, should technical considerations influence musical content? […] To what extent do different instrumental idioms play a part in Bach's musical thinking?" (HII, 1990: 1).
[18] "1. Changes in note-range; 2. Changes of notes or figures; 3. Changes in ornamentation; 4. Changes of rhythm; 5. Addition of notes; 6. Changes in the time-value of notes." (GOLUSES, 1989: 17).
[19] Citamos como está no texto, apesar da redundância dos pontos 4 e 6.

ainda aspectos estilísticos voltados à *performance*, como o dedilhado, o fraseado e a articulação.

O violonista Stanley Yates também confronta diferentes versões ao adaptar para violão a *Suite V para violoncelo* BWV1011, utilizando como modelo a *Suíte III para alaude* BWV995, ambas realizadas por Bach. Yates transcreveu todas as outras *Suítes para violoncelo* BWV1007-1012 e escreveu o artigo *Bach's Unaccompanied String Music: A New (Old) Approach to Stylistic and Idiomatic Arrangement for the Guitar* (1998). Ele divide o texto em três partes: (1) Estrutura da música para instrumentos melódicos sem acompanhamento; (2) Contexto histórico do processo de arranjo; e (3) Arranjo idiomático e estilístico para o violão moderno. Yates destaca com exemplos as técnicas de reelaboração encontradas em suas versões, como: adição de baixos, divisão de notas longas, imitação, transposição de oitavas, mudança de tonalidade; além de falar sobre suas escolhas de ornamentação, digitação e sobre os tipos de danças. O violonista ainda destaca a importância do *estilo retórico* no processo de composição da música barroca, que segundo ele, juntamente com a *prima prattica*[20], deu origem à linguagem instrumental *sonate a due* (*sonata solo*). Ele ainda sugere a separação entre os "saltos retóricos" isto é, saltos melodicamente expressivos, e os saltos baseados em considerações polifônicas. Entretanto, seu trabalho não desenvolve um estudo da estrutura discursiva baseada na retórica por ele mesmo destacada.

Pedro Rodrigues, em sua tese de doutorado *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico* (2011), dedica um capítulo à análise da técnica de reelaboração de J. S. Bach. Segundo Rodrigues, esta análise permite "aos destinatários, intérpretes e transcritores, adquirir um maior leque de processos a relacionar, uma vez que a técnica é um fator em constante desenvolvimento" (RODRIGUES, 2011: 44). O violonista não se limita à comparação das adaptações bachianas feitas apenas para instrumento solo, também analisando reelaborações para diferentes formações de música de câmara, órgão, cravo e cantatas. A seleção das obras foi feita a partir de dois grupos de reelaborações bachianas apontados por Norman Carrell no livro *Bach the Borrower* (1967): "transcrições (reelaborações) intra-repertório", ou seja, aquelas cujos originais são do próprio compositor alemão; e "transcrições (reelaborações) extra-repertório", cujos originais pertencem a outros compositores. Por fim, Pedro Rodrigues realiza um interessante quadro sinóptico com exemplos de "um conjunto de processos transcricionais realizados entre o período barroco e o contemporâneo" (RODRIGUES, 2011: 41), que o autor define como "técnicas de arranjo". Este quadro surgiu a partir da análise de reelaborações

[20] Estilo polifônico da Renascença.

realizadas por J. S. Bach, Giuliani, Mertz, Arcas, Tárrega e Kazuhito Yamashita e foi dividido nas seguintes tabelas: *Técnica de arranjo de Johann Sebastian Bach; O arranjo guitarrístico clássico; Efeitos imitativos de timbre por Kazuhito Yamashita; Processos digitais desenvolvidos por Kazuhito Yamashita; Processos de compensação sonora apresentados por Kazuhito Yamashita.* (RODRIGUES, 2011: 227, 230, 233, 234 e 235, respectivamente).

A literatura citada acima nos apresenta observações referentes, por exemplo, à mudança de ritmo, digitação, ornamentação, adição de vozes, transposição de tonalidade, transposição de oitava, criação de polifonia, supressão de vozes etc.; e serão fundamentais para a realização de nossa análise, uma vez que utilizaremos as definições de técnicas de reelaboração nela (na literatura) encontradas.

Análise

A *Fuga* BWV1001, assim como a Sonata na qual ela está inserida, foi composta na tonalidade de Sol menor; no entanto, Francisco Tárrega transpôs a peça para a tonalidade de Lá menor. Na literatura, temos exemplos de arranjadores que mantiveram a tonalidade original, como é o caso de Nicholas Goluses, que utiliza *scordatura* em sua versão[21], e Manuel Barrueco. Porém, a transposição para a tonalidade de Lá menor foi realizada pela maioria dos violonistas que criaram suas versões posteriormente, inclusive por Pablo Marquez. Nesta tonalidade, além da execução se tornar menos complexa, devido à possibilidade da utilização de cordas soltas[22], observa-se também a possibilidade de um melhor aproveitamento da extensão do instrumento na adaptação da obra. Com isso, no intuito de facilitar a percepção das intervenções dos arranjadores, apresentaremos na análise uma grade com as edições de Bach (violino), de Tárrega e de Marquez, onde todas estarão na tonalidade de Lá menor.

Tárrega utilizou um recurso incomum em partituras ou tratados do período Barroco, o *glissando*, que vai de Dó3 a Mi3 (Fig. 1), exatamente como em sua obra *Marieta* (Fig. 2). Podemos especular que esta escolha tenha sido uma tentativa de simular a arcada

21 *Scordatura* é a prática de alterar a afinação habitual de um instrumento de cordas. Goluses afina a quinta corda em Sol1 e a sexta corda em Ré1.

22 A expressão "corda solta" é utilizada quando o violonista pulsa uma corda sem pressioná-la no braço do violão, com a mão esquerda.

do violino. Ele ainda insere *legati*[23] no sujeito da *Fuga* e, consequentemente, em suas aparições durante toda obra (Fig. 1). Há de se notar que esta escolha acaba dificultando a execução mecânica em alguns trechos da obra.

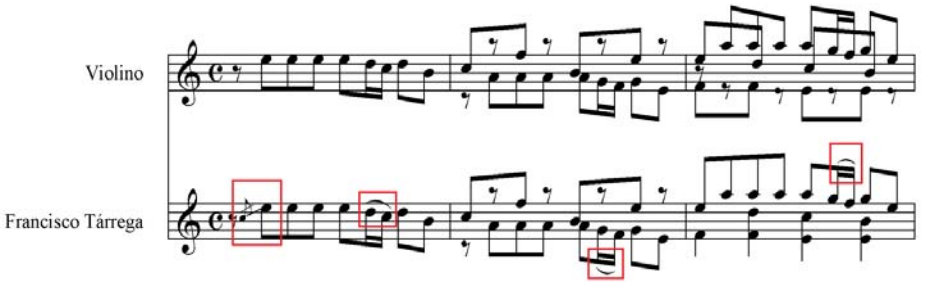


Fig. 1: Transcrição da *Fuga* BWV1001 (comp. 1-3), realizada por Francisco Tárrega, onde há inclusão de *glissando* e *legati*.

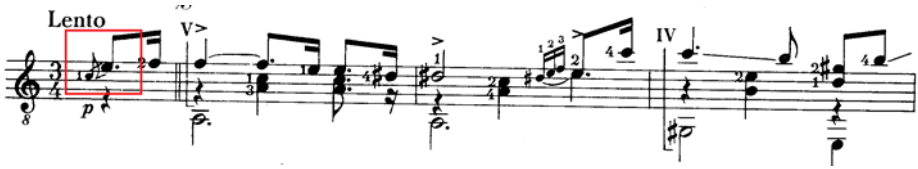


Fig. 2: *Marieta,* de Francisco Tárrega (comp.1-3), onde se observa o mesmo portamento encontrado na primeira nota de sua transcrição da *Fuga* BWV1001.

No entanto, essa possível falta de informação específica do período setecentista resultou em escolhas importantes por parte do violonista espanhol, como o emprego de técnicas de reelaboração que foram posteriormente utilizadas por inúmeros violonistas arranjadores como, por exemplo, a "reiteração", "alteração de textura", "adição de baixo", "transposição de oitava", "reorganização de acorde", "preenchimento de acorde" e "inversão de acorde".

[23] Limitamos nossa análise de articulação apenas ao elemento mais importante da *Fuga*, o sujeito. Isto porque os *legati* podem ser utilizados de maneiras diferentes nos instrumentos envolvidos em toda a obra, e isso implicaria em uma discussão mais aprofundada do assunto.

Tárrega realiza diversas supressões de notas na obra, possivelmente buscando uma sonoridade mais doce ou ainda uma melhor exequibilidade. Nos compassos 21.3.2, 21.4, 22.1, por exemplo, ele exclui o Mi3, pois a sonoridade da mesma nota na corda solta (primeira corda) pode não ter lhe agradado (Fig. 3).

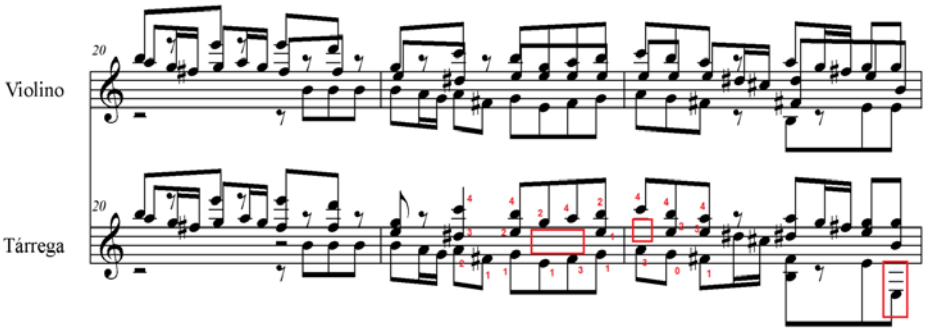


Fig. 3: Transcrição da *Fuga* BWV1001 (comp. 20-22), realizada por Tárrega, onde se observa a supressão de notas.

Já no compasso 58.1.2, ele exclui o primeiro acorde do *tutti* na cabeça do sujeito, incluindo apenas o Dó4 na voz mais aguda, provavelmente com o objetivo de facilitar o salto do dedo 3 da mão esquerda que sairia do Mi3 na segunda corda e quinta casa para o Dó2 na sexta corda e oitava casa, se a supressão não fosse realizada (Fig. 4). O violonista espanhol ainda excluiu as notas Fá3, Mi3 e Ré3 na voz intermediária nos compassos 59.4.2 a 60.2.2 (Fig. 4). No entanto, ao excluir as três notas, Tárrega provavelmente observou que as mesmas estão presentes nos acordes consequentes. Logo após, é adicionado um Sol1 no baixo no compasso 60.4 para evidenciar a cadência (Fig. 4).

Outro fato interessante é a semelhança entre a versão tarreganeana e a versão da mesma *Fuga* para alaúde, possivelmente realizada por Bach (*Fuga* BWV1000)[24], apesar do improvável conhecimento da mesma por parte de Tárrega. No episódio desenvolvido por pedal (comp. 35.2.2-42.1), ambos arranjadores empregam a técnica de "reiteração". No

[24] O alaudista Johann C. Weyrauch (1694-1771) é o copista e, provavelmente, o arranjador da referida versão.

entanto, enquanto Tárrega transforma em colcheias as notas longas (mínimas) que aparecem alternadamente nas três vozes (Fig. 5), Bach aplica a reiteração utilizando semínimas além das colcheias (Fig. 6).

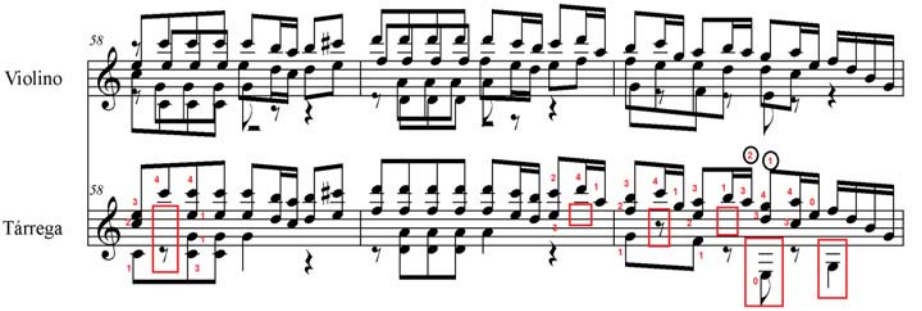


Fig. 4: Transcrição da *Fuga* BWV1001 (comp. 58-60), realizada por Tárrega, onde novamente observamos supressão de notas.

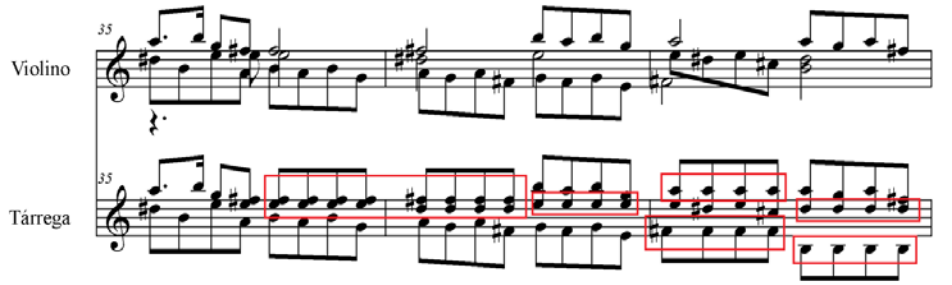


Fig. 5: Transcrição da *Fuga* BWV1001 (comp. 35-37), realizada por Tárrega. Neste trecho, o violonista espanhol emprega a técnica de reiteração para compensar a menor capacidade de sustentação sonora do violão.

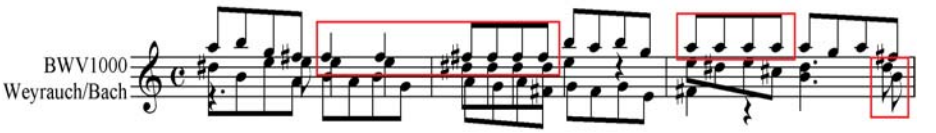


Fig. 6: *Fuga para alaúde em Sol menor* BWV1000 de J. S. Bach (comp. 37-39): cópia da segunda metade do séc. XVIII, realizada por Johann Christian Weyrauch, onde também se encontra a técnica de reiteração.

Em contrapartida, com mais informações referentes aos recursos interpretativos pertinentes à música barroca, Pablo Marquez não interfere na articulação apresentada na versão original do sujeito e, influenciado pela versão para órgão, *Fuga BWV539*, durante toda a obra ele apresenta uma sonoridade "mais articulada" (com poucos *legati*), comum aos instrumentos de tecla. Na Figura 7, Marquez adiciona a cauda do sujeito na voz intermediária, durante a terceira entrada do sujeito na voz aguda, no compasso 3.1 a 3.3, baseando-se na versão organística (Fig. 8).

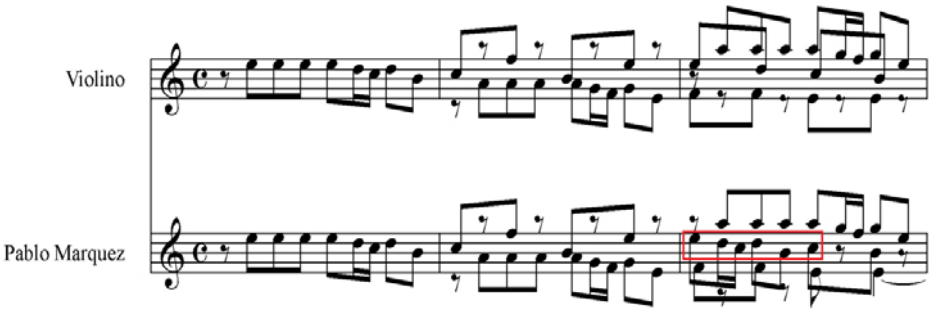


Fig. 7: Transcrição da *Fuga BWV1001* (comp. 1-3), realizada por Pablo Marquez, onde se observa a "fragmentação", ou seja, a inserção da cauda do sujeito na voz intermediária.

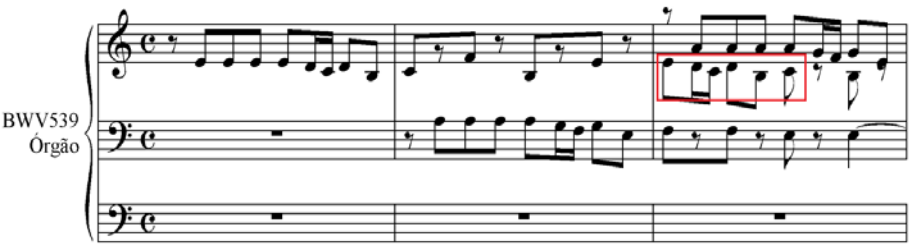


Fig. 8: *Fuga para órgão em Ré menor* BWV539, de Bach (comp. 1-3). Trecho no qual Marquez se baseou.

Marquez mantém a estrutura da versão para violino, inserindo linhas melódicas, ornamentação, complementos de acordes, notas de passagem, *stretto*, contrassujeito e até novas entradas do sujeito, na maioria das vezes baseado na versão para órgão BWV539, sem que suas modificações prejudiquem a peça em prol de uma exceção mais confortável. Na figura 9, ele cria um *stretto* na voz intermediária da primeira apresentação do sujeito em Mi, no compasso 74.2.2, assim como na versão organística (Fig. 10). No mesmo exemplo, vemos a inserção de acorde e uma "diminuição" no compasso 74.1 (Fig. 9).

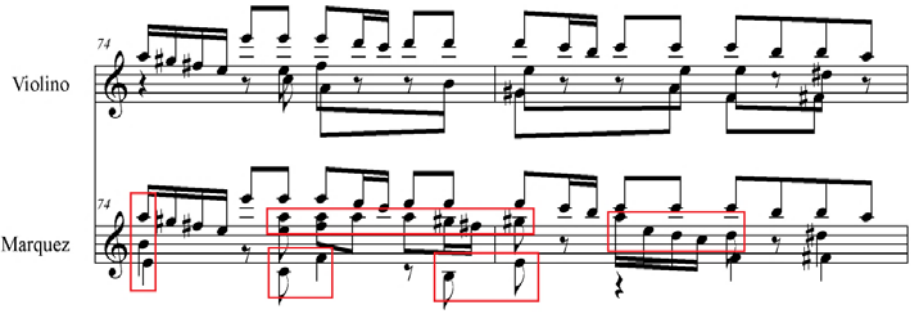


Fig. 9: Reelaboração da *Fuga* BWV1001 (comp. 74-75), realizada por Marquez, onde observamos a criação de *stretto*.

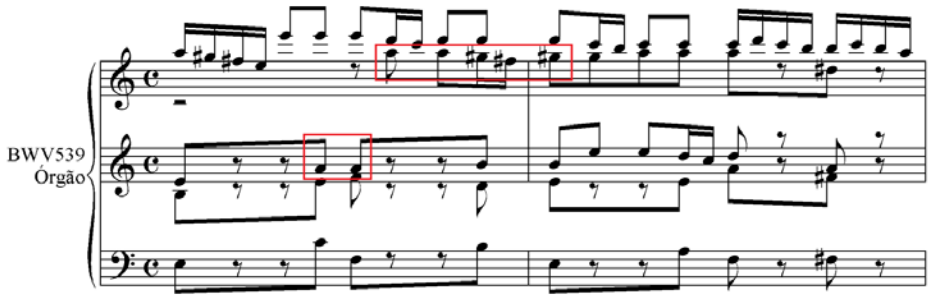


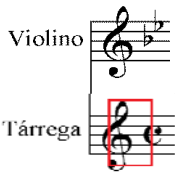
Fig.10: *Fuga para órgão* BWV539, de J. S. Bach (comp. 74-75). Trecho no qual Marquez se baseou.

A seguir (Fig. 11), apresentamos as técnicas de reelaboração utilizadas por Tárrega e Marquez, seguidas por exemplos extraídos de ambas as versões. Acreditamos que este levantamento possa ser útil àqueles que pretendem se dedicar às práticas de reelaboração musical, já que trazem a tona uma grande quantidade de possibilidades e novas ideias de se explorar uma obra ao transferi-la para o violão.

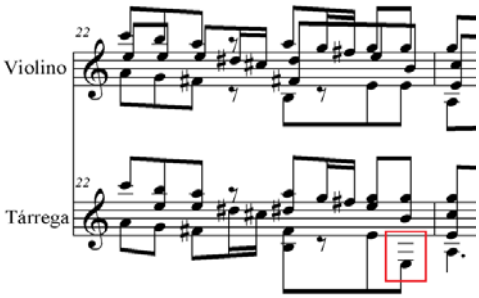
Foram empregadas as seguintes técnicas: (a) transposição de tonalidade; (b) *glissando* (Fig. 1, apresentado anteriormente); (c) transposição de oitava; (d) inversão de acorde; e) reorganização de acorde - é a reordenação das notas em um acorde sem que se altere o grau da nota mais grave; (f) preenchimento de acordes; (g) alteração de acordes - é a adição de notas dissonantes em um acorde; (h) adição de acordes; (i) deslocamento de acordes: pode ser por motivo de exequibilidade técnica, ou para criar acentos anacrústicos; (j) adição de baixos; (k) supressão de notas (Fig. 3, apresentado anteriormente); (l) alteração de nota: adição de sustenido, bequadro ou bemol em uma nota; (m) mudança de nota: substituição de nota isoladamente; (n) prolongamento de nota: técnica que evidencia o contraponto implícito em um trecho, alterado a textura da obra - segundo Yates, em suas obras para instrumentos melódicos sem acompanhamento, "Bach sugere textura polifônica [contraponto] de três maneiras: através de arpejos, através de saltos melódicos [salto polifônico] e através de acordes [multi-stopped chords]" [25] (YATES, 1998: 2, tradução nossa); (o) resolução melódica: quando uma linha melódica é completada onde há o salto polifônico; (p) adição de nova linha melódica; (q) criação de *stretto* (Fig. 9, apresentado anteriormente); (r) inclusão de contrassujeito; (s) fragmentação: inclusão da cabeça ou

[25] "Bach implies this polyphonic texture in three ways: through arpeggiation, through melodic leaps, and through multi-stoped chords." (YATES, 1998: 2).

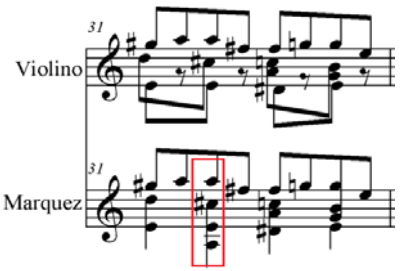
cauda do sujeito isoladamente (Fig. 7, apresentado anteriormente); (t) evidenciação motívica: adição de notas que completam o sujeito implícito em um trecho, criando uma extensão sequencial[26] ou até mesmo uma nova entrada de sujeito; (u) deslocamento de nota: realizado com o objetivo de preencher o pulso mínimo e a tensão; (v) reiteração: "é a repetição de notas (longas no texto original), sendo a sua frequência de pulsação proporcional à dinâmica apresentada" no trecho em que foi inserida (RODRIGUES, 2011: 228) (Fig. 5, apresentado anteriormente); (w) diminuição: é realizada através de notas de passagem e divisão rítmica das notas; (x) ornamentação compensatória: "é o enriquecimento ornamental de notas longas que o instrumento de destino não tem possibilidade de sustentar" (RODRIGUES, 2011: 228).



a - (comp. 1)

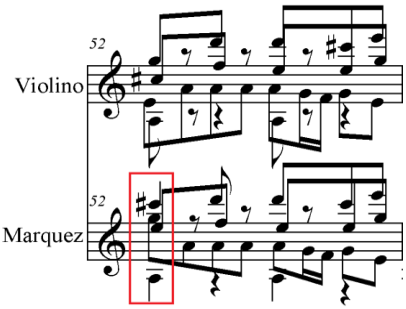


c - (comp. 22-23.1)

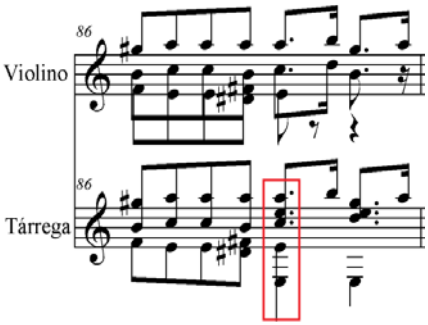


d - (comp. 31)

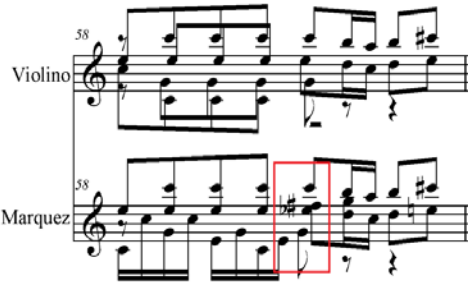
[26] Extensão sequencial são repetições do sujeito geralmente apresentados em alturas que não caracterizam uma exposição.



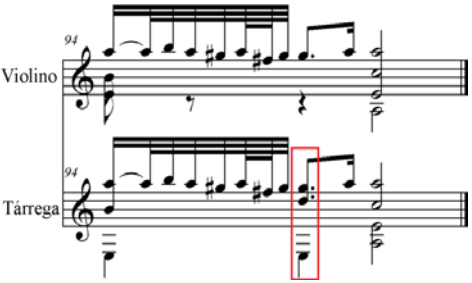
e - (comp. 52)



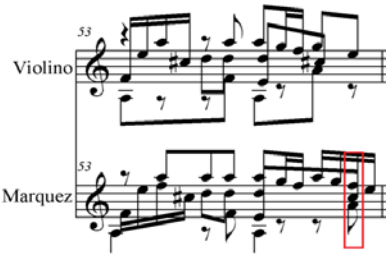
f - (comp. 86)



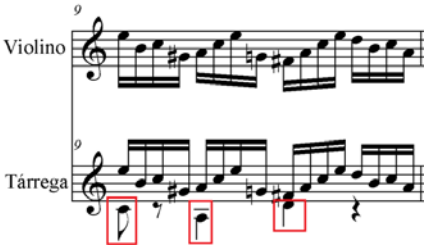
g - (comp. 58)



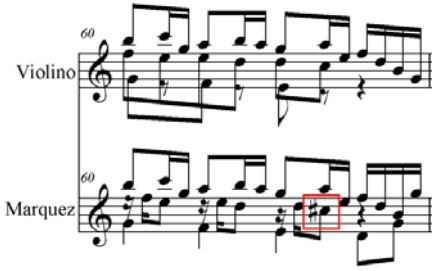
h - (comp. 94)



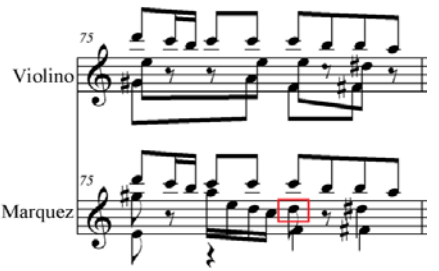
I - (comp. 53)



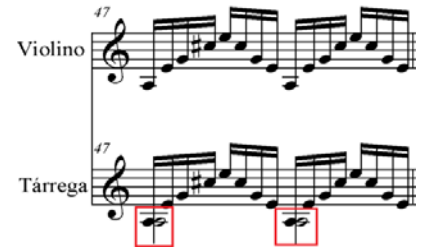
j - (comp. 9)



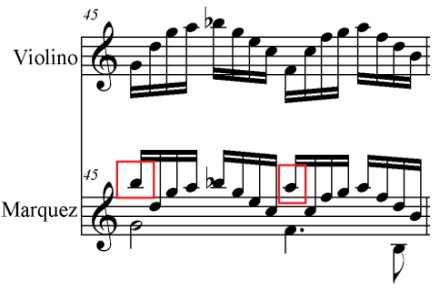
l - (comp. 60)



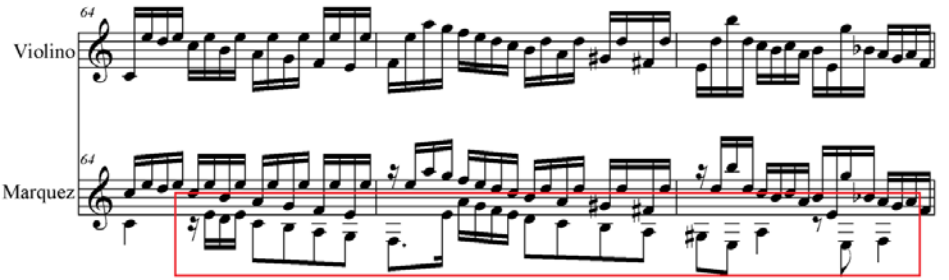
m - (comp. 75)



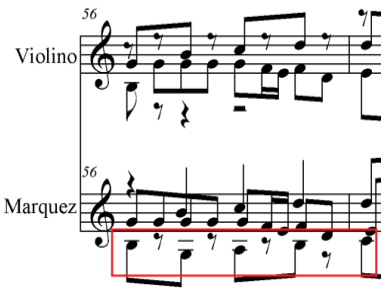
n - (comp. 47)



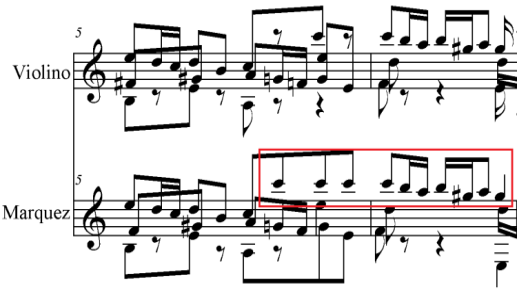
o - (comp. 45)



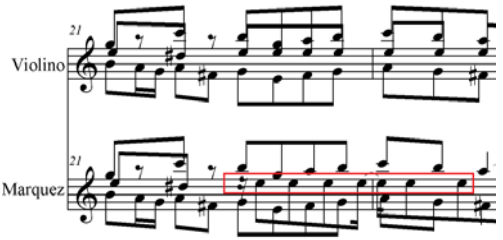
p - (comp. 64-66)



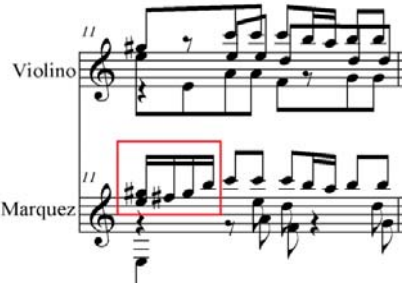
r - (comp. 56-57.1)



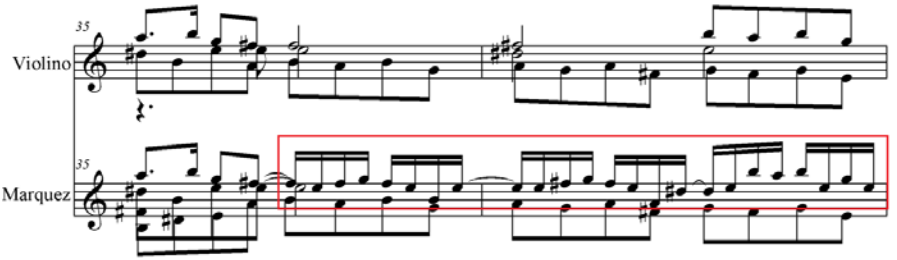
t - (comp. 5-6.3)



u - (comp. 21-22-2)



w - (comp. 11)



x - (comp. 35-36)

Fig.11: Exemplos extraídos das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga* BWV1001.

Finalmente, sabemos que o violão tem maiores possibilidades texturais e de tessitura do que o violino e menores que o órgão e, por isso, fica evidente a tentativa de Marquez em transformar uma obra com um idioma "violinístico" em uma obra "violonística", por meio da adaptação de ideias presentes em um terceiro instrumento (órgão) com possibilidades similares ao seu, realizando assim alterações consideráveis em aspectos estruturais da obra. Com isso, a partir das categorias de reelaboração musical delimitadas por Flávia Pereira (2011), concluímos que Marquez realiza a segunda subcategoria de adaptação, denominada por nós como **idiomatização**, ou seja, a prática que procura não só adequar a obra às possibilidades físicas do instrumento de destino, mas transformar seus elementos (da obra) em função do novo meio. Por outro lado, em alguns trechos, Francisco Tárrega possivelmente exclui notas com o objetivo de permitir uma digitação que privilegie o som mais doce do instrumento. Esta técnica pode ser entendida como uma busca de adequação da obra ao estilo romântico em que o violonista estava inserido. No entanto, em sua versão, não observamos alterações consideráveis em aspectos estruturais da obra, e por isso definimos a reelaboração de Francisco Tárrega como **transcrição**. Contudo, é importante destacar a valiosa contribuição de Tárrega, não apenas por ter sido o primeiro a publicar uma obra bachiana ao violão, o que já seria o suficiente para marcá-lo na história do instrumento, mas também por empregar técnicas de reelaboração que seriam utilizadas por inúmeros violonistas arranjadores posteriores a ele, inclusive pelo argentino Pablo Marquez.

Considerações finais

Após os resultados e reflexões apresentados na análise, violonistas e músicos em geral podem encontrar mais subsídios que os auxiliem na tarefa da reelaboração musical de obras de Bach, do período barroco, e até mesmo de outros estilos, sabendo dos desafios e riscos que os esperam tanto na empreitada da transcrição, quanto na da idiomatização, isto é, adequação da obra ao novo meio. Em se tratando mais especificamente da obra de J. S. Bach, o percurso que traçamos para a análise das reelaborações aqui estudadas permite a sugestão de, pelo menos, dois passos para os músicos que pretendem realizar reelaborações semelhantes: (1) tomar conhecimento das reelaborações realizadas pelo próprio compositor barroco e por seus contemporâneos, bem como das dezenas de artigos realizados sobre o assunto; (2) analisar minuciosamente as versões de intérpretes alaudistas, organistas e cravistas do século XX, pois estes geralmente "idiomatizam" as

obras que se propõem a interpretar, apresentando maior destreza e liberdade em suas reelaborações.

Referências

BARBEITAS, Flávio T. Reflexões sobre a prática da transcrição: as suas relações com a interpretação na música e na poesia. *Per Musi,* Belo Horizonte, v.1, p. 89-97, 2000.

BOYD, Malcolm. Arrangement. In: SADIE, Stanley (Ed.). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. London e New York: Macmillan, 2001, [s.n.]. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/01332?q=arrangement&search=quick&pos=1&_start=1#firsthit>. Acesso em: jan. 2014.

ELLINGSON, Ter. Transcription. In: SADIE, Stanley (Ed.). *Grove Dictionary of Music and Musicians*. London e New York: Macmillan, 2001, [s.n]. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28268?q=transcription&search=quick&pos=3&_start=1#firsthit>. Acesso em: jan. 2014.

GOLUSES, Nicholas. J. S. Bach and the transcription process. *Guitar Review,* New York, n. 77, p. 14-29, 1989.

GRACE, Harvey. The Organ Works of Bach. IX. Bach and the Transcription. *The Musical Times,* v. 62, n. 940, p. 405-408, 1921.

PARRY, HUBERT. In: GROVE, Stanley. *A Dictionary of Music and Musicians*. Londres e New York: Macmillan, 1879. v. I, p. 112-118. Disponível em: <https://ia601503.us.archive.org/15/items/dictionaryofmusi01grov_1/dictionaryofmusi01grov_1.pdf>. Acesso em: janeiro de 2014.

HII, Phillip. Bach's Method of Transcriptions. *Soundboard*, n. 17, p. 31-37, 1990.

LAROUSSE Dictionnaire de la Musique. 2005. Disponível em: <http://www.larousse.fr/archives/musique/page/44#t165920> Acesso em: set. 2013.

HURON, David; BEREC, Jonathon. Characterizing Idiomatic Organization in Music: A Theory and Case Study of Musical Affordances. *Empirical Musicology Review.* v. 4, n. 3, p. 103-122, 2009.

PEREIRA, Flávia Vieira. *As práticas de reelaboração musical.* 2011. Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

RODRIGUES, Pedro. J. A. F. *Para uma sistematização do método transcricional guitarrístico*. 2011. Tese (Doutorado). Universidade de Aveiro, Portugal, 2011.

TÁRREGA, Francisco. *Francisco Tárrega: música para guitarra: obras escogidas.*

Barcelona: Vidal, Llimona y Boceta. 1907. Partitura.

UNES, Wolney. *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete*. Coleção Quiron, Série Ars. n. 1. Goiânia: Editora da UFG, 1998.

YATES, Stanley. Bach's Unaccompanied String Music: A New (Historical) Approach to Stylistic and Idiomatic Arrangement for the Guitar. *Fingerstyle Magazine.* Master Workshop: "Dallas Rag", n. 48, p. 50-52, 2003.

Sérgio Ribeiro é Mestre em Música/Práticas Interpretativas pela Universidade Estadual do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2014), sob orientação de Nicolas de Souza Barros. É Bacharel em Música/Violão pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ, 2011), tendo se formado na classe do violonista Paulo Pedrassoli Jr. Participou de *masterclasses* com Leo Brouwer e Carlos Perez, e de projetos de Iniciação Científica na área de percepção musical sob a orientação de Sara Cohen. É integrante do duo de violões Wilson&Ribeiro que tem se apresentado em importantes séries de música clássica no Rio de Janeiro. vioribeiro@yahoo.com.br

Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade

Thiago Cabral (IFPI)

Resumo: Ao percorrermos historicamente os principais acontecimentos que marcaram o estabelecimento da musicologia sistemática na academia, propusemos um estudo crítico-descritivo a fim de esboçarmos um panorama atual do seu campo de atuação. No escopo das principais contribuições de Adler, Hanslick e Schenker, identificamos um discurso unívoco no qual música e linguagem pertenceriam à mesma dimensão estética. Todavia, a partir da década de 1970, o desejo por uma mudança paradigmática frente a um viés neopositivista na musicologia ganha força, sobretudo na musicologia histórica e na etnomusicologia. No presente artigo, avaliamos se esse movimento de aproximação às ciências humanas também ocorre com a musicologia sistemática, especialmente no que se refere à busca por novas estratégias de análise musical. A partir do levantamento bibliográfico, propusemos um diálogo contextualizado entre a história da ciência e a produção musicológica datada dos fins do século XIX até o presente momento. Constatamos que uma parcela expressiva da produção científica ainda se mantém inescrutável, mesmo para o público especializado. Destarte, apontamos algumas sugestões para que se possa conceber *a posteriori* uma metodologia humanística para a análise musical a partir de alguns *insights*, atentando sobretudo aos novos desafios investigativos no contexto da ciência contemporânea.

Palavras-chave: Musicologia sistemática contemporânea. Musicologia crítica. História da musicologia. Musicologia humanista.

Systematic Musicology, Humanism, and Contemporaneity

Abstract: As we move through the historical events that marked the founding of systematic musicology at the academy, we propose a critical descriptive study to outline a current overview of the field. Within the scope of the main contributions of Adler, Hanslick, and Schenker we identify a univocal discourse where music and language belong to the same aesthetic dimension. However, since the 1970's, the desire for a paradigm shift gains strength in light of a neo-positivist bias in musicology, especially in historical musicology and ethnomusicology. In this paper, we evaluate whether this move towards the humanities also occurs in systematic musicology especially with regards to developing new strategies of music analysis. From a bibliographical review, we propose a contextualized dialogue between the history of science and musicological production dating from the late nineteenth century to the present day. We found that a significant part of scientific production still remains inscrutable, even to the expert audience. Thus, we offer some suggestions to conceive, *a posteriori,* a humanistic approach to musical analysis from our insights, focusing especially on new investigative challenges in the context of contemporary science.

Keywords: Contemporary Systematic Musicology. Critical Musicology. History of Musicology. Humanist Musicology.

Em 1885, o musicólogo austro-húngaro Guido Adler (1855-1941) publicou a primeira taxonomia da área, diferenciando os campos de atuação da disciplina em três grupos principais: musicologia histórica, musicologia sistemática e musicologia comparada[1]. Atualmente, constatamos um movimento de ampliação da atuação musicológica como um todo. Consequentemente, elencamos três situações da área, resultantes deste cenário: (1) o estreitamento entre as três principais áreas da musicologia e, consequentemente, de suas linhas de pesquisa; (2) o intercâmbio entre musicólogos e pesquisadores de outras áreas, desenvolvendo estudos sobre a música; e (3) a importação de instrumentos metodológicos e epistemológicos provenientes de áreas afins.

Todavia, ao tempo em que se mantém uma produção musicológica alinhada a uma tendência inter/transdisciplinar no campo da musicologia histórica e, sobremaneira, na etnomusicologia, a musicologia sistemática ainda conserva algumas particularidades desde sua origem como, por exemplos, a avaliação de estruturas internas da composição musical[2].

Partindo do interesse de discutirmos os meandros históricos e científicos que compõem a situação atual da musicologia sistemática, propomos uma revisão bibliográfica das principais correntes do pensamento musicológico ocidental ao longo do século XX e XXI, especialmente na literatura de origem anglo-americana[3]. Na sequência, refletiremos sobre a necessidade de se conceber novas alternativas à compreensão dos fenômenos musicais orientados às recentes demandas da investigação científica.

As origens da musicologia sistemática: conceito, contexto e crítica

Adler (1981 [1885]: 15, tradução nossa) afirmou que a musicologia sistemática deveria estabelecer "as mais elevadas leis no ramo da música tonal"[4]. Para tanto, o autor

[1] *Umfang, Methode und Ziel der Musikwissenschaft* (In: ADLER; MUGGLESTONE, 1981 [1885]). Versão original do artigo de Adler traduzido para o inglês, utilizada na elaboração deste texto

[2] Segundo PARNCUTT (2012: 07), pesquisas científicas que envolvem áreas como teoria e análise musical integram-se à área de musicologia sistemática, ainda que, por vezes, apareçam como disciplinas separadas ou como fundamentos musicais (propedêutica na música). Quando às "estruturas internas" da música, trata-se daquilo "[...] que faz as composições 'funcionarem', que [...] asseguram a continuidade, coerência, organização ou teleologia da música" (KERMAN, 1987 [1980]: 77). O termo "estrutura musical" vem à tona no campo da música quando HANSLICK (1992 [1854]) assumiu a defesa da *Tonkunst* (arte musical) absoluta contra a *Gesamtkunstwerk* (obra de arte total) de Wagner. Obviamente, neste sentido, seu significado não mantém relação com o estruturalismo de Lévi-Strauss (cf. LÉVI-STRAUSS, 2008 [1958]).

[3] Isto se justifica pela adoção massiva destas obras e autores na produção acadêmica brasileira.

[4] "establishing of the highest laws in the individual branches of tonal art" (ADLER, 1981 [1885]: 15).

segmentou em três as sessões que particionam os estudos de musicologia sistemática, sendo elas: (a) especulação teorética da música; (b) estética da música; (c) pedagogia musical. Assim, o estudo de obras e compositores culminaria na validação de práticas com "elevado nível" de criação artística.

Naquele contexto, a análise das obras seguia o estudo da harmonia, do ritmo e da coerência melódica. O passo seguinte foi compará-las e avaliá-las de acordo com a percepção dos sujeitos, no que diz respeito aos critérios do musicalmente Belo e suas relações diretas e indiretas. A pedagogia contemplou o desenvolvimento de métodos para o ensino, baseando-se no aprofundamento técnico e na aplicação didática destas leis. Por fim, os resultados dos exames e comparações executadas na prática pedagógica serviram para fins etnográficos (ADLER, 1981 [1885]: 13).

O musicólogo estabeleceu um conjunto de áreas afins que acompanhariam os estudos da musicologia sistemática: acústica; matemática; fisiologia ("sensação" tonal); psicologia ("percepção", "julgamento" e "sentimento" tonal); lógica (pensamento musical); gramática (métrica e poesia); pedagogia; estética etc. (ADLER, 1981 [1885]: 15).

No final do texto, Adler esclareceu o interesse em outorgar um *status* acadêmico à musicologia. Para ele, trata-se de "um campo teórico unificado", cujo método, se aplicado de acordo com as suas instruções, permitiria um "significativo progresso da compreensão humana", no que se refere à "descoberta do verdadeiro avanço do Belo" (ADLER, 1981 [1885]: 19).

O contexto das ciências durante o séc. XIX é caracterizado por constantes transformações e redefinições, gerando impacto direto em todos os campos do conhecimento. Destacamos a perspectiva de Auguste Comte (1798-1857), presente na obra *Curso de Filosofia Positiva* (1830-1842)[5], que nortearia o método científico daquele ponto em diante:

> O positivismo considera a ciência como o estado de desenvolvimento do conhecimento humano que superou, quer o estado das primitivas concepções mítico-religiosas, as quais apelavam à intervenção de seres sobrenaturais, quer o da substituição desses seres por forças abstratas. Comte pensa mesmo ter descoberto uma lei fundamental acerca do desenvolvimento do conhecimento, seja em que domínio for. Essa lei é a de que as nossas principais concepções passam sempre por

[5] Em 1848, o título do livro foi renomeado para *Sistema de Filosofia Positiva*.

> três estados sucessivos: "o estado teológico ou fictício, o estado metafísico ou abstrato e o estado científico ou positivo". A cada estado, corresponde um método de filosofar próprio. Trata-se, respectivamente, do método teológico, do método metafísico e do método positivo. Assim, a ciência corresponde ao estado positivo do conhecimento, que é, para Comte, o seu estado definitivo (BIEHL, 2003: 89-90).

Sobre os três estados sucessivos do positivismo, Comte considera "a primeira [o estado teológico ou fictício] o ponto de partida necessário à inteligência humana; a terceira [o estado científico ou positivo] o seu estado fixo e definitivo; a segunda [o estado metafísico ou abstrato] destina-se unicamente a servir de transição" (COMTE, 1978 [1830]: 76).

Exposto pontualmente o contexto científico dos fins do século XIX, situamos que o alicerce epistemológico no qual o projeto da musicologia encampado no texto de Adler segue orientação comteana[6]. Sucedendo Adler na construção e na manutenção ideológica do paradigma positivista musical até o final da primeira metade do séc. XX, destacaremos, na sequência, as principais contribuições teóricas de Eduard Hanslick (1825-1904) e Heinrich Schenker (1868-1935)[7].

No livro *Do belo musical* (1854), Hanslick defende a ênfase na abordagem estrutural da música. Para ele "toda verdadeira obra de arte estabelecerá uma relação qualquer com nosso sentimento, mas nenhuma uma relação exclusiva" (HANSLICK, 1992 [1854]: 21). Isto ocorre porque:

> Ele não considera mais a obra como a expressão do homem, mas como uma construção, um arabesco sonoro, [...] um universo à parte, autônomo e específico, cujo valor está no fato de ser harmoniosamente ordenado de acordo com princípios

[6] Cf. Adler e Mugglestone (1981[1985]: 3) e Dudeque (2005: 33).

[7] Fazendo um paralelo com o campo teórico da composição musical, citamos Arnold Schoenberg (1874-1951) como expoente de uma tendência positivista na área (cf. SCHOENBERG, 1950). Com "o desenvolvimento da teoria da música contemporânea" em 1950 (MCCRELESS, 1997: 295), houve uma dissociação entre as disciplinas Análise e Teoria musical, sendo Allen Forte (1926-2014) o primeiro "teórico musical profissional" da academia norte-americana (BABBITT, 1987: 121). Considerando que a atual produção bibliográfica de teoria musical mantém sintonia direta com o campo da composição musical contemporânea, optamos por não abarcá-la neste texto sobretudo porque o interesse original desta investigação incide na dimensão reflexiva da crítica musical no contexto da musicologia sistemática analítica.

> formais, aliás, variáveis e em evolução, mas estritamente intrínsecos à música (MASSIN, 1997: 666).

Enquanto Hanslick defendia uma "nova" abordagem estética, contrapondo o paradigma grego de "arte mimética"[8], Schenker trata de materializar as ideias de Hanslick, ao propor o princípio de unidade à música tonal. Para tanto, Schenker analisa a música instrumental alemã dos séculos XVIII e XIX, sobretudo de Händel, Johann Sebastian e Carl Philipp Emanuel Bach Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann e Brahms (as únicas exceções são os compositores estrangeiros Chopin e Scarlatti)[9]. O repertório ocidental ("erudito") que não pertencesse ao recorte estaria fora da perspectiva schenkeriana de "boa música", ou seja:

> Schenker define o processo criativo como um "fluir contínuo da origem do desenvolvimento e do presente". Contraditoriamente, ele parte de uma definição hegeliana do conceito de destino, equivalente a seu conceito de *Vordergrund*, e autodeterminação interior, equivalente a *Hintergrund*. Se o pensamento de Hegel aplica-se a qualquer indivíduo, já Schenker conclui que este processo na música se revela apenas em individualidades destacadas, isto é, no Gênio, portador de uma Alma predeterminada e subjacente à vida (LACERDA, 1997: 2, grifos do autor).

A valorização da figura do compositor "gênio" e de uma música "superior" gerou certo desconforto a respeito da teoria de Schenker[10]. Todavia, é perceptível que a proposta influenciou e influencia diversas pesquisas musicais nos dias atuais[11]. Assim, o método

8 Sobre o paradigma da arte musical mimética, cf. Chasin (2004, 2008).

9 Cf. SCHENKER, 2005 [1921].

10 "Schenker parte da superfície, chega ao fundo e fica por lá. Descobre o que é comum a toda obra tonal; ignora o que faz de cada obra uma outra obra, de cada compositor um outro compositor. De um ponto de vista schenkeriano, as diferenças entre, digamos, Haydn e Mozart, são menos importantes do que sua semelhança primal no 'Ursatz'. Mas as diferenças entre Haydn e Mozart são justamente o que fazem de Haydn Haydn e de Mozart Mozart. O método analítico de Schenker nos permite avaliar o que Schenker mesmo desprezou. É preciso partir da superfície, descer até o fundo - e retornar. Do explícito ao implícito e de volta ao explícito: uma teoria materialista da tonalidade deve percorrer cada caminho e cada ideia em pelo menos duas direções simultaneamente" (NESTROVSKI, 1988: [s.n.]).

11 "De fato, é significativo que a abordagem schenkeriana - que se pode considerar, ao mesmo tempo, estrutural e hierárquica - não tenha começado a se propagar na musicologia senão nos anos sessenta,

schenkeriano constitui uma ferramenta sistematizada a serviço da compreensão estético/estrutural de um determinado repertório e/ou objeto de estudo[12].

Graças à experimentação de seguidores, como Adele T. Katz (1887-1979), Felix Salzer (1904-1986), Oswald Jonas (1897-1978), Ernst Oster (1908-1977), Allen Forte (1926) e John Rothgeb, responsáveis pelo desenvolvimento de um movimento conhecido como "neoschenkerianismo"[13] na academia norte americana, o pensamento de Schenker continua em constante aprimoramento, sendo inclusive experienciado em composições não tonais[14].

Com efeito, constatamos que todo o alicerce teorético fundamentado a partir do séc. XIX, proveniente especialmente da literatura de origem germânica, justificaria a emancipação da musicologia sistemática e, consequentemente, das disciplinas Teoria e Análise Musical no meio acadêmico. Ao defenderem que a constituição musical baseia-se no controle das leis que regem sua estrutura, os escritos de Adler, Hanslick e Schenker prenunciam uma concepção na qual a esfera *mimética* daria lugar à "linguagem" no discurso das especulações musicais ao longo do século XX[15].

Esta permuta de concepções filosóficas na arte musical foi impulsionada pela influência, em diversas áreas do conhecimento científico, de postulados provenientes da *linguística* de Ferdinand de Saussure (1857-1913) e da Teoria Matemática da Comunicação, de Claude Schannon (1948) ainda na primeira metade do século XX. Assim, tanto os teóricos da música quanto pesquisadores "não-músicos" encontrariam conexões entre áreas antes aparentemente distintas como teoria/análise musical e linguística/teoria da informação.

Portanto, o cenário em questão denota a adoção estratégica do estruturalismo no escopo de instrumentos de teoria e análise musical:

---

no momento em que, precisamente, a ideia de modelo penetra as ciências humanas, e especialmente, a linguística, com o modelo gerativo de Chomsky, ao qual sua teoria foi, com frequência, comparada" (NATTIEZ, 2003: 9).

12 Para um maior aprofundamento na teoria schenkeriana, sobretudo no que se refere à formação do cânone da literatura musical e da concepção de *meisterwerke* (obra prima), recomendamos a leitura do capítulo *Foundations of the Schenker Project* (COOK, 2007: 29-63).

13 A expressão "neo-Schenkerism" foi cunhada por COOK (1994: 27).

14 Cf. p.ex. SALZER, 1962.

15 Para compreender detalhes sobre a emancipação da musicologia no âmbito acadêmico a partir das contribuições dos três autores referenciados (KARNES, 2008).

> O tipo de inteligibilidade que se exprime no estruturalismo triunfa em todos os casos onde ele torna possível: a) Trabalhar sobre um *corpus* já constituído, parado, fechado e, neste sentido, morto; b) Estabelecer inventários de elementos e de unidades; c) Colocar estes elementos ou unidades em relações de oposição, de preferência em oposição binária; d) Estabelecer uma álgebra ou uma combinatória destes elementos e pares de oposição (RICOEUR, 1988 [1969]: 80, grifo do autor).

Outro dado importante é que, dos 530 trabalhos situados entre 1563 a 1977 que Ian Bent utilizou para escrever o verbete "análise" do *The New Groove Dictionary of Music* (1987 [1980]), a expressão "análise" aparece com maior frequência no ano de 1960 (35% no total arrolado por Bent). O aumento no volume de publicações sobre o assunto emerge após o período de esterilidade na produção científica anglo-americana durante o período da primeira e da segunda guerra (DUPRAT, 1996: 49).

É válido notar que, até 1970, outras estratégias de análise foram propagadas em âmbito acadêmico, todas estas resguardando o princípio estruturalista, dentre as quais, citamos: (1) análise morfológica, de Schoenberg; (2) análise motívica e temática, de Reti; (3) teoria dos conjuntos, de Forte; (4) análise rítmica e melódica, de Meyer; (5) a semiologia musical, de Ruwet e Nattiez; (6) a teoria generativa, de Lerdahl e Jackendorff.

Todavia, após a década de 1970 há um sensível decréscimo da produção analítica, precisamente entre 1971 e 1977, fechando em 33% o volume de publicações sobre o tema (DUPRAT, 1996: 49). Mas, que fatores contribuíram para a tendência decrescente da temática analítica na academia?

Naquele período, uma corrente crítica à musicologia evoca uma mudança paradigmática na busca por novas estratégias, as quais se direcionam para além de um viés neopositivista:

> Como a dos musicólogos é a superficialidade, a deficiência dos analistas é a miopia. A concentração obstinada [deles] nas relações internas numa única obra de arte é, em última instância, subversiva, quanto a qualquer visão razoavelmente completa da música. A estrutura autônoma da música é apenas um dos muitos elementos que contribuem para seu significado e importância. A preocupação com a estrutura é acompanhada da negligência em outros aspectos vitais - não só todo o complexo histórico referido mas também tudo que torna a música afetiva, tocante, emotiva e expressiva. Ao retirar-se a partitura de seu contexto a fim de examiná-la como

> organismo autônomo, o analista retira esse organismo da ecologia que o sustenta (KERMAN, 1987 [1980]: 93).

Elencados os principais acontecimentos que configuraram a autonomia da musicologia sistemática em sua fase inicial, pretendemos delinear o atual estado da área, a fim de diagnosticarmos uma real aproximação metodológica entre musicologia sistemática e ciências humanas.

Musicologia sistemática hoje

Ao realizar um recente panorama da área, Parncutt (2012: 151) sugere uma nova taxonomia específica para a musicologia sistemática, com base numa tendência de reposicionamento metodológico, a saber: musicologia sistemática científica e musicologia sistemática humanista.

A musicologia sistemática científica é caracterizada pela utilização de instrumentos metodológicos provenientes das ciências "duras"; é empírica e baseada em dados. Abarcam áreas como psicologia empírica e sociologia, acústica, fisiologia, neurociências, ciências cognitivas, computação e tecnologia. A musicologia sistemática humanista (ou musicologia cultural) é caracterizada pelo uso de recursos metodológicos oriundos das ciências humanas; é subjetiva, filosófica e envolve estética, sociologia teórica, semiótica, hermenêutica, crítica musical e (aspectos não históricos e não etnológicos dos) estudos culturais e de gênero (incluindo a nova musicologia das décadas de 1980 e 1990).

Com o novo panorama, a análise musical deixa de ser a finalidade da pesquisa para tornar-se o meio pelo qual o musicólogo poderá extrair, a partir do estudo das "estruturas" musicais, informações *quantitativas*, ficando uma reflexão subjetiva da obra a cargo de instrumentos humanísticos, ou seja, que lhes permita uma visualização *qualitativa* musical.

Uma mostra do reposicionamento nas pesquisas musicológicas pode ser conferida na coletânea de doze comunicações apresentadas no Fórum Britânico de Etnomusicologia (BFE) em novembro de 2001, disponíveis no livro *The New (Ethno)musicologies* (2008), organizado por Henry Stobart. Participam figuras centrais da etnomusicologia e da musicologia anglo-americana contemporânea, como Jim Samson e Nicholas Cook (musicologia), Michelle Bigenho (antropologia), Fabian Holt (música popular), John Baily e Martin Clayton (etnomusicologia), entre outros.

O livro aborda a caracterização da etnomusicologia como disciplina, seu caráter multidisciplinar, seu campo, seus métodos e, ao final, propõe futuras direções para a área.

A aparente ênfase no campo da etnomusicologia é reforçada na obra como um campo originalmente mais apto ao intercâmbio com outras áreas, tal como já se observa no texto do próprio Guido Adler ao apresentar a etnomusicologia (musicologia comparada) como parte integrante da musicologia e como aliada da antropologia.

Todavia, especialmente quanto à musicologia sistemática, o distanciamento das ciências humanas e a aproximação constante às ciências "duras" se estendeu por todo o século XX até os dias atuais.

Segundo Savelli Gomes (2012), o texto de Cook é enfático ao relatar a necessidade de aproximação entre os estudos atuais de etnomusicologia com a musicologia:

> Em sua visão otimista, declara que não há mais motivo para a distinção entre musicologia e etnomusicologia, pois, embora elas tenham se desenvolvido por caminhos separados, nos últimos anos houve uma importante convergência de interesses entre ambas as disciplinas. Para ele, a "nova" musicologia, através do seu interesse explícito pelo significado musical, interpretação, recepção, e seus valores inerentes, teria dado um passo fundamental em direção a uma aproximação com a etnomusicologia. Do mesmo modo, o crescente interesse por parte dos etnomusicólogos pelo objeto musical (o som, a música), como um agente de significado – mais do que apenas um reflexo da cultura, mas como cultura –, tem contribuído para uma maior identificação com a prática musicológica (SAVELLI GOMES, 2012: 123).

Antes de entendermos o porquê do diálogo ainda não ter se efetivado a contento, faz-se necessário situarmos três conceitos fundantes à problemática da significação musical na academia. Assim, vislumbramos contextualizar historicamente a questão num campo demarcado por disparidades conceituais:

> No pulso de uma ultimação: música é mímesis – paixões que se atualizam em aristotélico *poderia ser*, em sentir animicamente universalizado, expandido, humanado –, não linguagem; é *expressividade*, não discurso; vida anímica, não beleza (ou feiura) dos sons; espírito *in sonu*. Ao menos parece que assim a história inscreveu (CHASIN, 2008: 32, grifos do autor).

> Para Hanslick, a música não deve expressar sentimentos, mas sim Ideias musicais. É uma ideia musical trazida integralmente à manifestação "é já uma coisa autônoma, é um *fim em si* e, de modo nenhum, apenas *meio* e material para a representação de sentimentos e pensamentos", de modo que, segundo ele, "formas sonoras em movimento são o único e exclusivo conteúdo e objeto da música" (VIDEIRA, 2005: 50, grifos do autor).
>
> Theodor Adorno e seus seguidores [...] defendem uma musicologia de inclinações sociológicas, e que, nas questões sobre significado musical, postulam que o entendimento da música é um processo *necessariamente* guiado por mecanismos socioculturais (OLIVEIRA; MANZOLLI, 2007: 9, grifo nosso).

Basicamente, as citações reportam, respectivamente: (a) aos afetos na música; (b) a autonomia da música por meio da ideia de que a composição estruturalmente coerente seria sinonímia ao Belo; (c) a música como representação sociocultural. Em suma, o "trítono" constituído por pensadores como Platão, Aristóteles, Hanslick e Adorno controla o pleito sobre a significação musical das origens aos dias atuais.

Situaríamos como o primeiro movimento de abertura conceitual aquele ocorrido na Europa do século XIX, cuja acepção teorética constituiu-se com o aporte a dois importantes paradigmas estéticos da criação musical, a saber: a *música absoluta* e a *música programática*, esta concebida exclusivamente por fatores extramusicais:

> Que o conceito de música absoluta originado no romantismo alemão (apesar da importância do seu significado dentro de um contexto histórico-musical no século XIX, um significado que assumiu importância socio-histórica externa no século XX), que se deve ao seu pathos - a associação de uma música "independente" do texto, programa ou função com a expressão ou noção de absoluto para a poesia e para a filosofia alemã por volta de 1800, foi claramente reconhecido na França, por incrível que pareça como mostra um ensaio de Jules Combarieu em 1895. Ele escreve que foi através das "fugas e sinfonias alemãs" que "pensando na música, pensando com sons, a forma como um escritor pensa com palavras" entrou pela primeira vez na consciência francesa, que esteve sempre ligada à conexão entre música e linguagem para derivar um "significado" a música (DAHLAUS, 1991: 3, tradução nossa)[16].

[16] "That the concept of absolute music originated in German romanticism (despite the importance of its meaning within a music-historical context in the nineteenth century, a meaning that has taken on

Entrementes, o paradigma semântico-musical ganha maior presença nos textos de alguns teóricos e (etno)musicólogos, que, de maneira direta ou indireta, interagiam com outras áreas das ciências humanas, como é o caso do antropólogo/etnomusicólogo John Blacking, afirmando que "a expressão das relações tonais nas estruturas sonoras é secundária em comparação com as relações extra-musicais que essas estruturas representam" (BLACKING, 2006 [1973]: 55, tradução nossa)[17].

Seguindo o posicionamento de Blacking, Béhague (1992: 5-17) estabelece as bases de uma abordagem (etno)musicológica enunciando "as premissas sobre o fundamento sócio-cultural da criação musical":

> É impossível crer na autonomia da arte como tem sido conceituada e ensinada. Herdamos da visão etnocêntrica européia do mundo o conceito de que o sentido lógico inerente de um sistema musical se encontra na sua estrutura sonora, totalmente desvinculado de qualquer referência não-musical. A idéia da arte pela arte criou a ilusão de que o compositor é um ser social à parte, transcendental. O próprio fenômeno da criação musical é, sem dúvida, inseparável do compositor. Portanto, o foco central da compreensão e do estudo da criação deve ser o compositor nas suas múltiplas dimensões sócio-culturais e estético ideológicas (BÉHAGUE, 1992: 6).

Sobre as múltiplas dimensões que estão inseridas no fazer musical, Béhague argumenta:

> O contexto social se define não somente como identidade sócio-cultural que corresponde a valores específicos do grupo social do compositor, mas também da posição político-ideológica do mesmo [...]. Negar a posição ideológica do compositor

external, sociohistorical importance in the twentieth century), that it owed its pathos – the association of music 'detached' from text, program, or function with the expression or notion of the absolute to German poetry and philosophy around 1800, was clearly recognized in France, oddly enough, as an 1895 essay by Jules Combarieu shows. He writes that it was through 'the German fugues and symphonies' that 'thinking in music, thinking with sounds, the way a writer thinks with words' first entered the French consciousness, which had always clung to the connection between music and language to derive a 'meaning' from music" (DAHLAUS, 1991: 3).

[17] "la expressión de relaciones tonales en patrones de sonido puede resultar secundaria respecto a las relaciones extramusicales que representan las notas" (BLACKING, 2006 [1973]: 55).

> (como insistiram os partidários do conceito de arte pela arte) equivale a negar as suas atribuições como ser social. [...] Essa posição é a que determina as decisões do compositor frente a suas opções artísticas e estilísticas. As determinantes estilísticas são essencialmente sócio-políticas, já que os parâmetros estilísticos respondem a uma visão hierárquica simbólica da ordem social. Portanto, a posição sócio-política do compositor se torna de suma importância para entender o processo da criação musical (BÉHAGUE, 1992: 7).

Por fim, o musicólogo assim concebe a relação entre compositor e contexto: "O conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical" (BÉHAGUE, 1992: 8), ou seja, "o compositor tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões" (BÉHAGUE, 1992: 12).

Na literatura específica da área de análise musical, apontamos o trabalho do musicólogo indonésio americano Jan LaRue (1918-2004) como talvez uma primeira tentativa explicita em propor um diálogo interdisciplinar entre musicologia científica e musicologia cultural evocando observância não somente ao material musical, mas, aos seus "antecedentes", que, segundo o autor, encontram-se no "entorno histórico" da obra musical investigada (LARUE, 1989 [1970]: 02).

Bourdieu (1996 [1992]) sugere em "as três dimensões para a análise do campo artístico" uma correlação similar a de LaRue quanto a ênfase no estudo do contexto, aqui aplicada à análise sócio-estruturalista do campo artístico:

> 1) A análise da posição do campo artístico no seio do campo de poder, e de sua evolução no decorrer do tempo; 2) Análise da estrutura interna do campo artístico, universo que obedece às suas próprias leis de funcionamento e de transformação, isto é, a estrutura das relações objetivas entre as posições que aí ocupam os indivíduos ou grupos colocados em situação de concorrência pela legitimidade; 3) A análise da gênese do habitus dos ocupantes dessas posições, ou seja, os sistemas de disposições que, sendo o produto de uma trajetória social e de uma posição no interior do campo artístico, encontram nessa posição uma oportunidade mais ou menos favorável de atualizar-se (a construção do campo é a condição lógica prévia para a construção da trajetória social como série das posições ocupadas sucessivamente nesse campo) (BOURDIEU, 1996 [1992]: 243).

Entre as décadas de 1970 e 1980, destacamos o surgimento do modelo semiológico de Molino (1975) e Nattiez (1987) que, assim como LaRue, inicia uma preocupação em ampliar o nível estrito (neutro) das "estruturas" musicais para alcançar os processos de percepção (*estésica*) e criação (*poiética*):

> O nível *Neutro* se situa diretamente no suporte. Se for uma partitura seria observar as notas onde estão colocadas, suas durações, os compassos, os sinais empregados. Um olhar objetivo sobre o que traz até nós a obra musical, no caso a partitura.
>
> O nível *Estésico* é aquele onde há uma análise mais profunda que a anterior, de ordem mais complexa, tentando corresponder o que se percebe ao que está escrito, confirmando uma descoberta feita através da percepção na instância do ouvinte. É o nível onde ocorrem relações estruturadas e onde se aplicam as técnicas de composição, ou seja, aquela onde o Material é processado.
>
> O nível *Poiético* corresponde ao estado de conhecimento do compositor e onde ele busca suas representações em acordo com seu Projeto. É a instância das representações e onde se projeta a ideologia do compositor. Assim, o nível Poiético é aquele onde se pode estudar as decisões do compositor e seus direcionamentos Técnicos (MANNIS, 2008: 6, grifos do autor).

Entre 1980 e 1990, a música começa a ser estudada considerando o seu contexto social. A mudança de paradigma ganha o termo "nova" musicologia (LEPPERT; MCCLARY, 1989) cuja concepção de "mundos da arte" (BECKER, 2008 [1982]), da música como um "texto social" (SHEPHERD, 1991) ou do "contexto cultural" (TOMLINSON, 1984) impulsionam o interesse por um "olhar sociológico" (MARTIN, 2000) ao campo da música[18].

Ainda na década de 1990 - e em resposta à nova musicologia -, o importante periódico *The Journal of Musicology* (v. 15, n. 3) de 1997, dedicou-se exclusivamente à temática, apontando alternativas diante do estado de crise interna da área.

Temas como o limite das linhas de pesquisa em cada disciplina (MCCRELESS, 1997), o diálogo interno (BURNHAM, 1997) e externo (BROWN, 1997) da teoria musical com outras áreas (psicoacústica, psicologia cognitivista e neurobiologia), a hermenêutica como opção à separação entre som e significado (DUBIEL, 1997), a subjetividade musical

[18] Para obter um panorama geral da sociologia na música atualmente, cf. Roy e Dowd (2010).

(GUCK, 1997) e o reconhecimento das limitações da área (AGAWU, 1997)[19] anunciam o momento de transição:

> Esse processo abre espaço acadêmico para uma abordagem analítica enriquecida, uma musicologia interpretativa, que aplica modos verbais de expressão para lidar com composições específicas como mais do que uma série de procedimentos técnicos, explorando questões de significado e associações estéticas e históricas diretas ou indiretas (OLIVEIRA, 2008: 112).

No início do séc. XXI, autores como DeNora (2003, 2004), Hennion (2003), Davidson (2004), Finnegan (2003), Volpe (2002, 2004), Béhague (1992, 2013), dentre outros, sugerem novas possibilidades de análises musicais concatenadas à Sociologia (e vice-versa)[20] e aos Estudos Culturais[21], admitindo interações *transdisciplinares* com diversas áreas das ciências humanas[22].

A análise do fazer artístico à luz de uma metodologia de pesquisa científica ancorada num escopo investigativo oriundo das ciências humanas (sociais) encontra, nalguns exemplos, sérias resistências a estas investidas conceituais. A relutância reside, basicamente, no postulado da incompreensibilidade, ou, pelo menos, de inexplicabilidade, da expressão artística defendida por filósofos como Gadamer ao considerar que tal tentativa "escapa indefinidamente a toda explicação e opõe uma resistência sempre insuperável" (GADAMER apud BOURDIEU, 1996 [1992]: 12):

> A experiência da obra de arte como inefável escapa, por definição, ao conhecimento racional, designa uma condição de exceção àqueles que pretendem submeter – humanamente – por uma ciência ordinária, a transcedentalidade (espiritual) do fazer,

[19] Apenas para exemplificar, Agawu (1997) finaliza seu artigo desafiando a nova musicologia a desenvolver abordagens analíticas que superem as dificuldades que suas próprias críticas identificam.
[20] Cerulo (1984), por exemplo, utilizou quantitativamente a análise musical na intenção de obter dados sobre variações entre processos composicionais de compositores que residiam em espaços aonde acontecia a Segunda Guerra Mundial e aqueles que não participavam daquele contexto. Em seguida, e qualitativamente, Cerulo procurou identificar até que ponto a ausência de comunicação entre estes compositores interferia na criação musical (CERULO, 1984 apud DENORA, 2004: 39-41).
[21] Cf. p. ex. Canclini (1998), Chartier (2002 [1988]) e Hall (2006 [1997]).
[22] "Nos dias atuais, a evidência da transdisciplinaridade é subentendida por todos e não podemos delimitar rigorosamente áreas e subáreas como se fazia anteriormente" (DUPRAT, 2007: 14).

> criando, assim, uma resistência à análise (GADAMER apud BOURDIEU, 1996 [1992]: 12-13).

Complementarmente:

> A "realidade" [no sentido da explicação do fazer artístico] que ele [o sociólogo ou analista] busca não se deixa reduzir aos dados imediatos da experiência sensível nos quais ela se entrega; ele não visa dar a ver, ou a sentir, mas construir sistemas de relações inteligíveis capazes de explicar os dados sensíveis (GADAMER apud BOURDIEU, 1996 [1992]: 14).

Por fim, o sociólogo enfatiza a significância da análise sociológica da arte:

> É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte necessária, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento (GADAMER apud BOURDIEU, 1996 [1992]: 14).

Mas o novo percurso musicológico, impulsionado pelas áreas afins, dar-se-á num momento de "transição paradigmática" vivenciada pela ciência pós-moderna (SANTOS, 2003 [1989]), no qual a relativização, até mesmo dos processos investigativos das ciências exatas, nos traz um panorama do atual momento:

> De maior consequência para as mudanças paradigmáticas da musicologia é a desconstrução de oposições, como o musical e o extramusical, música e contexto, música e linguagem, o hermenêutico e o historiográfico, fato e valor, intrínseco e extrínseco. [...] Autores engajados com a nova musicologia afirmam que os pensamentos pós-estruturalista e pós-moderno podem transformar a musicologia num estudo contestador, numa teoria e prática de subjetividades musicais, no qual o trabalho positivista ou analítico adquire sentido somente se relacionado a um tipo de ação humana historicamente situada (VOLPE, 2007: 112-113).

Apresentado o panorama científico atual da área, podemos afirmar que um dos grandes desafios musicológicos da atualidade seja alcançarmos efetivamente o que Duprat (2007: 15) chamou de "alargamento da postura analítica". Para alcançá-lo, o autor sugere o uso do paradigma hermenêutico, o "único a poder superar de fato os chamados resíduos neopositivistas na Musicologia" (DUPRAT, 2007: 15). Portanto, faz-se necessário encampar uma musicologia sistemática científica capaz de avaliar, na mesma medida, aspectos quali/quantitativos, buscando estratégias mais originais e mais próximas à realidade.

Considerações finais: por uma musicologia sistemática humanista

A literatura musicológica historicamente referenciada neste diagnóstico inicial nos dá um parecer acerca do campo de atuação, listando as principais alterações epistemológicas e metodológicas que demarcaram os interesses da área.

Discutimos algumas limitações encontradas, como a ênfase no desenvolvimento de análises restritas ao nível imanente (partitura), que, consequentemente, contribuiu para o estreitamento dos objetos de pesquisa - a música de tradição escrita europeia do séc. XIX - e sua aproximação a instrumentos metodológicos oriundos das ciências "duras".

Outro momento de destaque situa-se nas primeiras investidas de dilatação do campo de estudo ocorridas a partir dos anos 1970, com o advento da semiologia da música e do estruturalismo.

Aspectos sociais que envolvem a performance e a composição musical assim como outros agentes sociais envolvidos no fazer artístico começam a participar dos interesses da área a partir dos anos 1980. O movimento denominado nova musicologia escreve uma página inédita na história dos estudos musicais, admitindo o diálogo com instrumentos teóricos e metodológicos provenientes das ciências humanas.

Especificamente no campo da musicologia sistemática, situamos o pleno desenvolvimento de áreas como a teoria e a análise musical nos anos 1990. Diversos foram os motivos que contribuíram para a emancipação o campo de estudos. Em linhas gerais, destacamos o crescente engajamento de pesquisadores entre os grandes centros acadêmicos da América do Norte e Europa e a disseminação de publicações (livros, dissertações, teses e periódicos *on-line*) e de eventos específicos da área.

Ao consultarmos o verbete "musicologia" no *New Grove Dictionary of Music* (2001) constatamos uma listagem de onze disciplinas que compõem os estudos musicológicos na atualidade. Destas, destacamos a presença de áreas como a "Sociomusicologia" e os

"Estudos de Gênero", o que configura efetivamente o alargamento da área nos dias atuais[23].

Apesar dos avanços, uma das principais lacunas da área situa-se na busca por um modelo segundo o qual pudéssemos contemplar não somente aspectos intrínsecos da criação musical de um determinado compositor, mas, especialmente, a sua *poiésis*: uma percepção capaz de considerar também elementos pertinentes ao seu entorno.

Partindo de uma visão heideggeriana, a *poiésis* refere-se a uma ação estético-ideológica que ocorre por meio de uma rede complexa de referências técnicas e sócio-contextuais durante o processo de criação artística. A *poiésis* só poderá ser identificada quando o artista concebe seus próprios esquemas processuais, envolvendo, concomitantemente, a cognição e a sensibilidade à luz de um idiomatismo peculiar no ato composicional[24].

O novo olhar sobre os estudos de análise impõe a revisão daquilo que consideramos de fato significativo no ato analítico, pois ele nos direciona para além de uma *verdade* analítica. Assim, as informações obtidas pelo método devem distanciar-se de definições rigorosas ou ortodoxas, sobretudo por não fornecerem verdades absolutas ou validações irrevogáveis. Para alcançarmos a perspectiva é necessário interpretar os dados como indícios, passíveis de desdobramentos nas diversas etapas da investigação.

Alguns *insights* da materialização desta proposta surgiam a partir da leitura de autores como Tomlinson (1984), Arom (2004), Agawu (2003) e Rosen (2010), por exemplo. A opção seria, a nosso ver, constituir um instrumento capaz de tratar, de maneira equilibrada, informações qualitativas e quantitativas, retroalimentando-as ao longo do processo de construção da *poiésis*.

Por sua vez, a *poiésis* estaria situada numa dimensão estética do fazer musical, sendo o último estágio de um ciclo avaliativo no qual investigações de ordem cognitiva, sócio-contextuais e ideológicas comporiam a sistemática de análise por parte do musicólogo.

---

23 "A encomenda do *Grove* representou também um passo significativo rumo à aceitação tácita de 'mudanças na musicologia e na crítica ocasionadas pelo impacto tardio de modos de pensar interdisciplinares pós-estruturais'" (BRETT; WOOD, 2002b apud PALOMBINI, 2003: 157).

24 Para maiores detalhes sobre a *poiésis* em Heidegger, cf. Branco (2009). O termo é também utilizado no campo da semiologia da música para denotar uma espécie de análise que transcende abordagens tanto semânticas quanto imanentes (cf. NATTIEZ, 1982, 2003, 2004).

Como estratégia de alcance ao equilíbrio reflexivo de informações quali/quantitativas, valemo-nos da noção bourdieriana de *campo* para construção de uma teorética própria à crítica do processo de criação artística:

> Os campos se apresentam à apreensão sincrônica como espaços estruturados de posições (ou de postos) cujas propriedades dependem das posições nestes espaços, podendo ser analisadas independentemente das características de seus ocupantes (em parte determinadas por elas). Há *leis gerais dos campos*: campos tão diferentes como o campo da política, o campo da filosofia, o campo da religião possuem leis de funcionamento invariantes (é isto que faz com que o projeto de uma teoria geral não seja absurdo e que, desde já, seja possível usar o que se aprende sobre o funcionamento de cada campo particular para interrogar e interpretar outros campos, superando assim a antinomia mortal entre a monografia idiográfica e a teoria formal e vazia) (BOURDIEU, 1983: 89, grifo nosso).

Dentro das "leis gerais dos campos" que Bourdieu enuncia, destacamos a noção de campo artístico à compreensão da obra de arte em seu sentido mais amplo, admitindo a observação ao contexto social no qual a obra está inserida:

> É por isso que a análise científica, quando é capaz de trazer à luz o que torna a obra de arte *necessária*, ou seja, a fórmula formadora, o princípio gerador, a razão de ser, fornece à experiência artística, e ao prazer que a acompanha, sua melhor justificação, seu mais rico alimento. Através dela, o amor sensível pela obra pode realizar-se em uma espécie de amor *intellectualis rei*, assimilação do objeto ao sujeito e imersão do sujeito no objeto, submissão ativa à necessidade singular do objeto literário (que, em mais de um caso, é ele próprio o produto de semelhante submissão) (BOURDIEU., 1996 [1992]: 15, grifos do autor).

Se o interesse analítico aqui defendido está para além das "estruturas" musicais, a conscientização de uma visão contextual do fazer musical atenderia diretamente ao conceito bourdieriano de *habitus*:

> Um *habitus* de filólogo é ao mesmo tempo um "ofício", um capital de técnicas, de referências, um conjunto de "crenças", como a propensão a dar tanta importância às

> notas quanto ao texto, propriedades que se atêm à história (nacional e internacional) da disciplina, à sua posição (intermediária) na hierarquia das disciplinas, e que são ao mesmo tempo a condição de funcionamento do campo e o produto deste funcionamento (mas não integralmente: um campo pode se contentar em acolher e em consagrar um certo tipo de *habitus* já mais ou menos integralmente construído) (BOURDIEU, 1983: 90, grifo do autor).

A perspectiva segue a linha de raciocínio descrita por Kerman (1987 [1980]) como uma espécie de "crítica significativa" na musicologia que invariavelmente está condicionada à academia. Apesar de considerar que toda análise musical é um ato crítico, a "crítica cotidiana" - elaborada geralmente por jornalistas - tem provocado o declínio da crítica significativa por duas razões:

> Segundo ele, o que aconteceu é que os músicos que lidam com análise não consideram essa atividade como crítica musical por duas razões. A primeira deve-se a uma espécie de preconceito nutrido contra a crítica jornalística, pois estas, na visão dos músicos, carecem de rigor e de profundidade intelectual, consistindo somente de um apanhado de impressões subjetivas. Assim, ao permanecerem no plano do juízo de gosto, pouco acrescentam ao leitor. O segundo motivo é que os analistas deliberadamente evitaram a formulação de juízos de valor (quando da realização de análises) por buscarem uma atitude de isenção, nos moldes das investigações científicas (CORRÊA, 2006: 12).

A respeito da crítica utilizada como instrumento de validação nas artes de uma maneira mais ampla, é possível notar que o fenômeno mantém conexão com o movimento de transição paradigmática ocorrido na teoria crítica literária no século XX.

A tradição crítica humanista, vigente até fins do século XIX, perpassou por um processo de descrença, ainda na primeira metade do século XX, frente a instauração de uma corrente científica no campo literário. Para executar o projeto, foram adotados métodos provenientes do estruturalismo, do formalismo russo e da nova crítica literária norte-americana a fim de dirimir o caráter generalista e diletante do humanismo crítico.

Mas, ao tempo em que se alcança um perceptível avanço no que se refere ao surgimento de modelos que atendessem àquela demanda, houve também uma tentativa de

monopolizar a maneira de se produzir crítica literária, cerceando inclusive o direito de liberdade crítica que, por sua vez, acarretaria em prejuízos ao estudo do campo literário:

> De forma especial no século XX, um tipo de discussão conceitual preocupada em definir claramente o âmbito próprio da crítica e da teoria literárias (seus métodos, sua linguagem própria, seus objetivos, etc.) tomou proporções mais gerais devido à estreita relação que se estabeleceu entre a nova e inovadora teoria literária e algumas correntes linguísticas, filosóficas, sociológicas e psicanalíticas que dominavam o ambiente acadêmico, principalmente em países como Rússia, França, Inglaterra e Estados Unidos. Dessa relação - e de forma diferente em cada caso - nasceu a pretensão de se criar uma *ciência da literatura*, dotada de metodologia rigorosa e de terminologia conceitual nova, comparável a das chamadas *ciências naturais ou exatas*, o que acabou por estigmatizar as formas de crítica tradicionais - entre elas a tradição crítica humanista - que eram realizadas antes da ascensão do que pode ser caracterizado, no âmbito dos estudos literários, como *Era da Teoria*, conforme propuseram, por exemplo, Terry Eagleton, em *Depois da teoria: um olhar sobre os Estudos Culturais e o Pós-modernismo* (*Op. cit.*, 2005), e Raman Selden, em *Historia de la crítica literaria del siglo XX* (*Op. cit.*, 2010) (MAIA, 2013: 48, grifos do autor).

A publicação de análises por vezes incompreensíveis até mesmo para o público especializado ainda representa uma parcela considerável na produção de musicologia sistemática[25]:

> Persistem ainda ideias que separam metodologicamente musicologia (sempre entendida como histórica) e etnomusicologia; incontáveis textos de análise musical ainda se apresentam isolando o objeto do sujeito criador, reificando o discurso e desconsiderando todas as formas, objetivas e subjetivas, da manifestação do *habitus* que, em qualquer hipótese, é justamente o elo que cria significados (o que Heidegger chama de essência devorante do cálculo); assim como, mais recentemente, tornou-se

[25] "Kerman aponta que as análises de músicas compostas, principalmente, a partir da década de 50 apresentam-se como 'proposições estritamente corrigíveis, equações matemáticas, formulações da teoria dos conjuntos, etc.' (1980: 312), indicando um esforço para alcançar um estatuto científico. Exemplificando essa constatação, remete ao livro de Allen Forte *The Compositional Matrix*, no qual o autor dizia ter meticulosamente excluído os termos indicativos de quaisquer tipos de valoração, como bom, ruim, legal, etc. Apesar disto, Kerman mantém que a análise traz consigo algum tipo de apreciação e valoração estética" (CORRÊA, 2006: 39).

> mote as abordagens críticas que vasculham a formatividade do documento, por estudos codicológicos, heurísticos, arquivísticos, estatísticos, enfim, por elementos reduzíveis a uma mecânica da medida (NETO, 2007: XXI, grifo do autor).

Como alternativa, defendemos a busca por um ponto de equilíbrio entre o estudo dos "materiais" musicais e do *habitus* no campo artístico, no qual fatores extramusicais podem ser orientados metodologicamente por instrumentos oriundos do campo das ciências sociais, por exemplo.

Imbuídos desta preocupação, detivemo-nos em estabelecer um breve panorama da área destacando algumas estratégias que nos permitam alcançar resultados cada vez mais humanísticos, justamente por acreditarmos que "o potencial da análise é formidável, desde que se possa retirá-la da estufa da teoria e levá-la ao mundo real" (KERMAN, 1987 [1980]: 11):

> O conhecimento do compositor como indivíduo e como ser social e cultural é evidentemente primordial para penetrar o processo da criação musical, [ou seja], o compositor tem como referência a tradição musical com que se identifica e é provavelmente a sua percepção dos limites ou das fronteiras desta tradição que o guia na busca de suas expressões (BÉHAGUE, 1992: 8-12).

Referências

ADLER, G.; MUGGLESTONE, E. Guido Adler's "The Scope, Method, and Aim of Musicology" (1885): An English Translation with an Historico-Analytical Commentary. *Yearbook for Traditional Music*, v. 13, p. 1-21, 1981. Disponível em: <http://goo.gl/ZPyLUT>. Acesso em: 24 jul. 2013.

AGAWU, K. Analyzing Music Under the New Musicological Regime. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 297-307, 1997. Disponível em: <http://goo.gl/y0oBp1>. Acesso em: 20 jun. 2013.

_____. *Representing African Music*. New York: Routledge, 2003.

AROM, S. *African Polyphony & Polyrhythm:* Musical Structure and Methodology. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

BABBITT, M. *Words About Music*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1987.

BECKER, H. S. *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Tradução: Joaquín Ibarburu. 1. ed., 1982. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes, 2008.

BÉHAGUE, G. Fundamento sócio-cultural da criação musical. *Revista da Escola de Música da UFBA*, n. 19, p. 5-17, 1992.

_____. Música erudita, folclórica e popular do Brasil: interações e influencias para a musicologia e etnomusicologia modernas. *Latin American Music Review*, v. 27, n. 1, p. 69–78, 2013. Disponível em: <http://goo.gl/f2keAX>. Acesso em: 28 ago. 2013.

BENT, Ian D.; POPLE, A. Musicology. In: *The New Grove Online*. Londres, 2001. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com>. Acesso em: 5 jun. 2009.

_____. Analysis. In: SADIE, Stanley (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 1. ed., 1980. London: Macmillan, 1987.

BIEHL, L. V. *A ciência ontem, hoje e sempre*. Canoas: Ed. ULBRA, 2003.

BLACKING, J. *¿Hay música en el hombre?*. Tradução Francisco Cruces. 1. ed., 1973. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

BOURDIEU, P. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. Tradução: Maria Lucia Machado. 1. ed., 1992. São Paulo: Companhia das letras, 1996.

_____. O campo científico. In: ORTIZ, R. (Org.). *Bourdieu - Sociologia*. São Paulo: Ática. Coleção Grandes Cientistas Sociais, v. 39, 1983. p. 122-155.

BRANCO, P. C. Martin Heidegger: a Técnica como possibilidade de Poiésis. *A Parte Rei*, v. 63, p. 1-86, 2009. Disponível em: <http://goo.gl/lxch7O>. Acesso em: 15 abr. 2010.

BROWN, M. "Adrift on Neurath's Boat": The case for a naturalized music theory. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 330-342, 1997. Disponível em: <http://goo.gl/stw5V9>. Acesso em: 17 set. 2008.

BURNHAM, S. G. Theorists and "The Music Itself". *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 316-329, 1997. Disponível em: <http://goo.gl/Hi2WT2>. Acesso em: 20 set. 2008.

CANCLINE, N. G. *Culturas Híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução: Heloísa P. Cintrão; Ana Regina Lessa. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

CHARTIER, R. *A historia cultural:* entre práticas e representações. Tradução: Maria Manuela Galhardo. 2. ed (1. ed., 1988). Lisboa: DIFEL, 2002.

CHASIN, I. Música e mímesis: uma aproximação categorial e histórica ao pensamento musical. *Verinotio*, n. 9, p. 11-34, 2008.

_____. *O canto dos afetos:* um dizer humanista. São Paulo: Perspectiva, 2004.

COMTE, A. *Os Pensadores*. Tradução: José Arthur Giannotti; Miguel Lemos. 1. ed., 1830. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

COOK, N. *A Guide to Musical Analysis*. New York: Oxford University Press, 1994.

_____. *The Schenker Project:* Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-Siècle Vienna. England: Oxford University Press, 2007.

CORRÊA, A. F. O sentido da análise musical. *Revista Opus*, v. 12, p. 33-53, 2006.

DAHLAUS, C. *The Idea of Absolute Music*. Tradução: Roger Lustig. Chicago: University of Chicago Press, 1991.

DAVIDSON, J. W. Music as Social Behavior. In: CLARKE, E.; COOK, N. (Org.). *Empirical Musicology:* Aims, Methods, Prospects. New York: Oxford University Press, 2004. p. 57-75.

DENORA, T. *After Adorno:* Rethinking Music Sociology. New York: Cambridge University Press, 2003.

_____. Musical Practice and Social Structure: a Toolkit. In: CLARKE, E.; COOK, N. (Org.). *Empirical Musicology:* Aims, Methods, Prospects. New York: Oxford University Press, 2004. p. 35-56.

DUBIEL, J. On getting deconstructed. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 308-315, 1997. Disponível em: <http://goo.gl/Hi2WT2>. Acesso em: 20 set. 2008.

DUDEQUE, N. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. England: Ashgate, 2005.

DUPRAT, R. A musicologia à luz da hermenêutica. *Claves*, n. 3, p. 7-19, 2007.

_____. Análise, Musicologia, Positivismo. *Revista Música*, v. 7, n. 1/2, p. 47-58, 1996.

FINNEGAN, R. Music, Experience, and the Anthropology of Emotion. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Org.). *The Cultural Study of Music:* a Critical Introduction. New York and London: Routledge, 2003. p. 185-196.

GUCK, M. Music Loving, or the Relationship with the Piece. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 343-352, 1997. Disponível em: <http://goo.gl/HxzMzE>. Acesso em: 12 nov. 2013.

HALL, S. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução: Tomaz Tadeu da Silva; Guaraciara Lopes Louro. 11 ed. (1. ed., 1997). Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HANSLICK, E. *Do belo musical:* um contributo para a revisão da estética da arte dos sons. Tradução: Artur Mourão. 1. ed., 1854. São Paulo: Ediçoes 70, 1992.

HENNION, A. Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music. In: CLAYTON, M.; HERBERT, T.; MIDDLETON, R. (Org.). *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. [S.l.]: Routledge, 2003. p. 85-95.

KARNES, K. C. *Music, Criticism, and the Challenge of History: Shaping Modern Musical Thought in Late Nineteenth-Century Vienna*. England: Oxford University Press, 2008.

KERMAN, J. *Musicologia*. Tradução: Álvaro Cabral. 1. ed., 1980. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

LACERDA, M. B. Breve resenha das contribuições de Schenker e Schoenberg. *Revista Eletrônica de Musicologia*, v. 2, n. 1, p. 1-12, 1997.

LARUE, J. *Análisis del estilo musical:* pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonia, la melodia, el ritmo y el crecimiento formal. Tradução: Pedro Purroy Chicot. 1. ed., 1970. Barcelona: Editorial Labor, 1989.

LEPPERT, R.; MCCLARY, S. *Music and Society:* The Politics of Composition, Performance and Reception. Cambridge: Cambridge University Press, 1989.

LÉVI-STRAUSS, C. *Antropologia estrutural*. Tradução: Beatriz Perrone-Moisés. 1. ed., 1958. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

MAIA, E. C. *Crítica e contingência*: uma reavaliação da crítica humanista através do perspectivismo filosófico de José Ortega y Gasset e do personalismo crítico de Álvaro Lins. Tese (Doutorado). Recife, Universidade Federal de Pernambuco, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2013.

MANNIS, J. A. *Claude Ledoux*: análise musical de obras de concerto do séc. XX e XXI com influências de tradições populares. Relatório de atividades de pesquisador visitante. Instituto de Artes-UNICAMP, Campinas, 2008.

MARTIN, P. J. Music and the Sociological Gaze. *STM*, p. 41-56, 2000.

MASSIN, J.; MASSIN, B. *História da Música Ocidental*. Tradução: Teresa Resende Costa; Carlos Sussekind; Angela Ramalho Viana. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.

MCCRELESS, P. Contemporary Music Theory and the New Musicology: An Introduction. *The Journal of Musicology*, v. 15, n. 3, p. 291-296, 1997. Disponível em: <http://goo.gl/SxDxxa>. Acesso em: 14 jun. 2012.

MOLINO, J. Fait musical et sémiologue de la musique. *Musique en Jeu*, n. 17, p. 37-62, 1975.

NATTIEZ, J.-J. A comparação das análises sob o ponto de vista semiológico (a propósito do tema da Sinfonia em Sol menor, K . 550, de Mozart). *Per Musi - Revista*

Acadêmica de Música, v. 8, p. 5-40, 2003.

_____. Modelos lingüísticos e análise das estruturas musicais. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, v. 9, p. 5-46, 2004.

_____. *Musicologie Générale et Sémiologie*. Paris: Christian Bourgois, 1987.

_____. Varèse's "Density 21.5": a Study in Semiological Analysis. *Music Analysis*, v. 1, n. 3, p. 243-340, 1982. Tradução: Anna Barry. Disponível em: <http://goo.gl/oiGgXO>. Acesso em: 22 nov. 2013.

NESTROVSKI, Arthur. Folhetim: Adorno, Beethoven e a Teoria Musical. *Folha de S. Paulo*, 11 de março de 1988. Disponível em: <http://goo.gl/hXBHQg>. Acesso em 30 abr. 2009.

NETO, D. M. Unita Multiplex: por uma musicologia integrada. In: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 7., 2007, Goiânia. *Anais...* Goiânia: UFG, 2007. p. XXI-XXXV.

OLIVEIRA, H. M. Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas. *Opus: Revista eletrônica da ANPPOM*, v. 14, n. 2, p. 100-114, 2008. Disponível em: <http://goo.gl/0vEBuv>. Acesso em: 29 de nov. 2011.

OLIVEIRA, L. F.; MANZOLLI, J. Uma visão paradigmática da história do significado musical e seus recentes desdobramentos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17., 2007, São Paulo. *Anais...* São Paulo: UNESP, 2007. Disponível em: <http://goo.gl/WhA7bK>. Acesso em: 2 mai. 2010.

PALOMBINI, C. Resenhas: "Música Lésbica e Guei", de Philip Brett e Elizabeth Wood. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, v. 8, p. 157-164, 2003.

PARNCUTT, R. Musicologia Sistemática: a história e o futuro do ensino acadêmico musical no ocidente. *Em Pauta*, n. 34/35, p. 145-185, 2012.

RICOEUR, P. *O conflito das interpretações:* ensaios de hermenêutica. 1. ed., 1969. Porto: Rés, 1988.

ROSEN, C. *Music and Sentiment.* New Haven: Yale University Press, 2010.

ROY, W. G.; DOWD, T. J. What is Sociological About Music? *Annu. Rev. Sociol.*, n. 36, p. 183-203, 2010.

SALZER, F. *Structural Hearing:* Tonal Coherence in Music. United Kingdom: Dover Publications, 1962.

SANTOS, B. S. *Introdução a uma ciência pós-moderna*. 4 ed. (1. ed., 1989). Rio de Janeiro: Graal, 2003.

SAUSSURE, F. *Curso de linguística geral*. Tradução: Antônio Chelini; José Paulo Paes; Izidoro Blikstein. 26. ed. (1. ed., 1916). São Paulo: Editora Cultrix, 2006.

SAVELLI GOMES, R. C. A (etno) musicologia anglo-americana sob doze perspectivas : uma resenha do livro The New (Ethno)musicologies. *Per Musi - Revista Acadêmica de Música*, n. 25, p. 122-126, 2012.

SCHENKER, H. *Der Tonwille, Volume II*. 1. ed., 1921. New York: Oxford University Press, 2005.

SCHOENBERG, A. *Style Idea*. New York: Philosophical Library, 1950.

SHANNON, C. A Mathematical Theory of Communication. *The Bell System Technical Journal*, v. 27, p. 379-423, 623-656, 1948. Disponível em: <http://goo.gl/b7FKFb>. Acesso em: 19 dez. 2014.

SHEPHERD, J. *Music as Social Text*. Cambridge: Polity Press, 1991.

STOBART, H. *The New (Ethno)musicologies*. Lanham: Scarecrow Press, 2008.

TOMLINSON, G. The Web of Culture: a Context for Musicology. *19th-Century Music*, v. 7, n. 3, p. 350-362, 1984. Disponível em: <http://goo.gl/sBvyKL>. Acesso em: 24 jul. 2013.

VIDEIRA, M. Eduard Hanslick e a polêmica contra sentimentos na música. *Revista Musica Hodie*, v. 5, p. 43-51, 2005.

VOLPE, M. A. Análise musical e contexto: propostas rumo à crítica cultural. *Debates, Revista da Pós-Graduação em Música da Uni-Rio*, n. 7, p. 113-136, 2004.

_____. Por uma Nova Musicologia. *Música em Contexto, Revista do PPG-MUS/ Universidade de Brasília*, v. 1, p. 107-122, 2007.

_____. Remaking the Brazilian Myth of National Foundation: Il Guarany. *Latin American Music Review*, v. 23, n. 2, p. 179-256, 2002.

Thiago Cabral é Especialista, Mestre e Doutorando em Musicologia, na linha de pesquisa em Musicologia Sistemática dos séculos XX e XXI pela UFPB, sob orientação de Didier Guigue. Como docente, ministrou disciplinas teóricas e de instrumento (piano) em cursos de Graduação (Licenciatura e Bacharelado) na UFPI, UFPB, IFRN e atualmente no IFPI. Sua tese busca o desenvolvimento de um modelo capaz de abarcar, de maneira equilibrada, aspectos técnicos, estéticos, criativos e sócio-contextuais por meio da peça *Sinfonia em Quadrinhos* (1986), do compositor alagoano Hermeto Pascoal (1936). thiagocabral@ifpi.edu.br

"Música popular do sul": identidades, agenciamentos e territorialidades translocais no Rio Grande do Sul

Reginaldo Gil Braga (UFRGS)
Mateus Berger Kuschick (UNICAMP)
Clarissa Figueiró Ferreira (UNIRIO)
Suelen Scholl Matter (UCS)

Resumo: Longe de mapear as possibilidades de expressão da "música popular do sul", tais como as gravações Marcus Pereira propuseram nos anos 1970, no presente artigo procuramos discutir três experiências particulares de música popular praticadas no estado como "obras abertas". Apostamos em um espaço de agenciamentos sonoro-musicais em lugar de uma busca por origens comuns (problema de origem). Reconhecemos a originalidade das práticas musicais de "descendentes de alemães", "negos véios e negadinhas" e "gaúchos de verdade", porém chamamos atenção para as conexões em níveis: local (regional) e as redes afetivas e de políticas identitárias nacional e internacional. Assim, cada encontro de coros, baile-*black* ou festival nativista está ligado a uma rede particular e configura no território do estado uma rede mais ampla apoiada na diversidade. Portanto, fora da procura por "raízes" dos "corais alemães", do suingue/ samba-*rock* do sul ou, ainda, da milonga (platina e brasileira?), buscamos mostrar que estes grupos sociais foram criados como invenções paralelas: gaúchos, as diásporas de africanos e alemães nas Américas, através de trocas comerciais e culturais em rede.

Palavras-chave: Música popular do sul (RS). Suingue/ samba-*rock*. Campeirismo musical. Corais de descendentes de alemães. Etnomusicologia.

"Popular Music of Southern Brazil": Identity, Agency, and Trans-local Territoriality in the State of Rio Grande do Sul

Abstract: Far from mapping the expressive possibilities of "popular music in southern Brazil" as proposed by the recordings of Marcus Pereira in the 1970s, we attempt in this article to discuss three particular situations of popular music practiced in the State of Rio Grande do Sul like "open works". We looked for possibilities of musical and sonorous agency instead of common origins (problem of origin). We recognize the originality of the musical practices of German and African descendants, and "real gauchos", however we call attention to their various levels of connection: local (regional), affective networks and national and international political identity. In this way, every choral event, "black *baile"* [dance/ball], or native festival is connected to specific network and represents within the State a broader network supported by diversity. However, apart from looking for the "roots" of German choirs, swing, samba-rock of the South or, even, "milonga" (Brazilian or Rioplantense?), we attempt to demonstrate how these social groups were created as parallel inventions: gauchos and the African and German diasporas in the Americas through trade and cultural networks.

Keywords: Popular Music in Southern Brazil (RS). Brazilian Swing/Samba-Rock. Musical *Campeirismo*. Choirs of German Descendants. Ethnomusicology.

BRAGA, Reginaldo Gil; KUSCHICK, Mateus Berger; FERREIRA, Clarissa Figueiró; MATTER, Suelen Scholl. "Música popular do sul": identidades, agenciamentos e territorialidades translocais no Rio Grande do Sul. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 151-182, dez. 2014.

O presente artigo desenvolve o painel apresentado no XXIV Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título *"Música popular do sul": identidades, agenciamentos e territorialidades trans-locais no Rio Grande do Sul* (BRAGA; KUSCHICK; FERREIRA; MATTER: 2014).

Chamamos a atenção, inicialmente, para a diversidade de possibilidades, ou melhor, de "diálogos possíveis" entre as noções de espaço/ tempo e do que denominamos comumente música. Propomos aqui rever os fundamentos históricos da etnomusicologia/ musicologia[1], no tocante aos relacionamentos entre identidades, agenciamentos e territorialidades musicais: traçando mapas musicais baseados em áreas geográficas no passado e depois fazendo os chamados "estudos de comunidades" ou, ainda, "em comunidades", mais recentemente. Nesse sentido, nos interessa uma etnomusicologia como o "estudo das pessoas que produzem música" (TITON, 2009: xvii, tradução nossa)[2].

As viradas epistemológicas da disciplina ao longo do tempo condicionaram as maneiras de ver, escutar e representar música: do cientificismo no estudo da chamada "música em si" ao culturalismo e funcionalismo da chamada "música na cultura" (estruturada sempre a partir da sociedade) e, finalmente, do interpretativismo simbólico ao paradigma pós-moderno e pós-estruturalista que entendem a música como construtora de realidades. Assim, os paradigmas seguidos e reinventados pela disciplina permitem entender novos arranjos históricos, a exemplo dos fluxos translocais que rompem com a dimensão nacional como chave para o entendimento das identidades, e que hoje contemplam as noções de indivíduo, tempo e espaço nas suas abordagens musicais.

Mapeamentos musicais no Brasil e a música popular

Em fins do século XIX e início do seguinte, abundaram abordagens nas quais a música "objeto" deveria ser preservada em arquivos sonoros ou em coleções de instrumentos musicais do mundo civilizado. Assim, pesquisadores europeus evolucionistas, que pleiteavam a superioridade de certas tradições musicais fizeram uso de processos de difusão geográfica para explicá-las e, consequentemente, para localizá-las num contínuo que partia daquelas mais desenvolvidas às menos desenvolvidas. Outros pesquisadores, agora da periferia do mundo (a exemplo do Brasil) e engajados em projetos nacionalistas, tinham uma finalidade primordialmente artística: a construção de uma música erudita nacional a partir de material popular, não obstante tais empreendimentos, muitas vezes chamados "missões" e "coletas folclóricas", constituíssem pesquisas e mapeamentos exaustivos e que hoje se tratam de importante inventário do nosso patrimônio musical. A eles seguiram-se antropólogos, do porte de Melville Herskovits, interessado nos estudos comparativos entre

[1] Por sinal, este é o nome de uma disciplina ministrada pelo primeiro autor do presente trabalho, Reginaldo Gil Braga, no Programa de Pós-Graduação em Música da UFRGS.

[2] "study of people who make music" (TITON, 2009: xvii).

África e Brasil, e outros, mais recentemente, em projetos que rompem com a busca pela pureza e os apelos de "preservação" e "salvaguarda" nas abordagens para apostar nas misturas e nas redes locais e globais de construção de práticas e repertórios musicais.

Alguns registros, ainda em cilindros, foram realizados pelo Museu de Berlim da música indígena brasileira no início do século passado (1908–1913)[3], seguidos de registros realizados por brasileiros, como os de Roquete Pinto (1912)[4], que também gravou sertanejos cuiabanos. Mais tarde, compositores brasileiros inauguraram as pesquisas folclóricas, recolhendo e transcrevendo temas populares de várias partes do país. Então temos aí Alberto Nepomuceno, que em 1917 registrou 80 cantos populares, e Villa-Lobos, que enviou Pixinguinha, Donga e João Pernambuco aos estados de Minas Gerais e São Paulo, em 1919, e Bahia e Pernambuco, em 1921, com a missão de transcrever repertórios musicais (BASTOS, 2005). Mário de Andrade, um misto de escritor e musicólogo, empreendeu suas primeiras incursões no estado de São Paulo em 1921, para em seguida partir para a Amazônia (incluindo Peru e Bolívia) em 1927, e aos estados de Pernambuco, Rio Grande do Norte, Paraíba e Alagoas entre 1928-1929, onde registrou em torno de 800 temas musicais. Estas viagens de cunho etnográfico foram descritas por ele no livro *O Turista Aprendiz* e serviram de base para o grande projeto da *Missão de Pesquisas Folclóricas ao Nordeste Brasileiro* (PE, PB, CE, MA, PA) no ano de 1938, realizado por um grupo de pesquisadores sob sua direção e com apoio do Departamento de Cultura de São Paulo. O impacto das ideias e posicionamentos de Mário de Andrade agregou outros músicos do cenário local. Assim, Luciano Gallet publicou *Estudos de Folclore* (em 1934), com transcrições de cantos e danças afro-brasileiras. Camargo Guarnieri em viagem à Bahia em 1937 recolheu cantos do candomblé, e Luiz Heitor Correa de Azevedo organizou, pelo Centro de Pesquisas Folclóricas da Escola Nacional de Música, viagens aos estados de Goiás (1942), Ceará (1943), Minas Gerais (1944) e Rio Grande do Sul (1946), a fim de completar o mapeamento musical brasileiro iniciado por Mário de Andrade. Melville Herskovits empreendeu viagens à Bahia em 1941/42, onde gravou 670 cantos de cultos afro-brasileiros,

[3] Ainda em cilindro, foram realizadas gravações em Rondônia, por H. Emil Snethlage, para o Museu de Berlim, no ano de 1934.

[4] *Gravações disponíveis em Rondônia 1912. Gravações históricas de Roquette-Pinto* (2008). Parceria: Phonogramm-Archiv do Museum für Völkerkunde (Berlim, Alemanha). Documentos Sonoros (CD): parte do acervo do Setor de Etnologia do Museu Nacional do Rio de Janeiro. Disponível em: <http://laced.etc.br/site/projetos/projetos-executados/colecao-documentos-sonoros/>. Acesso em: 25 abr. 2014.

e ao Rio Grande do Sul, em 1946. Seguem abaixo alguns autores que ampliaram as discussões sobre estas iniciativas e ideários.

O objeto central do trabalho de Rodolfo Vilhena, *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro* (1997), foi uma investigação sobre os estudos de folclore no Brasil no período entre 1947 e 1964, focado na CNFL (Comissão Nacional do Folclore) e CDFB (Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro), que mais tarde seria o INF (Instituto Nacional do Folclore), ambas as instituições sediadas no Rio de Janeiro. Os estudos de folclore, de um modo geral, não conquistaram espaço no âmbito acadêmico como disciplina científica, no entanto suas práticas foram institucionalizadas em museus, órgãos e institutos do governo. O trabalho de Vilhena é esclarecedor ao mostrar mudanças de significado que o *folclore* foi obtendo ao longo do tempo, conforme as tendências das principais lideranças em cada período: primeiro com Sílvio Romero, depois com Mário de Andrade, e então houve o período da CNFL.

Elizabeth Travassos, em *Mandarins Milagrosos: arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók* (1997), constrói um quadro interessante que coloca em paralelo os percursos realizados por Mário de Andrade no Brasil (a partir de 1928) e Bela Bartók no leste europeu (a partir de 1906), em busca das "tradições populares". Travassos enfatiza aproximações e distanciamentos no modo de cada pesquisador entender a produção folclórica em seus países.

Quintero-Rivera é outra autora contemporânea que retornou às décadas de 1930 e 1940 para refletir sobre o folclore/ cultura popular, com *A Cor e o Som da Nação* (2000). Ela traz à tona o contexto da crítica musical em jornais de quatro países americanos: Brasil, Cuba, Porto Rico e República Dominicana, utilizando-se das vozes das intelectualidades locais que publicavam nos principais jornais. Por esta via de acesso, a autora pôde aproximar-se e refletir sobre conceitos como nação, unidade de nação, raça e mestiçagem.

Em nível regional, outras iniciativas de "pesquisas folclóricas" sucederam-se pelo país, a exemplo daquelas levadas a cabo no Rio Grande do Sul, através de Enio de Freitas e Castro e Dante de Laytano, em 1945, e que culminou na publicação do livro *Congadas do município de Osório*, no ano seguinte, e da extensa bibliografia publicada em conjunto ou individualmente por Barbosa Lessa e Paixão Côrtes, fruto de pesquisas das décadas de 1950-1960 e posteriores.

É interessante observar que todas essas pesquisas musicais levaram em conta a divisão geográfica por regiões, estados e municípios e definiram-se como "estudos de comunidades". Mesmo nas décadas de 1970-1980, um projeto do porte de *Música Popular*

do Brasil, realizado por Marcus Pereira e que editou 16 discos, adotou a amostragem do material sonoro por regiões (norte, nordeste, sul e centro-oeste e sudeste).

Arranjos e configurações diferentes vão aparecer somente posteriormente, em estudos como aqueles realizados nas décadas de 1970-1980 pelo *Documentário Sonoro do Folclore Brasileiro* (FUNARTE), e mesmo *Música do Brasil*, de Hermano Viana e Beto Villares, entre 1999 e 2000. Nesses casos, o primeiro adotou a sistemática criada por Mário de Andrade para o que chamou de danças dramáticas: reisados, cheganças etc.; e o segundo previu, justamente, a ruptura entre o tradicional e o moderno como oposições através de textos, gravações e programas de TV que iam, principalmente, de temáticas em torno das festas populares até gêneros musicais considerados "popularescos" por outros estudos de grande porte: o brega, o *funk*, o axé, dentre outros (ARAGÃO, 2009). Parece que a máxima de Clifford Geertz, dentro do paradigma interpretativista, de que "o antropólogo não estuda aldeias, mas em aldeias" chegou um pouco tarde nos estudos musicais. Demoramos a abandonar visões difusionistas, evolucionistas e funcionalistas aliadas às análises das estruturas musicais, se é que as abandonamos como um todo.

Três experiências de música popular como "obras abertas"

Através das etnografias musicais apresentadas a seguir, preconizamos os encontros entre gentes, tempos e lugares. Não dados previamente, mas sim construídos socialmente.

Assim, as "gentes" são os personagens históricos e atuais evocados nos repertórios: os músicos e/ou compositores brasileiros sulinos que criam, teorizam e "performatizam" essas músicas. Também são os pesquisadores com suas questões de autoridade e representação e os fazedores musicais/ colaboradores de pesquisa a partir de campos aparentemente tão separados: teoria e prática. O "tempo" evoca narrativas musicais sobre o passado e sobre o tempo atual na região. Por fim, os "lugares" são representados musicalmente através dos textos, poéticas e letras que tratam de aspectos locais variados e dos trânsitos entre repertórios e fazeres musicais compartilhados entre Brasil, Argentina, Alemanha e Estados Unidos.

O estudo das culturas expressivas: música, teatro, literatura etc. não pode ser compreendido como o estudo de objetos em si mesmos, correndo-se o risco de naturalizá-los ou substancializá-los, num modelo de ciência objetiva. Hoje é preciso desnaturalizar conceitos, mesmo como cultura e música, uma vez que não são universais.

Da mesma forma, a noção de território não pode ser dada *a priori,* mas entendida como construída socialmente e valorizada na sua dimensão política de construção de identidades particulares, a exemplo das identidades regionais particulares ou compartilhadas (translocais) representadas através da música.

Nesse sentido, como lembra Maria Elisabeth Lucas, em *Notas para uma escritura etnográfica*:

> [...] as coordenadas metodológicas: gente/ espaço/ tempo ou a sua glosa: relações sociais/ contexto/ história passaram a formar o substrato da organização do pensamento analítico em bom número de pesquisas etnográficas mais próximas dos particularismos culturais do que dos universalismos dos sistemas sociais [...] (LUCAS, 1998: 4).

Portanto, parece-nos que a articulação do que chamamos música com os eixos gente, tempo e espaço faz-se necessária para aclarar no plural os agentes das práticas musicais e suas criações, bem como localizá-los e entende-los à luz de tempos históricos e atuais, da mesma forma que as abordagens multidisciplinares ou interdisciplinares - a exemplo do que propõe a Etnomusicologia - são as saídas para se escapar das armadilhas disciplinares que condicionam nossas perguntas e respostas.

Assim, as pesquisas construídas a partir da superação dos espaços estanques determinados pelas aldeias, municípios, regiões e nações alinhadas aos câmbios pós-disciplinares terão mais a dizer sobre as relações construídas socialmente entre música e espaço na atualidade. Estas foram nossas buscas ante a escassez de reflexões sobre patrimônio musical do sul do Brasil (RS) em teses e dissertações[5].

[5] Então, trazemos aqui reflexões a partir de etnografias musicais realizadas no âmbito do PPGMUS da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, por mestres em Etnomusicologia orientados por Reginaldo Gil Braga e que fortalecem o Núcleo de Estudos em Música do Brasil e América Latina (ETNOMUS, UFRGS), do qual faz parte o grupo de pesquisa interessado nas questões de memória e patrimônio musical, sobretudo na região do chamado cone sul.

No presente artigo, Reginaldo Gil Braga voltou-se aos textos introdutórios e conclusivos, Mateus Berger Kuschick à seção intitulada *O Suingue/Samba-Rock do sul do Brasil: deslocamentos ou adequações?*, Clarissa Figueiró Ferreira à seção *Cantando o "gaúcho de verdade": identidades gaúchas nos festivais de música nativista do sul do Brasil* e Suelen Scholl Matter à seção *A prática musical de "descendentes de alemães" na encosta da serra gaúcha do RS: diversidade musical e agenciamentos*.

No presente artigo, procuramos discutir três experiências particulares de música popular praticada no estado como "obras abertas". Como disse Hermano Vianna em *A circulação da brincadeira*: "obra aberta é para ser aberta mesmo" (VIANNA, 1999: [s.n.]). Nesse sentido, apostamos em um espaço de agenciamentos sonoro-musicais em lugar de uma busca por origens comuns (sendo este um problema de origem dos folcloristas).

Reconhecemos a originalidade das práticas musicais de "descendentes de alemães", "negos véios" e "negadinhas", além dos "gaúchos de verdade", porém chamamos atenção para as conexões em níveis: local (regional), das redes afetivas, de políticas identitárias dentro do país e mesmo internacionais. Assim, chamamos a atenção, nas discussões, para questões de:

1. Etnicidade/ redes apoiadas na diversidade: práticas musicais e discursos sobre música em suas dimensões políticas (agenciamentos e negociações sonoro-musicais). Assim, cada "encontro de coros", "baile-*black*" ou "festival nativista" está ligado a uma rede particular e configura no território do estado uma rede mais ampla apoiada na diversidade.

2. Espaços de *performance* e de ritualização: outro ponto importante, o que para H. Vianna configura os "espaços de brincadeiras" e as "redes interbrincadeiras" da cultura popular brasileira. Portanto, fora da procura pelas origens dos "corais alemães", "do suingue ou samba-*rock* do sul", ou ainda da "milonga" (platina e/ou brasileira?), buscamos mostrar que estes grupos sociais foram inventados como invenções paralelas: gaúchos luso-brasileiros e as diásporas de africanos e alemães nas Américas, através de trocas comerciais e culturais em rede.

3. Práticas e repertórios musicais abordados numa perspectiva etnográfica (sincrônica, portanto): "uma invenção da rede e não de um lugar de origem específico" (VIANNA, 1999: [s.n.]). Tal como Vianna tratou no artigo já referido sobre a invenção da identidade Celta:

> Vale a pena - mesmo atacando um problema aparentemente tão distante no espaço e no tempo - citar o conceito de "etnogênese", assim como ele é empregado pelo arqueólogo Colin Renfrew em seu estudo sobre o aparecimento dos celtas na pré-história europeia. Renfrew mostra como é perda de tempo procurar o local de origem dos celtas. Esse grupo étnico foi "inventado" em vários lugares ao mesmo tempo, através de uma intensa rede de comércio e trocas culturais. Povos proto-

> celtas da Península Ibérica estavam em contato com proto-celtas das ilhas britânicas, entre outros lugares. Um inventava uma coisa aqui e trocava sua invenção com coisas de lá. Todos só se tornaram celtas por estarem em contato, em rede. A identidade celta é uma invenção da rede e não de um lugar de origem específico (VIANNA, 1999: [s.n.]).

Dentro dessa ideia de "circulação" da música popular do sul (RS), apresentamos o suingue/samba-*rock*, o campeirismo musical e os corais de descendentes de alemães a partir da Etnomusicologia.

O Suingue/ Samba-*Rock* do sul do Brasil: deslocamentos ou adequações?

Suingando ao sul. O suingue e os suingueiros do sul do Brasil, em geral, estão associados aos descendentes dos negros nascidos no Rio Grande do Sul. O suingue[6] teve nos anos 1970 seu auge de produção e popularidade, mas abrange um período maior, que se estende do início dos anos 1960 até os dias de hoje. Toda a produção discográfica dos principais expoentes gaúchos do suingue/ samba-*rock*/ balanço, de Luis Vagner (também conhecido como Guitarreiro), Bedeu e Pau-Brasil, até Tonho Crocco, Produto Nacional e Xandelle, sempre evidenciaram a vocação híbrida, múltipla, ampliada desse som, que se caracteriza por ser um samba feito com guitarras, baixo e naipe de sopros. Os conceitos de local, nacional, transnacional e global vêm a calhar quando pensamos nos protagonistas criadores dessa música e em suas trajetórias artísticas.

Foi durante a pesquisa de mestrado, cuja dissertação resultante foi intitulada *Suingueiros do Sul do Brasil: uma etnografia musical nos "becos, guetos, bibocas" e bares de dondocas de Porto Alegre* (KUSCHICK, 2011), que Mateus Berger Kuschick estabeleceu um contato mais permanente com o repertório dos suingueiros do sul e com o ambiente (bares, centros culturais e clubes sociais negros) em que a música das bandas e artistas era apreciada, dançada, praticada, vivenciada. Fez-se uma ampla etnografia musical, de observação, registro, pesquisa, prática e entrevistas, na qual foi possível reunir condições para perceber particularidades desse gênero musical, que o coloca em contraste com outros e, ao mesmo tempo, cria laços com um fazer, uma "artesania" (na composição, na *performance*, no ambiente) que está em sintonia com outras expressões culturais da

[6] Também se convencionou chamar essa prática musical em outras partes do país como samba-*rock*, ou balanço.

população afrodescendente de outras regiões do país e do mundo, como no samba, no *hip-hop*, no jongo, na capoeira e também nas práticas religiosas. Assim, destacamos no presente artigo: (1) a diversidade encontrada no Rio Grande do Sul; (2) estereótipos que ainda perduram; (3) agenciamentos sonoro-musicais que aproximam as práticas de gaúchos(as) nativistas, cantores(as) coralistas descendentes de imigrantes alemães e músicos(as) negros(as) da capital.

Etnografia musical com músicos suingueiros do sul. Há situações de pesquisa em que o trabalho de campo revela-se imprescindível: o contato direto, os deslocamentos, trajetos, encontros, entrevistas gravadas e conversas despretensiosas se somam à bibliografia, às audições de gravações, às visualizações de vídeos. Um dos 15 músicos entrevistados da nova geração do suingue/ samba-*rock* de Porto Alegre, Rick Carvalho, trouxe o seguinte relato sobre suas impressões quanto a ser um músico suingueiro em Porto Alegre:

> O Giba-Giba, músico, do sopapo, ele me disse uma vez uma história que eu achei muito legal. É assim: a gente perde duas vezes quando deixa nossas raízes de lado pra tentar copiar alguém - porque a gente nunca vai chegar a ser eles, e ainda por cima deixa de ser a gente. Perde duas vezes. A música tem essa parte cultural, ou seja, tu exterioriza todas as coisas que tem em volta de ti: é namoro, é dificuldade pra sobreviver, é os amigos, é tu, é a tua cidade. Então não tem melhor nem pior, não tem certo nem errado: faz do teu jeito (CARVALHO, 2010 apud KUSCHICK, 2013: 90)[7].

Piá, *rapper* e DJ da cidade, reflete sobre a mistura de estilos presente no suingue e no *hip-hop*, e sobre as conexões que expressões regionais podem fazer com estímulos transnacionais, gerando resultados inéditos:

> Eu acho que a música negra sempre teve isso; do encontro entre as pessoas. Encontrar os amigos, dançar... E o suingue tem tudo isso: tem a galera fazendo um churrasco, as crianças já estão desde pequenas ali no meio, aí rola um som. [...] então eu vejo como uma coisa totalmente completa, e que tem a ver com a gente. Quando eu me dei conta que aqui no Rio Grande do Sul a gente tinha criado uma música negra feita aqui, com o Pau-Brasil, nos anos 70, o Luis Vagner... que os caras já

[7] Entrevista concedida por Rick Carvalho, integrante das bandas Casa da Sogra e Motivos Óbvios, a Mateus Berger Kuschick, em 13 set. 2010, em Porto Alegre. Gravada em áudio e vídeo.

> vinham experimentando, eu senti uma relação com o hip-hop: o que o hip-hop fez nos anos 80, de misturar vários estilos, os caras já estavam fazendo isso em Porto Alegre dentro das possibilidades da geração deles (JUNIOR, 2010 apud KUSCHICK, 2013: 87)[8].

Percebe-se que impressões e reflexões compartilhadas pelos músicos negros envolvidos com o suingue local afina-se com o que se produz de música em outras regiões do país e do mundo, onde negros e negras se constituíram enquanto criadores de uma prática artística, seja no espaço das quadras de escolas de samba, nas ruas, nas associações comunitárias, ou no envolvimento mobilizado pelo *rap* e o *hip-hop*.

Após as primeiras idas a campo e ao acesso à bibliografia e aos álbuns dos anos 1970, 1980 e 1990 de Luis Vagner, Bedeu e Pau-Brasil[9], na supracitada pesquisa de mestrado, Mateus Kuschick (2011) encontrou uma variedade de estilos musicais nas obras destes artistas que confirmaram a flexibilidade artística dos mesmos, assim como a difícil demarcação de fronteiras e limites do já referido gênero musical, o Suingue. Mesmo se autodenominando suingueiros, estes álbuns trazem *funks*, sambas, baiões, forrós, pagodes românticos, baladas, *raps*, *reggaes*. As audições dos mesmos fazem lembrar a expressão "caldeirão de coisas", usada por Luis Vagner em uma das entrevistas realizadas para a pesquisa. O suingue e o samba-*rock* são, antes de mais nada, um "caldeirão de coisas".

Nas discussões sobre identidade, particularmente a identidade na música popular, um problema detectado por Keith Negus (1996) é o "costume" de categorização e classificação da música utilizando-se, muitas vezes, características físicas das pessoas, ou o local de nascimento, a preferência sexual ou a posição social para designá-las (música negra, música nordestina, música LGBT). Neste aspecto, o suingue de Luis Vagner e Bedeu vive um paradoxo, por serem eles a uma só vez, deslocados e adequados: pelo ângulo da *world music* eles são adequados, pois são descendentes de negros fazendo uma música plena de referências a gêneros da diáspora negra; aos olhos do Brasil, são deslocados, pois são gaúchos-negros, e o sul do país é comumente associado à "branquitude", gerando sempre um estranhamento.

---

[8] Entrevista concedida por Osvaldo Niluk Junior (Piá) a Mateus Berger Kuschick no dia 18 ago. 2010, em Porto Alegre. Gravada em áudio e vídeo.

[9] Pau-Brasil foi a banda que Bedeu formou com mais cinco músicos porto-alegrenses entre 1975 e 1980. Ela contava ainda com Alexandre Rodrigues (violão, baixo e voz), Leleco Telles (baixo e voz), Mestre Cy, Nego Luis e Leco do Pandeiro (percussões), e lançou dois LPs, em 1978 e 1979.

Negus traz conceitos que destacam os riscos que se corre ao adotar polarizações, dicotomias essencializantes, no que se refere a qualquer produção musical. O foco de sua crítica incide sobre a oposição *black music* x *white music,* principalmente "(...) porque *black* e *white* são cores, portanto, incapazes de definir a categoria *música*, que é uma maneira particular de organização dos sons" (NEGUS, 1996: 103, tradução nossa)[10]. É comum estabelecer que a *black music* seja derivada da ação do corpo, do improviso e do espontaneísmo, e a *white music*, derivada da ação da mente, do controle e de convenções aprendidas. Abordagens como essa revelam um essencialismo contraproducente, segundo Negus, visto que "[...] uma identidade racial é construída através de vários códigos e práticas cotidianas, formando diversas maneiras de ser negro [ou branco] através do tempo e do espaço" (NEGUS, 1996: 106, tradução nossa) [11].

Assim, neste artigo evita-se a ideia de uma essência africana, ou *black,* para enfatizar justamente as variações nos estilos expressivos, ou as contínuas recombinações possíveis, por processos de movimento e mediação. "A *black music* pode ser abordada como um processo descontínuo no qual tradições culturais são continuamente refeitas e novas identidades híbridas são criadas" (NEGUS, 1996: 107, tradução nossa)[12]. Neste contexto global, a heterogeneidade dos elementos musicais encontrados no suingue apenas reforça a profunda identificação que traz com a heterogeneidade das experiências culturais afro-americanas.

Se ampliarmos o espectro de análise para uma atenta audição dos principais fonogramas de outros músicos suingueiros de outras regiões do país (para exemplificar: Jorge Ben do RJ, Paulo Diniz de PE, Marku Ribas de MG, Bebeto de SP e do RJ, Branca di Neve de SP, Di Melo de PE, Tony Tornado do RJ, dentre outros) perceberemos um alargamento ainda maior das fronteiras e possibilidades de misturas, de outras influências e referências, revelando uma quantidade muito maior de cruzamentos na constituição do suingue/ samba-*rock*/ balanço: (1) dos norte-americanos[13], com o *blues*, o *jazz*, o som das *big bands*, o *funk*, o *rap*; (2) da música brasileira anterior à deles[14], com a marcha rancho, o

[10] "Black is a colour: music a particular way of organizing sound" (NEGUS, 1996: 103).
[11] "[...] racial identities are senn as being signified and constructed through various codes and everyday practices so that what it means to be black will vary acroos space and time" (NEGUS, 1996: 106).
[12] "[...] black music should be approached as part of a more discontinuous process in which cultural traditions are continually remade and new 'hybrid' identities are created" (NEGUS, 1996: 107).
[13] Érlon Chaves, Wilson Simonal, Black Rio e Tim Maia são alguns exemplos de músicos suingueiros brasileiros que tinham a música dos negros norte-americanos como grande inspiração.
[14] Arnaud Rodrigues e seu *rock* "nordestinizado", por exemplo.

choro, o batuque, ritmos nordestinos; (3) da população do Caribe (Cuba, Jamaica, Martinica, Porto Rico etc.)[15] com a salsa, o *reggae*, o *calypso*, o mambo, a rumba, o merengue; (4) dos povos que formam a América do Sul, principalmente os fronteiriços ao Brasil (Uruguai, Argentina, Colômbia e outros)[16], com seus ritmos em compasso ternário.

Através de um contato aberto estabelecido com Luis Vagner, o Guitarreiro, Mateus Kuschick (2011) pôde abordar o tema das identidades múltiplas presentes na música criada por eles, dando destaque às composições em parceria com Bedeu. Seu depoimento revela como ele e Bedeu, especificamente, pensavam a este respeito:

> Eu conversava muito com o Bedeu esse tipo de coisa. O Bedeu tinha uma erudição muito grande a respeito da cultura, da identidade, daquilo que se traz, do que se é, dos antepassados, de uma estrutura cultural do gaúcho: do negro, da fusão gaúcha, que é interessante. Da fusão que se dá com os brancos, negros, judeus, tudo; aquela coisa eurocisplatina que nos forma. Que chega e formata uma América, a nossa formação, do *espanholito* junto com a negrada e tal, a gente conversava muito sobre isso. O Bedeu e eu estudávamos, queríamos aprofundar, por exemplo, por que é que a gente vinha pra cá pra São Paulo e tinha um grupo, como o dos baianos, uma coisa mais fria deles, e que eles eram mais unidos e tinham a... a cara de pau, a *lata*, mesmo, de mandar e dizer um monte de história deles e deu. E pronto. E a gente nesse ponto é muito recatado; e tinha muito pouca gente aqui em São Paulo pra somar. (VAGNER, 2010 apud KUSCHICK, 2013: 131)[17].

Bedeu viveu até 1999. Na matéria de jornal realizada no período de lançamento do primeiro álbum da banda, chamado *O Samba e suas Origens* (1978), Bedeu referiu-se à música feita por eles:

---

[15] Marku Ribas e Cidinho Teixeira foram quem mais aproximaram o samba-*rock* da música de influência caribenha.

[16] Luis Vagner aponta como principal marca do "molho" do suingue a acentuação ternária (na guitarra, na melodia da voz e nos sopros) sobre compasso binário (marcado pela percussão e pelo baixo), uma característica presente em gêneros como o chamamé, recorrente na música presente na fronteira sul do Brasil.

[17] Entrevista concedida por Luis Vagner Lopes a Mateus Berger Kuschick no dia 10 dez. 2010, no Centro de São Paulo. Gravada em áudio e vídeo.

> O que se vê, é que tem muita gente de talento, mas com pouca coragem para inovar. Todo mundo está tocando samba-jóia da maneira mais tradicional. Nosso molho está no surdo e no pandeiro, que são tocados de maneira diferente, com um swing especial (BEDEU, 1978 apud KUSCHICK, 2013: 61).

Territorialidades translocais no Rio Grande do Sul. Desviando sempre do essencialismo e do enrijecimento de características sobre gêneros e artistas, destacamos aqui peculiaridades que despontam na música de Bedeu e Luis Vagner. Na supracitada matéria de jornal, Bedeu enfatizou que o *molho* do Pau-Brasil estava no pandeiro e no surdo, no resultado da combinação entre os dois instrumentos. Deduz-se que, no caso da música de Bedeu, é na rítmica das percussões que reside com mais intensidade a singularidade do suingue, afastando-se do padrão samba-joia e propondo uma acentuação que enfatiza, como eles mesmo denominam, "o 3 no 2": acentuação ternária sobre base binária.

Percebe-se, na obra de Luis Vagner, um trabalho requintado de combinação entre motivos melódicos do baixo e da guitarra. Neste sentido, o "molho" do suingue de Luis Vagner estaria concentrado no resultado do encontro entre frases melódicas, uma pulsação rítmica regular do baixo e contrapontos pré-compostos e/ou improvisados da guitarra. A categoria êmica (de dentro) encontrada na etnografia, o "molho", também foi recorrente na etnografia da etnomusicóloga Ingrid Monson (1996), com "jazzistas" de Nova Iorque. Luis Vagner tornou-se "O Guitarreiro" em função principalmente de sua grande qualidade como improvisador (além da maneira peculiar de dar ritmo a suas frases, com a dita *palhetada* da mão direita). O improviso é o momento para escapar do pulso rítmico, da escala melódica, e imprimir à música elementos que propiciem surpresa. No entanto, no idioma estético da música popular em geral, se valoriza muito que haja uma fluência rítmica regular que integre harmonia, melodia, timbre e garanta condições para melodias principais improvisarem com êxito (MONSON, 1996: 28). Essa prática é denominada *groove*.

Variações, não repetições; fluxos, não permanências; mobilidade, não rigidez; "molho", *groove*, improvisação. Os principais compositores e instrumentistas do suingue seguiram esta tendência de instável complexidade, de deslocamento, de transitividade, tanto em suas trajetórias, como na música que criaram e criam. Saíram da própria cidade, geraram novas combinações, novos resultados. Tais combinações, inovadoras e improváveis, estão na base do que chamamos suingue, e na literatura acadêmica aparece como hibridismos musicais. Se pensarmos a América Latina como um território desde sempre marcado pelo cruzamento de elementos culturais distantes, compreenderemos que

o surgimento de um tipo de música que funde elementos estrangeiros do *rock* com elementos locais do samba, dentre muitos outros gêneros, é muito plausível. Quanto a isso, Herom Vargas afirma:

> As imputações históricas e culturais fizeram da América Latina um território de instabilidades, espaço de contatos entre tradições estranhas e de sínteses plurais: desde as variações dos povos indígenas de múltiplas latitudes, até seus cruzamentos com porções de africanos e ibéricos, estes já sincretizados na complexa junção entre Ocidente cristão e Oriente muçulmano. [...] E essa equação de elementos sincréticos tende a se tornar complexa, pois os dados não estão colocados no processo de hibridação de forma pura e "substancial", mas já são ou foram objetos de outras misturas (VARGAS, 2007: 24).

Pela constatação da variedade e dos entrecruzamentos de estilos musicais, muitos deles desenvolvidos em meio aos movimentos associados às populações da diáspora africana, é possível perceber a importância da obra de Paul Gilroy (1993), que trata de culturas sincréticas, a partir dos deslocamentos populacionais provocados principalmente pelo tráfico de escravos a partir do século XVI. A música, o fluxo de informações, melodias e divisões rítmicas que foram a reboque dos movimentos diaspóricos dos últimos séculos também são tratados pertinentemente por Gilroy: "A complexidade sincrética das culturas expressivas negras por si só fornece poderosas razões para resistir à idéia de que uma africanidade intocada, imaculada, reside no interior dessas formas" (GILROY, 1993: 208). O autor prefere abordar a música mais como um *mesmo mutável* do que como um *mesmo imutável* e, no caso da realidade brasileira, esta abordagem é adequada. Gilroy prefere "compreender a reprodução das tradições culturais nas rupturas e interrupções que sugerem que a invocação da tradição pode ser, em si mesma, uma resposta distinta, porém oculta, ao fluxo desestabilizante do mundo pós-contemporâneo" (GILROY, 1993: 208). Ainda, é importante quando Gilroy cruza noções de sincretismo e identidade, muito pertinentes para qualquer desenvolvimento teórico pretendido:

> Meu argumento aqui é que o caráter desavergonhadamente híbrido dessas culturas do Atlântico Negro constantemente confunde todo entendimento simplista (essencialista ou antiessencialista) da **relação entre identidade racial**, **entre a autenticidade cultural popular e a tradição cultural pop** (GILROY, 1993: 204, grifo nosso).

Nesse sentido, a música dos suingueiros é desavergonhadamente diaspórica e, portanto, a produção dos músicos negros do sul se mostra inteiramente adequada e integrada ao contexto, pois ela nos permite transcendermos entendimentos simplistas, binários, de origem ou destino, negro ou branco, autêntico ou traidor, e pensarmos este processo de criação musical não por uma lógica excludente, mas aditiva: ela é negra e branca, é brasileira (e gaúcha) e *gringa*, é autêntica e transgressora, é ancestral e ao mesmo tempo contaminada por códigos do mundo *pop*. O suingue inova ao adaptar elementos musicais dispersos e promover encontros entre culturas musicais distintas.

No entanto, espanta que ainda hoje cause estranheza no senso comum, e também na academia, as presenças atuantes de músicos afrodescendentes gaúchos, sambistas gaúchos, em função de um recorrente apagamento histórico, um ocultamento da presença negra na história do Rio Grande do Sul. Uma situação vivida por Luis Vagner em um programa de TV em São Paulo em 1990 exemplifica dois temas centrais desta exposição. São eles a produção musical da negritude do sul do Brasil e a presença do hibridismo.

> Apresentadora: Boa noite São Paulo, Salvador, Curitiba, Porto Alegre. O Metrópolis hoje está em ritmo de reggae, tá com o pé nas raízes, lá na África: o nosso ritmo, aqui no estúdio, é também do reggae, com a banda Amigos Leais, liderada pelo Luis Vagner. O Luis Vagner tá me garantindo que tem tudo isso de onde ele vem. Você imagina de onde? Com esses cabelos rasta e tudo isso? Do sul. Do Rio Grande do Sul. De que lugar?
>
> Luis Vagner: Sou nascido em Bagé. Sou da fronteira do Rio Grande do Sul.
>
> A: E tem tudo isso mesmo?
>
> LV: Tem, onde tem negro tem samba, tem suingue, tem cultura.
>
> A: E tem reggae?
>
> LV: Lógico, a influência do reggae é uma coisa mundial atualmente. [...] Lá, por exemplo, a expressão reggae é somada com a chula gauchesca, tocada pelos negros daquela região... Também, culturalmente eu acho que mesmo no Brasil, não se conhece bem nós, a turma do sul, a negadinha. [...] Nós estamos precisando dessa abertura cultural, mesmo, pra que todos possam saber desse movimento, dessa nossa cultura, desse tempo nosso, dessa nossa América, em que estamos tão perdidos: uns de um lado e tão distantes dos outros. Precisamos unificar, isso é muito importante. [...] O que eu toco é uma fusão: sou brasileiro, o meu samba é o

> meu rock, a minha expressão de chula é o meu reggae, tudo somado com uma característica brasileira (VAGNER, 1990 apud KUSCHICK, 2013: 79)[18].

Luis Vagner e Bedeu, em torno de 1966, saíram de suas casas para conhecerem o mundo, mas parece que o mundo ainda não os conheceu. Outros exemplos locais, Caco Velho e Lupicínio Rodrigues, nos anos 1940 e 1950 já revelavam ao país a presença inegável da comunidade negra gaúcha. Hoje em dia, artistas da nova geração chegam somando-se a quem começou mais cedo: Tonho Crocco, Xandelle, Banda da Saldanha, Domingos Cray e Adriano Trindade são alguns casos de músicos gaúchos locais que vivem o paradoxo de se sentirem deslocados "em casa" e integrados "no mundo". De um modo geral, há séculos o povo negro saiu de sua casa, conheceu o mundo, mas parece que o mundo ainda não o conhece.

No que tange ao artigo aqui proposto, vê-se a produção cultural/musical dos negros do sul do Brasil também com a paradoxal condição de pertencente e estrangeira, sempre paralela ao discurso hegemônico, com raros momentos de integração e visibilidade.

Cantando o "gaúcho de verdade": identidades gaúchas nos festivais de música nativista do sul do Brasil

Os conflitos existentes entre a renovação de práticas consideradas tradicionais no universo dos festivais nativistas e a manutenção de padrões musicais, tidos como "autênticos" da cultura gaúcha, ou seja, o conflituoso binômio "tradição" *versus* "modernidade", expresso pelo senso comum, é o que abordamos a seguir, partindo do entendimento dos significados simbólicos assumidos por grupos de pessoas participantes de festivais.

Na dissertação de mestrado intitulada *Campeirismo Musical e os Festivais Nativistas do Rio Grande do Sul: (des) construindo o "gaúcho de verdade"* (FERREIRA, 2013), Clarissa Figueiró Ferreira, participante dos festivais nativistas gaúchos por oito anos (2005-2012), buscou compreender como as noções de tradição e modernidade são operacionalizadas no ambiente dos festivais nativistas do estado. Atualmente, existem mais de sessenta eventos anuais, envolvendo não só músicos, como também organizadores e público em geral. Através do movimento dos festivais nativistas, criou-se um mercado de trabalho que não se

[18] Programa Metrópolis, TV Cultura, 1990. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=plH6fCPN4YU>. Acesso em: 02 mai. 2010.

limita somente a tais eventos, mas também à mídia, através de programas de televisão, rádio, jornais, sites etc., tudo isso enormemente potencializado nas últimas duas décadas.

É afirmado por Stuart Hall (2011 [1992]) o entendimento de que há uma fragmentação nas identidades modernas, e de que o conceito de identidade não pode ser tido como acabado e incontestável. Hall observa que "a identidade somente se torna uma questão quando está em crise, quando algo que se supõe como fixo, coerente e estável é deslocado pela experiência da dúvida e da incerteza" (HALL, 2011 [1992]: 9). O autor chama atenção para o processo de *descontinuidades*, entendimento que libertou os indivíduos das amarras da tradição, promovendo uma ruptura com o passado. Assim, o sujeito (pós-)moderno pode não possuir uma identidade fixa, e sim uma identidade móvel, definida historicamente e não biologicamente. Nesse entendimento, um indivíduo pode possuir diversas identidades em si, utilizando-as de acordo com os sistemas culturais que o rodeiam.

Os festivais nativistas possuem regulamentos, como ocorre com a grande maioria dos concursos. Essas regras pretendem manter as características de uma cultura gaúcha rio-grandense imaginada e idealizada, particular em cada item, regras que buscam ser definidoras dos padrões musicais e performáticos, aceitáveis na cultura regional. O resultado sonoro destes entendimentos é a fusão de inúmeras contribuições musicais ao longo dos seus mais de quarenta anos, uma mescla de gêneros, ritmos e influências, que aqui tomou a forma atual e que é mantida e/ ou atualizada nos festivais.

É-nos demonstrado que, apesar da abertura aderida por alguns destes eventos, existem outros deles que possuem características que apresentam a preocupação em manter certos padrões de música nativista baseados na "tradição" campeira. Alguns músicos, em seus diálogos informais durante viagens e gravações em estúdio, afirmam que o segmento da "música campeira" teria ressurgido mais fortemente na década de 1990. Nesta fase, a preocupação com a autenticidade da música gaúcha teria sido colocada em evidência e justificada devido às "exageradas modificações" que a música regional gaúcha estaria sofrendo na última década do século XX. Para assegurar uma "não deturpação" da música nativista, o segmento fechou-se e tornou mais rígido o entendimento sobre "autenticidade".

Economia da cultura: meios de financiamento e formas simbólicas nos festivais. O tema proposto liga-se diretamente com a questão de conjunturas econômicas e financiadoras da cultura. O sucesso alcançado pela Califórnia, primeiro festival nativista realizado no estado no ano de 1971, que durante a década de 1970 predominou de forma quase absoluta, fez com que houvesse o interesse de outros municípios para a realização de

seus festivais, pois além da promoção cultural, se tornaram grandes incentivadores do turismo local (JACKS, 2003: 42).

Quanto à sua realização, como observou Sérgio Gil Braga na década de 1980, "os festivais, normalmente, aproveitavam a infraestrutura pré-existente de alguma festa municipal" (BRAGA, 1987: 27). Hoje, muitos destes eventos, além de contarem com o apoio da prefeitura da cidade, realizam-se devido a leis estaduais de incentivo à cultura, assim como em decorrência de auxílios de empresas locais, visto que, como lembra George Yúdice (2004), atualmente o entendimento da cultura foi ressignificado, e ela passou a ser entendida como um recurso político e social.

> Eu gostaria de frisar desde já é que a cultura está sendo crescentemente dirigida como um recurso para a melhoria sociopolítica e econômica, ou seja, para aumentar sua participação nessa era de envolvimento político decadente, de conflitos acerca da cidadania (Young, 2000, p. 81-120), e do surgimento daquilo que Jeremy Rifkin (2000) chamou de "capitalismo cultural" (YÚDICE, 2004: 25).

O que o autor diz é que, sob o argumento de "ser cultura", inúmeros projetos passam a ser interpretados como de melhoria social e desenvolvimento local, ganhando, assim, aval de órgãos governamentais. É o que ocorre com os festivais de música nativista no estado, pois hoje estes dependem, na sua grande maioria, de leis de incentivo à cultura, e/ou de apoio dos governos municipais, ficando à mercê de negociações políticas.

Sobre a questão de identidades, na década de 1980 diversas pesquisas (PESAVENTO, 1980; GOLIN, 1983), trataram de desconstruir o entendimento de que a cultura gaúcha fosse algo dado e natural, e mostraram como ela foi criada e idealizada em meio a movimentos de regionalismo no país. Também temos visto, recorrentemente, estudos que objetivam compreender como as características locais ainda buscam permanecer em meio a esses grandes processos de transformação social já aqui citados.

Para Thompson, "formas simbólicas servem para estabelecer e sustentar relações de dominação nos contextos sociais em que elas são produzidas, transmitidas e recebidas" (THOMPSON, 2002: 18). Desta forma, partindo da compreensão dos pesquisadores que desconstroem o mito do gaúcho como forma de submissão de classes, estas ideias convergem na medida em que trazem o entendimento de que as formas de representação refletem outras significações implícitas. Assim:

> O mito da produção sem trabalho, com relação ao trabalho nas estâncias, simbologia principal do regionalismo gaúcho, cumpriu historicamente da maneira mais eficaz o papel de justificar e legitimar a ordem capitalista pastoril. Como toda ideologia dominante, era eficaz na medida em que tinha a capacidade de manter a massa de dominados convencida de sua validez, ou por outra, de que não trabalhava ou não era explorada. [...] percebendo as vantagens do mito, as novas elites urbanas dele se apropriaram e o promovem através de seus aparelhos ideológicos, o folclore, a literatura, a historiografia, a poesia. Desta forma, embevecidos na contemplação e recordação de um passado mítico, os homens se conformam com o presente, e deixam de sonhar com o futuro (FREITAS, 1980: 24).

Certamente esta visão de desconstrução da cultura regionalista gaúcha faz sentido no período que é escrita, fase de grande reflexão e indagação sobre a constituição destes entendimentos. Outra colocação importante sobre o regionalismo gaúcho, desta vez tratando dos festivais nativistas, vem do jornalista Tau Golin (1983), conhecido nome no estado por estar em polêmicas a respeito da desmistificação do gaúcho. Para ele:

> Se os rodeios são a forma de representar idealisticamente o sistema de produção pastoril, os festivais são justamente a melhor maneira de explicá-lo em sua natureza artística, em conjunto com a totalidade da vida social. [...] O festival é uma das mais inteligentes descobertas da elite para (re) produzir ideologia. Com muita eficácia, consegue a "instrumentalização" da massa. Essas idéias que colocam na realidade objetiva caracterizam o estágio a que chegou no Rio Grande do Sul a dominação ideológica de classes dominantes (GOLIN, 1983: 110).

Ao principiar o interesse pelos festivais nativistas e nos aprofundarmos nas leituras que criticavam suas constituições, deparamo-nos com grande parte dos escritos que, por serem de linhagem marxista, põem em evidência a questão de divisão de classes e relações de poder. Indagamo-nos com a seguinte questão: Qual seria a finalidade da existência dos festivais nativistas atualmente, se a ideia de Freitas (1980) em relação ao mito de produção sem trabalho não fosse mais necessária devido à mudança da conjuntura atual de produção? Estaríamos somente repetindo este estereótipo? Esta é uma questão que surge ao pensar que com o olhar da etnomusicologia o dever estaria em tentar compreender essa conjuntura e suas significações.

Nessa linha de pensamento, Canclini (1983: 55-117) realça que as festas populares e seus rituais tanto podem viabilizar interpretações conformistas da realidade, quanto podem servir para reafirmar uma identidade cultural, uma coesão histórica ou uma representação atualizada das desigualdades e carências atuais da vida de seus produtores. Ressalvando as limitações que as referidas festas têm em referência à totalidade de vida de um coletivo em função de sua representação fragmentada, o autor salienta que as mesmas dão continuidade à existência cotidiana, que reproduz, no seu desenvolvimento, as contradições da sociedade.

Identidades gaúchas (re)interpretadas na (pós-)modernidade. Uma questão recorrente, ao se falar em regionalismo no estado do Rio Grande do Sul, diz respeito à mitificação do gaúcho, sendo muitas vezes as composições musicais dos festivais criticadas por retratarem um gaúcho que não existiu, ou que teria se extinguido. Colocamos essa questão para o compositor Sérgio Carvalho Pereira, que respondeu da seguinte forma:

> Enfoco o homem de campo que conheci. O trabalhador dos campos da região pampeana da América do Sul. Busco que meu poema carregue sua forma de pensar, de sentir, de relacionar-se com a natureza agreste. O trabalho dos campos, a convivência com o silêncio das invernadas, a companhia dos seus iguais e dos animais. Assim não me preocupo se o gaúcho que está no meu verso é o que alguns consideram mítico ou se é aquele homem rural, parte de uma situação social, para o qual não serve a idealização proposta pela literatura gauchesca dos primeiros tempos. Meu verso transita pelo homem do arreio, do lombo do cavalo. Com eles ombreei na infância, adolescência e primeiros anos de minha juventude e por esta vivência tão próxima conheci também seus conflitos e dificuldades. Realidade esta que não surge apenas agora, nos tempos modernos, mas acompanha o Gaúcho desde seu aparecimento nesta latitude do Continente Americano. Creio que, neste caso, não há verdade absoluta: tanto não é o gaúcho somente uma criação mítica, como o mito muito carrega deste ser real. Até porque toda criação mítica tem uma relação com seu referente. Atribuir à representação da existência do gaúcho a uma idealização é negar muito da personalidade do homem dos campos. Porque observo que o trabalhador dos campos do sul carrega em verdade, pelo tempo até hoje, uma gama de características afirmadas e atribuídas ao ser idealizado. Também noto e procuro que esteja presente nos meus poemas uma realidade de mazelas e problemas, negada ao centauro dos pampas, possivelmente com intenção de não desmerecer esta figura emblemática. Atento para o fato que, como já afirmei, conheci estes homens que canto e percebi sua problemática, principalmente social. Sendo esta, não um advento que se

> possa dizer contemporâneo, se não, algo que se arrasta pelo tempo, tão antigo quanto à formação do próprio mito (PEREIRA, 2014 apud FERREIRA, 2013: 69).

É explicitado por nossos interlocutores o caráter de "resgate" que buscam retratar em suas composições e na estética que desejam, como fala o poeta Gujo Teixeira em entrevista:

> Sempre é bom resgatar na escrita coisas antigas, para que os que vierem depois de nós também poderem ver um pouco das coisas que vimos e aprendemos com os outros; acho o gaúcho contemporâneo pouco inspirador para cantar em versos, a não ser quando falamos em sentimentos e coisas mais intimistas (TEIXEIRA, 2014 apud FERREIRA, 2013: 71).

Para Bauman (1998), as artes partilham da situação da cultura pós-moderna como um todo, em que a arte, agora, é uma entre as muitas realidades alternativas, e cada realidade tem seu próprio conjunto de procedimentos, táticas abertamente auto proclamadas para sua afirmação e identificação:

> As artes dos nossos dias não se mostram inclinadas a nada que se refira à forma da realidade social. Mais precisamente, elas se elevaram dentro de uma realidade *sui generis* e de uma realidade auto suficiente nesta. [...] como Jean Baudrillard o exprimiu, é uma cultura do *simulacro*, não de representação. [...] É cada vez mais difícil indagar, e mesmo mais difícil decidir qual é o primário e qual é o secundário, qual deve servir como ponto de referência e critério de correção ou adequação para o resto (BAUMAN, 1998: 129).

Ainda citando Baudrillard, Bauman (1998: 129) afirma que a "simulação não é falsificadora ou falsa pretensão", pois as artes pós-modernas alcançaram um grau de independência quanto à realidade não artística. Esta visão nos abre um leque de possibilidades sobre a intencionalidade e funcionalidade das obras musicais construídas neste universo de pesquisa.

A historiografia recorrentemente coloca a década de 1870 como a que inicia a construção do "mito do gaúcho" devido às mudanças na conjuntura social e política deste

período, como o cercamento dos campos, a implantação de novas raças de gado e a disseminação de uma série de outros transportes. Estas foram transformações que afetaram diversas regiões do estado, principalmente a área da campanha, devido à consequente eliminação de certas atividades servis como dos posteiros e agregados, muitos sendo expulsos dos campos. Após a Segunda Guerra Mundial, esse processo se acentuou com o surgimento de frigoríficos estrangeiros e a decadência das charqueadas.

> A feição definitiva do mito, entendida como totalização articulada e coesa, como conjunto de fantasias transformado em estatuto exemplar, mito alicerçado numa série de práticas e introjetado por todas as classes do organismo social - a ponto de se converter o gaúcho em nome gentílico - deu-se quando a pecuária começou a ser abalada, principalmente por causa da concorrência dos frigoríficos platinos (GONZAGA, 1996: 121).

Com efeito, reforça Thompson (2002: 24), as formas simbólicas adquirem acessibilidade ampliada no tempo e no espaço. Elas se tornam acessíveis a um número bem mais amplo de possíveis receptores. Essa acessibilidade ampliada deu novos elementos numa espécie de "neoculturação" (onde há uma mistura de elementos antigos e novos que se fundem e se complementam) transformando e readaptando as diferentes formas de fundamentar a origem do gaúcho.

A natureza da cultura tradicionalista, formada a partir de 1940, e do movimento nativista gaúcho, surgido nos anos 1970, estabelece ligações com o pensamento de Hobsbawm expresso em sua explanação sobre "A invenção das tradições" (1997) e atualizada através das "Comunidades Imaginadas", de Benedict Anderson (2008). A partir dela, torna-se claro o surgimento do sentimento de pertencimento gaúcho, alicerçado por fundamentos históricos, a fim de transmitir caráter de verdade. Como afirma Canclini (2008: 162), "a teatralização do patrimônio é o esforço para simular que há uma origem, uma substância fundadora, em relação a qual deveríamos atuar hoje". Para Hall (2000: 108), invocar uma origem em um passado histórico seria uma forma de justificar porque somos assim e o que nos tornou assim, fazendo o uso de recursos históricos, linguísticos e culturais para fundamentar tal informação. Assim opera um dos segmentos possíveis da música nativista hoje, expressa na "música campeira" e que faz franca oposição a qualquer outra urbanamente informada.

Desta forma, a cultura não se traduz em imobilismo, em preservação estática, e

sim num fator mutante e recriador. Pensando assim, podemos entender que até a busca por um resgate e por um pensamento de caráter ortodoxo mostra o dinamismo da cultura, que se ressignifica temporalmente. Para Santi (2004: 99), entre a abertura para novas concepções e as barreiras aos fatores que não se encaixavam dentro dos padrões criados de identidade gaúcha, estabeleceu-se o embate de ideias que resultou na síntese da canção nativista. Desta forma, é nas continuidades e nas mudanças, ou melhor, nas (des)continuidades, que realmente podemos vir a conhecer como se processam os acontecimentos dentro deste amplo cenário que são os festivais nativistas de música no Rio Grande do Sul.

Tais noções aqui referidas remetem à importância do estudo dos festivais nativistas do estado do Rio Grande do Sul e a forma como a música constituinte destes eventos é gerada e "performatizada" atualmente. A preocupação a respeito de "como nós nos representamos" se reflete simbolicamente na manutenção de certos padrões fechados, atemporais e estáticos, mas que também podem ser interpretados como ressignificações e interpretações de antigos estereótipos na atualidade, ou de novos estereótipos construídos, que fomentam a tentativa de criar fronteiras culturais, ou ampliação a novas estéticas musicais, predominando a atualização da cultura, ou ainda a circulação fluida nas duas formas de representação.

A prática musical de "descendentes de alemães" na encosta da serra gaúcha do RS: diversidade musical e agenciamentos

"Lugares" musicais. O etnomusicólogo Martin Stokes (1997: 3) expõe que a música constrói "lugares". Dentro do contexto dos municípios de Dois Irmãos e de Morro Reuter, conhecidos pela história da imigração alemã, há diversidade de "lugares" de prática musical. Hoje, nas festas teuto-brasileiras, como a Festa Kerb[19], podem-se encontrar indivíduos e grupos com preferências musicais diversas, desde grupos que representam identidades teuto-brasileiras e identidades "alemãs", até indivíduos que se identificam com a música eletrônica e com outros gêneros musicais.

[19] Segundo a historiadora Imgart Grützmann (2008: 74), o *Kerb* era uma festa que integrava o calendário de festividades dos imigrantes e de seus descendentes no Rio Grande do Sul. Ele "[...] consistia em festejo votivo realizado por ocasião do aniversário da igreja ou do dia do onomástico do padroeiro da paróquia".

Na historiografia, encontram-se relatos sobre as práticas musicais e festas consideradas teuto-brasileiras; contudo, ainda são escassas as etnografias musicais entre esses grupos. Na dissertação de mestrado intitulada *A encantadora tradição germânica: uma etnografia da música entre "coralistas católicos e descendentes de alemães* (MATTER, 2014), Suelen Scholl Matter propôs uma ampliação da ideia sobre as representações teuto-brasileiras e grupos de prática musical para além das conhecidas "bandinhas"[20] e *Kerbs*, dentre elas, festas Kerb dentro de novas configurações e grupos corais que se identificam como descendentes de imigrantes alemães, além de relações de interesses de grupos, indivíduos e instituições.

Diversidade. Hoje, a Festa Kerb de São Miguel[21] é um dos principais eventos do município de Dois Irmãos. Ela é "[...] realizada para homenagear o padroeiro da cidade de Dois Irmãos e as origens germânicas" (PREFEITURA DE DOIS IRMÃOS, 2013). Contudo, embora seja divulgada como uma grande festa com "atrações musicais, bandinhas alemãs, grupos de danças alemãs e muito *chopp* [...]" (PREFEITURA DE DOIS IRMÃOS, 2013), o *Kerb* também contempla diversidade musical em sua organização.

A pesquisadora Suelen Matter (2014: 49) declara que, durante sua entrada nessa festa, observou três "lugares" nos quais *performances* diversas eram evidenciadas. Esses "lugares" eram: o "lugar" da música do "folclore", da música sertaneja universitária e da música eletrônica. Além desses "lugares" construídos através da música também foram observados outros "lugares" de *performance* musical mediados por *compact discs*, e outros nos quais grupos e músicos individuais atuavam através de *performances* ao vivo: o festival de bandas, o festival de bandas marciais, a casa noturna Musik's Club e automóveis individuais com seus equipamentos de som às margens da rodovia BR-116.

Tal diversidade de "lugares" e práticas musicais também foi percebida dentro do município de Morro Reuter. Dentre os diferentes eventos, Matter (2014: 54) declara ter participado de uma Festa Kerb e de um Natal Encantado, ambos caracterizados por faces distintas, uma local e outra voltada para um público de jovens e de turistas.

Já no ano de 2010, ao invés do evento Natal Encantado ser organizado na praça central do município, como acontecia todos os anos, ele foi instalado ao lado do pórtico de

[20] Autores como Müller (2005), Moraes (1981), Cardoso (2007), Grützmann (2008) e Ewald (2007; 2011) retratam as *performances* de "bandinhas", as festas *Kerb* e os grupos de canto nas antigas sociedades de canto e espaços de sociabilidade.

[21] Segundo o historiador Martin Dreyer (2009: 11), nessa localidade festeja-se o *Kerb* da tradição do Palatinado alemão.

entrada da cidade; com isso, as pessoas que atravessavam a rodovia BR-116 em direção à Serra Gaúcha ou a Porto Alegre, ao passarem pela entrada de Morro Reuter, podiam observar uma movimentação no local. Rodrigo Goettems, coordenador do Departamento de Turismo, afirmou em reportagem ao Jornal da cidade que "O novo espaço fica mais perto da BR, o que dá maior visibilidade aos eventos, com toda infraestrutura para atender bem a comunidade".

Além do Natal Encantado, o evento do Kerb Fest 2014 de Morro Reuter também apresentou uma face turística. Na primeira parte do evento, o passado da imigração alemã e o que era considerado típico e tradicional estavam presentes; na segunda, o cenário era transformado através da modificação do cenário convencional do *Kerb* (aquele apresentado na literatura sobre a imigração alemã). Nesse segundo espaço, a "rua da igreja" era transformada em pista de dança e as mulheres não vestiam vestidos longos, tais como os vestidos da rainha e das princesas dos *Kerbs*, mas sim *shorts* e minissaias; não se ouviam apenas "bandinhas", mas sim *funk* e música *pop* internacional, como *Chasing the Sun*, da banda britânica *The Wanted*, e a música *Last Friday Night*, de *Katy Perry*. Estamos vivendo um cenário de economia do turismo, onde as festas tornam-se eventos organizados também para turistas.

Agenciamentos/ "táticas" e "estratégias" de grupos corais. Nesse cenário de diversidade e de interações diversas percebemos, além de transformações, novas relações sendo formadas entre grupos e instituições.

Os grupos corais não se relacionam somente entre si; eles interagem com o município, com a Igreja e com a Instituição Coral. Com isso, as relações de poder são evidenciadas para além de discursos de identificação e representação; transcendem na direção de interesses pessoais, de grupo e institucionais.

Segundo o historiador Michel De Certeau (1998) somos submetidos a forças diversas que estão relacionadas com os interesses das instituições nas quais estamos inseridos ou naquelas que objetivamos inserção. Nesse sentido, enquanto indivíduos, podemos acionar "táticas" como ferramenta de agenciamento individual, enquanto as instituições – consideradas "sujeitos de querer e poder" - acionam "estratégias" [22].

[22] Tais conceitos foram trabalhados pelo historiador francês Michel De Certeau (2007), no seu estudo da relação entre "produtor" e "consumidor". No seu contexto de estudo, o "produtor" era aquele que estabelecia produtos jornalísticos e comerciais enquanto o "consumidor", através de "táticas", podia modificar o sistema que o assimilava, mas sem deixá-lo. Tratava-se de uma arte de utilizar aquilo

Neste sentido, Matter (2014: 93) observou o município, a Igreja e a Instituição Coral como "sujeitos de querer e poder". De Certeau (1998: 99-100) exemplifica estes sujeitos de querer e poder afirmando que podem ser "uma empresa, um exército, uma cidade, uma instituição científica... que conseguem como efeito capitalizar vantagens conquistadas, preparar expansões futuras, e obter, assim, para si, uma independência em relação à variabilidade das circunstâncias". Além disso, estão posicionados em lugares onde podem precaver-se, antecipar-se ao tempo pela leitura de um espaço e ainda transformar as incertezas da história em espaços legíveis.

Tendo por objetivo o turismo, os municípios de Dois Irmãos e de Morro Reuter fazem o uso de "estratégias" para alcançá-lo. Uma dessas "estratégias" foi a implantação do plano de turismo de Dois Irmãos (2012), que contemplou a reativação do "palco móvel", investimentos no *Kerb* e o fomento de eventos envolvendo as práticas musicais.

Nesse cenário, Matter (2014: 97) deparou-se com interações entre município e grupos corais, os quais eram convidados para realizar *performances* em eventos. Um caso foi o do grupo Imaculada Conceição, convidado pelo segundo ano seguido para cantar no Encontro Municipal de Corais de Dois Irmãos e que, em uma situação, decidiu recusar a *performance*. Os motivos apresentados para a recusa foram divergências em relação aos objetivos do grupo - cantar na igreja, nos encontros de corais e nos funerais - e a dificuldade de conseguir a verba municipal de auxílio. Nesse sentido, os espaços de *performance* nos eventos eram consideradas oportunidades para negociação.

> Caderno de campo:
>
> Quinta-feira, 20/06/2013 - Chegando ao final de mais uma noite de ensaio, o regente informou aos integrantes do Coral Imaculada Conceição que o grupo havia recebido convites para apresentações. Dentre os convites estava o Encontro Municipal de Corais de Dois Irmãos. Ao perguntar o que o grupo achava dessa apresentação e se gostariam de participar, a resposta foi unânime: não. (MATTER, 2014: 97).

Matter (2014: 97) perguntou-se qual seria a razão da opção por não participar desse evento promovido pelo município. Ao conversar com o regente e com a presidente da comunidade, foram feitas as seguintes considerações:

---

que era imposto. Muito embora o autor tenha feito referência às "piratarias" e à clandestinidade como maneira dos indivíduos de utilizar e fazer parte do sistema que os assimila, essas "táticas" também foram observadas na interação dos grupos corais.

> Nós cantamos no ano passado. Antes e também depois de cantar pedimos um auxílio do município para o transporte e também para aproveitar e fazer um uniforme para o grupo, mas foi tanta a burocracia que acabamos desistindo. O grupo compareceu ao evento, mas não conseguiu a verba (Regente, em 20 jun. 2013 apud MATTER, 2014: 97).

O regente é um representante das demandas do seu grupo. Ele, juntamente com os representantes (secretária e tesoureiro), sistematiza a prática musical tendo a compreensão das demandas, gastos e investimentos. Na oportunidade, a instituição coral utilizou uma "estratégia" de negociação com vistas a obter algum recurso para subsidiar as despesas com o evento e para contemplar seus objetivos. Cantar em eventos promovidos por municípios não era um objetivo do coral, ao contrário, suas relações eram entre a Igreja Imaculada Conceição e as outras Instituições Corais.

Além das "estratégias", Matter relatou as "táticas" acionadas pelos integrantes do grupo coral de forma individual. Segundo De Certeau (2007: 100), a "tática" "[...] aproveita as 'ocasiões' e delas depende, sem base para estocar benefícios, aumentar a propriedade e prever saídas". Dessa forma, os indivíduos acionam "táticas" para "[...] captar no voo as possibilidades oferecidas por um instante". Quando De Certeau utiliza o conceito de "táticas", está se referindo aos agenciamentos de indivíduos em um sistema onde o "produtor" impõe os seus produtos e o "consumidor" se agencia a partir daquilo que é imposto pelo primeiro. Ao pensar nesses conceitos em um estudo sobre o canto coral, Matter (2014: 93) propõe outra dimensão de reflexão, aquela dos indivíduos se agenciando de forma individual e também a partir daquilo que lhes é imposto pelas Instituições com as quais interagem. Dessa relação, aconteceram os agenciamentos dos indivíduos e grupos em relação a tais unidades administrativas e também em razão de interesses individuais.

As ações "táticas" (ações individuais) foram acionadas de forma a fazer com que a prática musical de canto coral fosse conveniente. Algumas exemplificações de agenciamentos com acionamento de "táticas" foram o caso do "aprendiz de regente" e de uma coralista do grupo Imaculada Conceição.

"Aprender a ser regente" era um interesse individual do organista do grupo, mas, para isso, ele precisou se adaptar ao sistema da Instituição Coral tocando os repertórios propostos pela Igreja Imaculada Conceição. Nessa instituição o organista está exercendo uma ação "tática" de seu interesse. Assim, ele aprende a "ser regente" seguindo o sistema da Instituição Coral e da Igreja. Da mesma forma, a presença do organista no ensaio

também é conveniente para o regente. Enquanto o organista aprende aquilo que é de seu interesse, o regente também é auxiliado pela sua presença: "(…) o órgão facilita o processo de leitura musical no ensaio" (Regente, em 27 jun. 2013 apud MATTER, 2014: 102). Nesse sentido, o interesse é contemplado, mas dentro das ações de "estratégia" da Instituição Coral e da Igreja.

A atuação de uma coralista nas missas é outra ação "tática". Em um dos ensaios, ela declarou a Matter (2014: 103) que participa do grupo porque "gosta de cantar". No entanto, para que possa completar essa ação, precisa realizar atividades além do canto como, por exemplo, a leitura de salmos bíblicos durante as missas.

Através da observação das "táticas" é possível perceber os diferentes interesses de indivíduos, para além da busca pela construção de representações teuto-brasileiras. As negociações individuais e institucionais evidenciam relações de poder, onde alguns têm o poder institucional e outros precisam se agenciar dentro das estruturas fixadas pelas instituições. Neste processo, sujeitos se agenciam através de "táticas", podendo obter algumas vantagens e contemplar seus interesses. Assim, ao pensar sobre esse fazer musical, não estamos refletindo apenas sobre representações e identificações étnicas, mas também sobre interesses individuais, de grupos e de instituições.

Conclusões

Ao apresentar três experiências de música popular do sul como "obras abertas" apostamos nos encontros entre gentes, tempos e lugares construídos socialmente.

Nesse sentido, apostamos em um espaço de agenciamentos sonoro-musicais onde as "gentes" são os personagens históricos e atuais trazidos pelas etnografias através dos repertórios e práticas musicais de "descendentes de alemães", "negos véios" e "negadinhas", além dos "gaúchos de verdade".

Assim, ao trazer à tona músicos negros do passado e do presente atuantes no estado, Mateus Kuschick trata dos imaginários e representações locais sobre os afro-gaúchos: "(...) vê-se a produção cultural/musical dos negros do sul do Brasil também com a paradoxal condição de pertencente e estrangeira, sempre paralela ao discurso hegemônico, com raros momentos de integração e visibilidade". Ou, ainda: "De um modo geral, há séculos o povo negro saiu de sua casa, conheceu o mundo, mas parece que o mundo ainda não o conhece". Adiante, Suelen S. Matter atualiza e complementa a discussão sobre o componente étnico quando diz que: "(...) através da observação das 'táticas' (DE CERTEAU,

2007) é possível perceber os diferentes interesses de indivíduos, para além da busca pela construção de representações teuto-brasileiras". Ou seja, nas tratativas sociais, não estão em jogo apenas representações e identificações étnicas, mas também interesses individuais, de grupos e de instituições: pontos de vista complementares sobre a relação entre "gentes" e etnicidade/ práticas musicais e discursos sobre música em suas dimensões políticas (agenciamentos e negociações sonoro-musicais).

As narrativas musicais, por sua vez, evocam o passado e o tempo atual na região. Clarissa Ferreira pontua, em relação à "música campeira", um investimento no passado expresso numa franca oposição àquela "urbanamente informada". Assim, os conceitos de "invenção das tradições" (HOBSBAWM, 1997) e "comunidades imaginadas" (ANDERSON, 2008) fundamentam o chamado "pertencimento gaúcho" deste segmento musical específico. Portanto, dito isso, e para além da busca das origens, podemos concluir que os "corais alemães", "o suingue ou samba-*rock*" ou, ainda, o "campeirismo musical", são invenções paralelas e em redes particulares. Numa perspectiva etnográfica (sincrônica, portanto): como "uma invenção da rede e não de um lugar de origem específico" (VIANNA, 1999: 03).

Por fim, então, os trânsitos entre repertórios e fazeres musicais compartilhados demonstram como os "lugares" são representados musicalmente entre Brasil, Argentina, Alemanha e a diáspora negra em "festivais nativistas", "encontros de coros" e "bailes-*black*": os espaços de *performance* e de ritualização, o que para H. Vianna, configuram os "espaços de brincadeiras" e as "redes interbrincadeiras" da cultura popular brasileira.

Foi dentro dessa ideia de "circulação" entre gentes, tempos e espaços que procuramos discutir o suingue/ samba-*rock*, o campeirismo musical e os corais de descendentes de alemães do Rio Grande do Sul.

Referências

ANDERSON, Benedict. *Comunidades imaginadas*: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo. São Paulo: Cia das Letras, 2008.

ARAGÃO, Helena de Moura. Mapeamentos musicais no Brasil. In**:** JORNADA DA PÓS-GRADUAÇÃO DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA, POLÍTICA E BENS CULTURAIS - CPDOC, 1., 2009, Rio de Janeiro. *Anais...* Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2009.

BASTOS, Rafael José de Menezes. Les Batutas, 1922: uma antropologia da noite parisiense. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 20, n. 58, São Paulo, jun. 2005.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar da pós-modernidade*. RJ: Jorge Zahar, 1998.

BEDEU, Jorge Moacir da Silva. *Jornal Folha da Manhã*, 12 jun. 1978.

BRAGA, Reginaldo Gil; KUSCHICK, Mateus Berger; FERREIRA, Clarissa Figueiró; MATTER, Suelen Scholl. "Música popular do sul": identidades, agenciamentos e territorialidades trans-locais no Rio Grande do Sul (Painel). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., 2014, São Paulo. *Anais...* São Paulo: Editora da UNESP, 2014.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil. *Festivais da canção nativa do RS:* a música e o mito do gaúcho. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, UFRGS, Porto Alegre, 1987.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas:* estratégias para entrar e sair da modernidade. 4. ed. São Paulo: EDUSP, 2008.

CARDOSO, Sônia Weber. *São Leopoldo antigo:* A cidade brasileira de colonização alemã. Porto Alegre: Ed. EST, 2007.

CASTRO, Ênio Freitas; LAYTANO, Dante de. *As congadas de Osório.* Osório: Associação Riograndense de Música, 1945.

DE CERTEAU, Michel. Fazer com: usos e táticas. In: *A invenção do cotidiano:* artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2007.

DREHER, Martin. Introdução. In: MÜGGE, Ernani; DREHER, Martin. *Dois Irmãos:* dos primórdios ao cinquentenário de emancipação. Ed. Oikos, 2009.

EWALD, Werner. *Walking and Singing and Following the Song:* Musical Practice in the Acculturation of German Brazilians in South Brazil - Etnomusicological and Historical Perspectives. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller GmbH & Co. KG, 2011.

_____. "… e seguindo as canções". Cantos de diáspora de imigrantes europeus no Brasil. Revista *Em Pauta*, Porto Alegre, v.18, n. 30, jan. a jun. 2007.

FEREIRA, Clarissa Figueiró. *Campeirismo musical e os festivais nativistas do Rio Grande do Sul: (des) construindo o "gaúcho de verdade"*. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2013.

FREITAS, Décio. O Gaúcho: o mito da produção sem trabalho. In: DACANAL, José Hildebrando; GONZAGA, Sergius (Org.). *RS: Cultura e Ideologia*. Porto Alegre, Mercado Aberto, 1980.

GILROY, Paul. *O Atlântico Negro:* modernidade e dupla-consciência. SP: Ed. 34, 2001.

GOLIN, Tau. *A ideologia do gauchismo.* Porto Alegre: Tchê, 1983.

GRÜTZMANN, Imgart. Festas. In: DREHER, Martin; GRÜTZMANN, Imgart; FELDENS, J. (Org.). *Imigração alemã no Rio Grande do Sul.* São Leopoldo: Oikos Unisinos, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade.* RJ: DP&A, 2011 [1992].

_____. Quem precisa da identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu (Org. e Trad.). *Identidade e diferença:* a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

HOBSBAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence (Org.). *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

JACKS, Nilda. *Mídia nativa:* indústria cultural e cultura regional. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2003.

KUSCHICK, Mateus B. *Suingue, Samba-rock e Balanço:* músicos, desafios e cenários. Porto Alegre: Ed. Medianiz, 2013.

LUCAS, Maria Elisabeth. *Notas para uma escritura etnográfica.* Porto Alegre: PPGMUS UFRGS, 1998. Material não publicado.

MATTER, Suelen Scholl. "*A encantadora tradição germânica*": Uma etnografia da música entre "coralistas católicos" e "descendentes de alemães", 2014. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Música, UFRGS, Porto Alegre, 2014.

MONSON, Ingrid. *Saying Something:* Jazz Improvisation and Interaction. Chicago: University of Chicago Press, 1996.

MORAES, Carlos de Souza. *O colono alemão:* uma experiência vitoriosa a partir de São Leopoldo. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia de São Lourenço de Brindes, 1981.

MÜLLER, Telmo Lauro. *Imigração alemã:* sua presença no RS há 180 anos. Porto Alegre: Ed. EST, 2005.

NEGUS, Keith. *Popular Music in Theory:* an Introduction. Middletown: Wesleyan University Press, 1996.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História do Rio Grande do Sul.* Porto Alegre: Mercado Aberto, 1980.

PREFEITURA DE DOIS IRMÃOS, 2013: [s.n.]

QUINTERO-RIVERA, Mareia. *A cor e o som da nação:* a idéia de mestiçagem na crítica musical do Caribe hispânico e do Brasil (1928-1948). SP: Annablume/FAPESP, 2000.

SANTI, Álvaro. *Do Partenon à Califórnia:* o nativismo e suas origens. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2004.

STOKES, Martin. Introduction: Ethnicity, Identity, and Music. In: STOKES, Martin (Ed.). *Ethnicity, Identity and Music:* The Musical Construction of Place. New York: Berg, 1994.

THOMPSON, John. *Ideologia e Cultura Moderna:* teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2002.

TITON, Jeff Todd. *Worlds of Music:* an Introduction to the Music of the World's People. Belmont: Schirmer, 2009.

TRAVASSOS, Elizabeth. *Os mandarins milagrosos:* arte e etnografia em Mário de Andrade e Béla Bartók. Rio de Janeiro: Funarte/Jorge Zahar, 1997.

VARGAS, Herom. *Hibridismos musicais de Chico Science & Nação Zumbi.* Cotia: Ed. Ateliê, 2007.

VIANNA, Hermano. A circulação da brincadeira. In: *Folha de São Paulo*, 14/02/1999. Disponível em: <www.overmundo.com.br/banco/a-circulacao-da-brincadeira>. Acesso em: 25/04/2014.

_____; BALDAN, Ernesto. *Música do Brasil.* São Paulo: Ed. Abril, 2000.

VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão:* o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro: Funarte/Fundação Getúlio Vargas, 1997.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura:* usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

Reginaldo Gil Braga possui graduação em Música pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS, 1992), mestrado em Música pela Universidade Federal da Bahia (1997) e doutorado em Música pela UFRGS (2003). É professor da UFRGS e membro colaborador do Programa de Pós-Graduação em Música da mesma instituição. Coordena o Núcleo de Etnomusicologia da UFRGS- ETNOMUS UFRGS, grupo de pesquisa em música do Brasil e da América Latina. r_gil_braga@hotmail.com

Mateus Berger Kuschick é músico, bacharel em Composição (UFRGS, 2008), mestre em Etnomusicologia/ Musicologia (UFRGS/ CAPES, 2011) e doutorando em Fundamentos Teóricos / Música Popular (UNICAMP). mateusbk@hotmail.com

Clarissa Figueiró Ferreira é mestre em Etnomusicologia/ Musicologia (UFRGS/ CAPES, 2013) e doutoranda em música na UNIRIO. clarissaviolino@yahoo.com.br

Suelen Scholl Matter é mestre em Etnomusicologia/ Musicologia (UFRGS/CAPES, 2014) e docente da Universidade de Caxias do Sul (UCS). suelenscholl@hotmail.com

Planejamento da densidade textural a partir da aplicação da equação logística

Felipe Grisi Correia Pontes (UFPB)
José Orlando Alves (UFPB)
Antônio Joaquim Rodrigues Feitosa (UFPB)

Resumo: O presente artigo descreve o planejamento da densidade textural da peça *Logistic Textures II*, de Felipe Grisi, para o qual foi utilizada a equação logística, comum nos estudos do caos determinístico. Nessa abordagem, a equação forneceu dados com os quais foi possível a determinação do âmbito e da densidade absoluta, com a consequente indicação, por esses dois parâmetros, da densidade relativa das texturas apresentadas na referida peça. Foram feitas 85 iterações com a equação logística, de modo que cada uma delas representou a densidade textural de dois compassos. Cada iteração nos forneceu um resultado que variou sempre entre 0 e 1. De posse desses dados, partimos para a determinação de uma proporção que equivalesse ao valor obtido com a equação logística. Tal proporção corresponde à densidade absoluta e ao âmbito do trecho ao qual ela se aplica.

Palavras-chave: Equação logística. Densidades. Sistemas Caóticos. Planejamento composicional. Texturas musicais.

Textural density planning through the application of the logistic equation

Abstract: This paper describes the textural planning of *Logistic Textures II* a piece by de Felipe Grisi by using the logistic equation commonly applied in deterministic studies of chaos. In this approach, the equation provides the data to determine two parameters (range and absolute density) that make it possible to specify the relative density of the textures of this piece. Eighty-five iterations were performed with the logistic equation and each one represented the textural density of two bars. Each iteration resulted in a number that varies between 0 and 1. With this data, we determined a ratio that would equal the value obtained with the logistics equation. This ratio corresponds to the absolute density and range of the section it applies to.

Keywords: Logistic Equation. Densities. Chaotic Systems. Compositional Planning. Music Textures.

PONTES, Felipe Grisi Correia; ALVES, José Orlando; FEITOSA, Antônio Joaquim Rodrigues. Planejamento da densidade textural a partir da aplicação da equação logística. *Opus*, Porto Alegre, v. 20, n. 2, p. 183-220, dez. 2014.

A teoria do caos e os sistemas caóticos podem ser úteis para a obtenção e a condução de parâmetros musicais, tais como: relações entre conjuntos de classes de alturas, delineamento dos aspectos métricos e rítmicos, formulação e elaboração textural, dentre outros[1]. A proposta deste artigo é demonstrar como alcançar um alto grau de diversidade de parâmetros texturais a partir da manipulação de um determinado sistema caótico[2]. Essa manipulação resultou no planejamento textural da peça *Logistic Textures II*[3].

A utilização de aspectos lógicos, inclusive de recursos matemáticos na formalização de procedimentos composicionais, foi adotada por diversos compositores no decorrer da história da música, conforme descrito por Roads (1996: 822). O autor cita, por exemplo, Guillaume Dufay, que "estabeleceu o tempo de seus motetos de acordo com a dimensão da catedral de Florença e utilizou a proporção que ficou conhecida como seção áurea" (ROADS, 1996: 823, tradução nossa)[4]. Ainda, o famoso matemático Pitágoras é reconhecido por estudar a relação harmônica entre as alturas:

> [...] Pitágoras percebeu a relação harmônica dos sons produzidos pelos martelos na forja de um ferreiro, e investigações mais profundas revelaram que as massas desses martelos estavam, extraordinariamente, em simples proporção de números inteiros entre eles. Disso, Pitágoras percebeu que a realização de sons consonantes e

[1] É importante enfatizar a diferença entre a teoria do caos e os sistemas caóticos. Segundo Williams Garnett, a teoria do caos consiste em todos os princípios e operações matemáticas que estão fundamentados no caos (WILLIAMS, 1997: 18). Ainda para Williams (1997: 14), um sistema é "[...] um grupo ou sequência de elementos, especialmente na forma de um conjunto de dados cronologicamente ordenados". Portanto, um sistema caótico é um grupo de dados cronologicamente ordenado que descreve o comportamento de uma evolução caótica.

[2] A referida proposta está presente, dentre outros aspectos, no projeto de pesquisa intitulado *Desenvolvimento de processos composicionais relacionados à música textural*, que conta com auxílio do CNPq. O projeto visa fornecer subsídios para o planejamento paramétrico das densidades na construção da trama micropolifônica ou na elaboração dos *clusters* articulados ou sustentados.

[3] Como será descrito no decorrer do artigo, o planejamento textural da peça *Logistic Textures II* foi elaborado com a utilização da equação logística, dentro da perspectiva de sistemas caóticos não lineares.

[4] "[...] who derived tempi for one of his motets from the proportions of a Florentine cathedral and used the ratio known as the golden ratio" (ROADS, 1996: 823).

> proporções simples estão correlacionados, e que música e matemática compartilham a mesma base fundamental (FAUVEL et al., 2006: 14, tradução nossa)[5].

A formalização visa construir um método que equilibra o determinismo e o indeterminismo presentes em qualquer trabalho composicional. Em sua obra *Formalized Music*, Xenakis introduz a questão:

> A explicação do mundo, e consequentemente do fenômeno sonoro que nos cerca e que pode ser criado, necessitou e lucrou com a ampliação de princípio da casualidade, a base de tal ampliação é formada pela lei dos números inteiros [...]. Tudo no determinismo puro ou no indeterminismo menos puro é submetido às leis operacionais fundamentais da lógica, que foram desembaraçadas pelo pensamento matemático com o nome de álgebra geral. Estas leis operam em estados isolados ou em um conjunto de elementos com a ajuda de operações, das quais as principais são a união, [...], a interseção, [...], e a negação. A música, então, pode ser definida como uma organização destas operações elementares e relações [de equivalência, consequência e quantificações] entre as entidades sonoras e suas funções (XENAKIS, 1971: 4, tradução nossa)[6].

Percebe-se, portanto, que a proposta deste artigo assume duas frentes: uma musical e outra matemática, de modo que precisamos apresentar as bases conceituais

[5] "[...] Pythagoras noted the harmonious relationships of the sounds produced by the hammers in a blacksmith's forge, and further investigations revealed that the masses of these hammers were, extraordinarily, in simple whole-number ratios for each other. From this claimed observation Pythagoras is supposed to have leapt to the realization that consonant sounds and simple number ratios are correlated - that ultimately music and mathematics share the same fundamental basis" (FAUVEL et al., 2006: 14).

[6] "The explanation of the world, and consequently of the sonic phenomena which surround us or which may be created necessitated and profited from the enlargement of the principle of causality, the basis of which enlargement is formed by the law of large numbers [...]. But everything in pure determinism or in less pure indeterminism is subjected to the fundamental operational laws of logic, which were disentangled by mathematical thought under the title of general algebra. These laws operate on isolated states or on sets of elements with the aid of operations, the most primitive of which are the union, [...], the intersection, [...], and the negation. Music, then, may be defined as an organization of these elementary operations and relations between sonic entities or between functions of sonic entities" (XENAKIS, 1971: 4).

desses dois campos. Como descrevemos inicialmente, os parâmetros musicais que nos interessam estão relacionados à textura. Para David Cope:

> Textura resulta da combinação de altura, timbre e duração e é geralmente medida em termos de densidade. A textura pode ser suave como uma nota ou pesada como um grande agregado de alturas [...]. Compositores contemporâneos expandiram seus conceitos para incluir um vocabulário mais amplo de texturas, que vai de simples notas até grandes densidades sonoras (COPE, 1997: 99, tradução nossa)[7].

Ainda, segundo Wallace Berry, a textura:

> Consiste nos seus componentes sonoros; é condicionada em parte pelo número de componentes que soam simultaneamente ou concorrentemente e suas qualidades são determinadas pelas interações, inter-relações e projeções relativas das linhas que a compõem ou outros fatores componentes do som (BERRY, 1976: 184, tradução nossa)[8].

O referido autor salienta que a textura possui dois aspectos: um quantitativo e outro qualitativo. O aspecto quantitativo diz respeito ao "número de eventos concorrentes de uma textura bem como o grau de compressão dos eventos dentro do espaço intervalar dado" (BERRY, 1976: 185, tradução nossa)[9]. O aspecto qualitativo se relaciona com a natureza das interações e inter-relações da malha musical. Assim, o aspecto quantitativo da textura refere-se ao parâmetro densidade. Para Cope (1997: 99, tradução nossa),

---

[7] "Texture results from a combination of pitch, timbre, and duration and is generally measured in terms of density. Texture can be as thins as one pitch or as thick as a large aggregate of pitches [...]. Contemporary composers have expanded these concepts to include a larger vocabulary of textures, from single notes to thick densities of sound" (COPE, 1997: 99).

[8] "[...] consists of its sounding components; it is conditioned in part by the number of those components sounding in simultaneity or concurrence, its qualities determined by the interactions, interrelations, and relative projections and substances of component lines or other component sounding factors" (BERRY, 1976: 184).

[9] "[...] the number of concurrent events as well as the degree of compression of events with a given intervallic space" (BERRY, 1976: 185).

"densidade é a medida básica da textura"[10], o que nos permite perceber que tal parâmetro tem fundamental importância na questão textural.

Guigue (2012: 53), ressalta a existência de dois tipos de densidade: a absoluta e a relativa. A densidade absoluta é o número de sons concomitantes, enquanto que a relativa é a divisão da densidade absoluta pelo âmbito em questão. O âmbito, por sua vez, ainda segundo Guigue, é "determinado pelas notas extremas de cada acorde", e corresponde ao somatório de todas as possíveis notas entre a mais aguda e a mais grave, com estas duas inclusas na soma. Ou seja, a densidade relativa é alcançada pela divisão da densidade absoluta pelo âmbito. Dessa divisão, teremos sempre um resultado entre 0 e 1.

A textura musical, assim como as densidades e as relações de dependência e interdependência, estão em constante mudança no decorrer de uma peça em função do tempo. Para a matemática, "um sistema dinâmico é tudo que se move, muda ou evolui no tempo" (WILLIAMS, 1997: 18, tradução nossa)[11]. Logo, a música, e consequentemente a textura, podem ser consideradas um sistema dinâmico.

O caos ocorre somente em sistemas determinísticos, não lineares e dinâmicos[12]. Logo, "caos é uma evolução de aparência desordenada e de longo prazo que satisfaz determinados critérios matemáticos e que ocorre num sistema determinístico, não linear" (WILLIAMS, 1997: 18, tradução nossa)[13]. Bidlack complementa essa informação ao afirmar que o caos "descreve aspectos importantes sobre como as coisas no mundo real se movem e mudam com o tempo" (BIDLACK, 1992: 1, tradução nossa)[14].

Os fenômenos descritos pelas premissas de um sistema caótico[15] também se classificam em dois tipos, de acordo com seu desenvolvimento no tempo. Portanto, podem

[10] "[...] density is the basic measure of texture [...]" (COPE, 1997: 99).
[11] "A dynamical system is everything that moves, changes, or evolves in time" (WILLIAMS, 1997: 18).
[12] Segundo Williams (1997: 18), a não linearidade de um sistema significa que uma mudança em uma de suas variáveis não produz uma mudança ou reação proporcional. Ou seja, o valor do sistema em determinado tempo não são proporcionais aos valores de tempos anteriores. Há conceitos de não linearidade mais profundos e complexos, mas que fugiriam ao escopo deste trabalho.
[13] "Chaos is a sustained and disorderly-looking long term evolution that satisfies certain special mathematical criteria and that occurs in a deterministic nonlinear system" (WILLIAMS, 1997: 18).
[14] "[...] describes important aspects of the way things in the real world move and change with time" (BIDLACK, 1992: 1).
[15] A utilização de sistemas caóticos não lineares na composição é explorada por diversos autores, dentre os quais podemos citar DiScipio (1990), Goggins (1991), Leach and Fitch (1995), Pressing (1988), Salter (2009), Harley (1995), Holochwost (2005), Little (1993), Weisberg (2000), Bennett

ser discretos, quando "[...] seu estado só muda entre os instantes t_0, t_1, t_2. No intervalo entre dois desses instantes, o estado permanece constante" (VILLATE, 2007: 25). Podemos citar como exemplo ocorrências de terremotos, tempestades e erupções vulcânicas. Os contínuos, por sua vez, como o nome sugere, não param de se desenvolver, como por exemplo a temperatura do ar, o fluxo de água em rios perenes etc.

Os procedimentos matemáticos utilizados para o planejamento das densidades da peça *Logistic Textures II* foram, portanto, obtidos com a utilização da teoria do caos, precisamente da equação logística, dentro da perspectiva de um sistema caótico discreto[16]. Criada em 1845, a equação logística trata-se de um sistema unidimensional desenvolvido para descrever mudanças a longo prazo nas populações das espécies, já que estas mudam de maneira não contínua (WILLIAMS, 1997: 140). A população de uma espécie em determinado ano x_{t+1} é, em números, alguma proporção da população do ano anterior x_t. Matematicamente falando, temos que a população do ano x_{t+1} é igual à população do ano anterior x_t multiplicada pela constante de proporção $k > 0$. Logo teríamos que $x_{t+1} = k.x_t(1-x_t)$, onde k é a constante que representa a taxa de natalidade e mortalidade, x_t é a população no tempo t e x_{t+1} é a população no tempo t +1 (WILLIAMS, 1997: 141)[17].

Os biólogos consideram mais útil quando se trabalha a equação logística com dados normalizados, de modo que o resultado da equação varie de 0 a 1, sendo 0 a população mínima e 1 a população máxima possível. Essa é a função da parte $(1- x_t)$ na equação. Essa característica da equação logística permitiu sua aplicação na determinação do âmbito textural, uma vez que, como visto anteriormente, a densidade relativa varia de 0 a 1, na qual 1 é a densidade de um *cluster*.

(1985), Miranda (2001) e Puig (2005). É importante ressaltar que o objetivo do presente artigo é descrever um planejamento textural específico, traçado a partir dos resultados alcançados com a utilização da Equação Logística. Assim, foge ao escopo do objetivo a elaboração de um "mosaico" com as diversas formulações prescritivas de outros autores que também utilizaram sistemas não lineares na música.

[16] A originalidade da pesquisa, aqui apresentada, está associada a um planejamento textural específico. A pesquisa é original na medida em que, na literatura, a utilização de sistemas não lineares está associada a processos emergenciais, prescritivos; e tais processos não estão relacionados à elaboração de um planejamento macroestrutural. Assim, a originalidade da pesquisa não dialoga, necessariamente, com a grande maioria dos trabalhos publicados sobre a utilização de sistemas caóticos não lineares em música.

[17] "Dependendo do valor de k, a equação pode mostrar atratores de pontos fixos (para $k < 3$), ciclos (para k entre 3 e em torno de 3.57), ou caos (para k maiores que 3.57). [...] O consenso entre os matemáticos parecer ser o de que a maioria das equações discretas não lineares podem levar ao caos, desde que haja uma escolha apropriada dos parâmetros" (WILLIAMS, 1997: 174).

Na relação descrita acima, se a constante k for maior que 1, a evolução da espécie que o modelo representa dominaria a Terra, já que a população se multiplicaria eternamente. Para tornar o modelo mais realístico considera-se, $x_{t+1} = k \cdot x_t(1-x_t)$.

Na obra *Chaos Theory Tamed,* Garnett Williams explica que:

> Pegar um valor pequeno para xt deixa a quantidade de 1-xt próximo de 1. Toda a parte direita da equação ficará próxima de kxt. Assim, a população aumenta enquanto xt aumenta, embora não proporcionalmente a xt. Em outras palavras, a população está apta a crescer quando xt se aproxima de zero. Por outro lado, com valores relativamente altos de xt (por exemplo, um valor um pouco menor que o máximo de 1), a quantia de 1- xt torna-se pequena (próxima de zero). A parte direita da equação fica pequena. O crescimento é, portanto, pequeno (WILLIAMS, 1997: 141, tradução nossa)[18].

Para simularmos a evolução da população no tempo, precisamos iterar ou realimentar a equação logística. Isso significa que, estabelecendo um x_t inicial e um valor para k, devemos calcular o valor de x_{t+1} e em seguida fazer um novo cálculo, tendo como x_t o valor obtido em x_{t+1} anteriormente.

Por exemplo, admitamos inicialmente x_t igual a 0,45 e k igual a 4. Teríamos:

$$x_{t+1} = 4 \cdot 0{,}45(1-0{,}45)$$

$$x_{t+1} = 0{,}99$$

Em seguida, nosso valor de x_t seria 0,75. Portanto:

$$x_{t+1} = 4 \cdot 0{,}99\ (1-0{,}99)$$

$$x_{t+1} = 0{,}03$$

[18] "Taking a small value for xt (say slightly above zero) leaves the quantity 1-xt close to 1. The entire right-hand side of Equation 10.1 (equal to the computed xt+1) then becomes almost equal to kxt. Thus, the population increases as xt increases, although not in direct proportion to xt. In other words, population is apt to grow when xt is close to zero. Conversely, at relatively large values of xt (say a little less than the maximum possible value of 1), the quantity 1-xt becomes small (approaching 0). The right-hand side of the equation then becomes small. In other words, growth is small" (WILLIAMS, 1997: 141).

A constante k é que concede ou não o caráter caótico à equação (WILLIAMS, 1997: 145). À medida que se aumenta o valor de k, percebe-se grandes mudanças em seu comportamento. Fazendo isso com o valor inicial de x_t igual a 0,45 e k igual a 3, os dois valores que teremos serão 0,74 e 0,57. Aumentando-se o k ainda mais, a oscilação passa a ser entre quatro valores e não mais dois.

Os gráficos nas Figuras 1 a 4 ilustram bem esse processo. Para a construção dos gráficos, consideramos o valor inicial x_0 igual a 0,45 e modificamos somente a constante k.

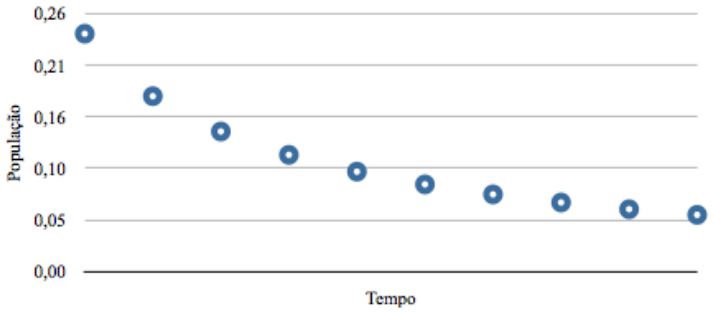


Fig. 1: Gráfico com valores da equação logística para k = 0,97.

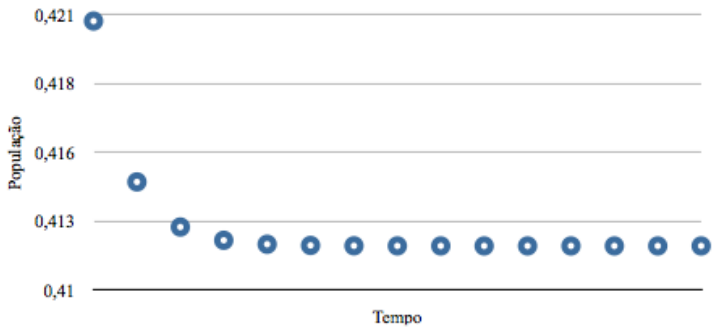


Fig. 2: Gráfico com valores da equação logística para k = 1,7.

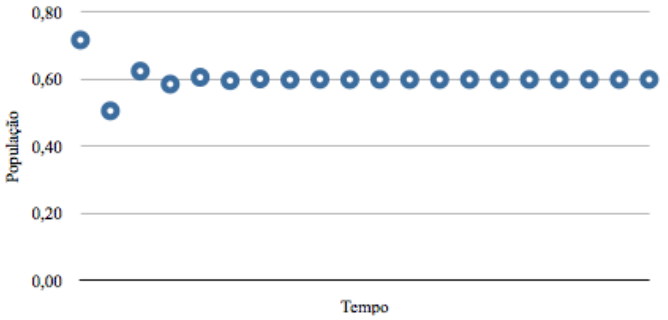


Fig. 3: Gráfico com valores da equação logística para k = 2,5.

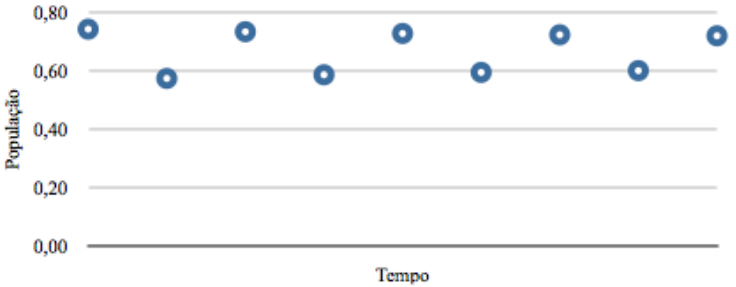


Fig. 4: Gráfico com valores da equação logística para k = 3.

No gráfico 1, a trajetória percorrida pela equação diminui com o tempo e tende a zero. No gráfico 2, a trajetória cai e se estabiliza em um determinado ponto. Algo parecido ocorre com o gráfico 3, que depois de apresentar alguma oscilação, estabiliza-se em um só ponto. No gráfico 4 ocorre sempre a oscilação entre dois pontos. Os pontos para onde o sistema é atraído são chamados de atratores. Para Williams, "atrator é um ponto ou

pontos no espaço fásico que, no decorrer do tempo (iterações), atraem todas as trajetórias que emanam das condições iniciais" (WILLIAMS, 1997: 142)[19].

Algumas características importantes podem ser percebidas quando o valor de k varia entre 0 e 3. São elas:

- O sistema será atraído para o mesmo atrator independentemente do valor inicial de x_t;
- O atrator é zero para qualquer 0<k<1;
- Quando 0<k<2, a trajetória aproxima-se do atrator por apenas um lado (gráficos 1 e 2 acima); quando k>2, a trajetória oscila em torno do atrator para depois se estabilizar (gráfico 3).

A equação logística não apresentará um desenvolvimento caótico para valores de k inferiores a 3,569. Para valores de k a partir de 3, ocorre o que se chama de bifurcação. "Bifurcação é uma mudança qualitativa repentina no comportamento do sistema que ocorre em um valor fixo de um dos seus parâmetros" (WILLIAMS, 1997: 146, tradução nossa)[20]. No gráfico 4, vemos que a linha oscila sempre entre dois pontos para k igual a 3. O atrator do sistema passar a ser, portanto, de dois pontos.

Ao se igualar o k a 3,5, o período passa a ser de quatro pontos para qualquer valor inicial de xt: 0,875, 0,383, 0,827 e 0,501. A partir desse ponto, pequenas mudanças no valor de k fazem com que o sistema se bifurque em mais pontos. Para k igual a 3,5441, o sistema oscilará entre oito pontos. Para k igual 3,5644, 16 pontos. Com isso, podemos estabelecer a ideia de período, que segundo Williams "é a quantidade de tempo ou número de iterações necessárias para um sistema voltar ao seu estado original" (1997: 145)[21]. Um atrator que oscila sempre entre dois valores é um atrator de período dois[22]. Para k no intervalo entre 3,569 e 4 o estado do sistema passa por muitos valores diferentes, não obedecendo nenhuma regra. Este tipo de comportamento é denominado de caótico. O

[19] "[...] an attractor is the phase space point or points that, over the course of time (iterations), attract all trajectories emanating from some range of starting conditions" (WILLIAMS, 1997: 142). Atrator é uma propriedade inerente de sistemas não lineares, ou seja, é definida e fundamentada por diversos autores que abordam o caos determinístico. Citamos Willians como um exemplo desses autores. Na equação logística, o valor do atrator é igual a k-1/k.

[20] "A bifurcation is a sudden qualitative change in a system's behavior, occurring at a fixed (critical) value of a control parameter" (WILLIAMS, 1997: 146). No nosso caso, o parâmetro de controle é o k.

[21] "A period is the amount of time or number of iterations needed for a system to return to its original state" (WILLIAMS, 1997: 145).

[22] A fórmula k-1/k não é válida para atratores periódicos.

estudo dos atratores de um sistema caótico também pode gerar aplicações musicais, especialmente dos fractais[23].

A Fig. 5 demonstra o que foi descrito acima. Trata-se do diagrama de Poincarè, em que, no eixo x temos os possíveis valores de k e, no eixo y, os atratores do sistema. Perceba que quando o eixo x está em 3, ou seja, k igual a 3, dá-se início à bifurcação conforme descrevemos. As bifurcações gradativamente aumentam até que chegamos no caos (parte escura da figura).

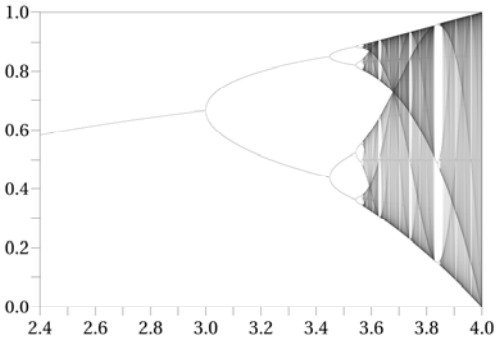


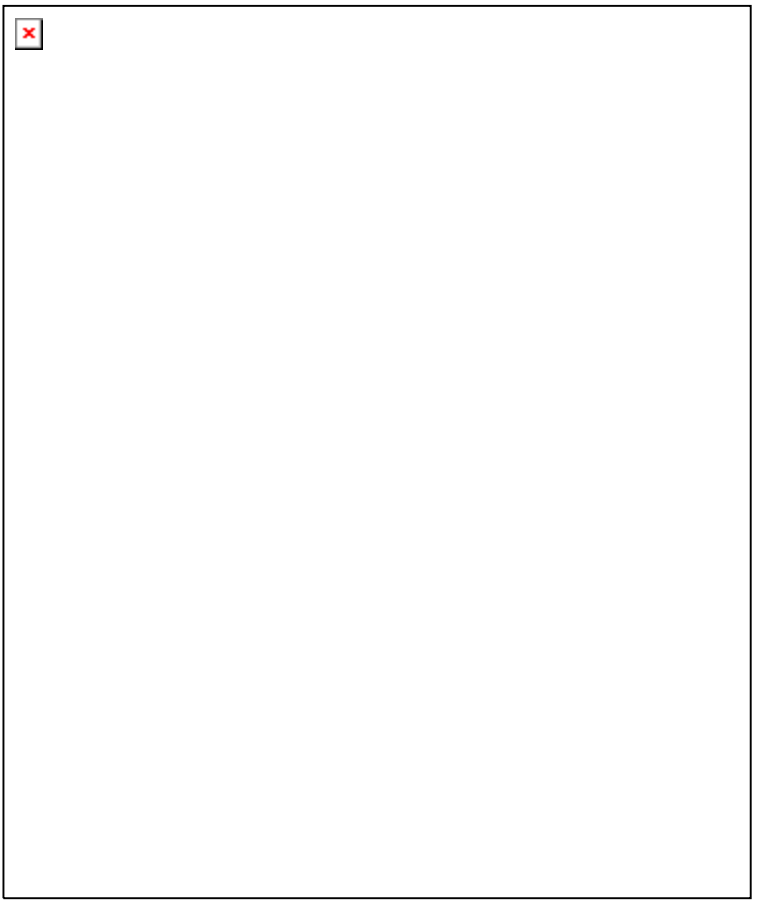
Fig. 5: Diagrama de Poincarè.

Em suma, a equação logística apresenta quatro diferentes situações, dependendo do valor de k:

- Para k menor ou igual a 1, o atrator do sistema é o valor "0" (zero);
- Para k entre 1 e 3, o atrator do sistema é um ponto fixo;
- Para k entre 3 e 3,569, ocorrem os atratores periódicos com 2, 4, 6, 8, 16 etc. pontos;
- Para k maior que 3,569 e menor que 4, o sistema entra em comportamento caótico e seu atrator tem infinitos pontos.

[23] O planejamento textural de uma composição musical a partir do conceito de fractais está em fase de pesquisa. Os resultados dessa implementação da abordagem caótica serão apresentados em trabalhos futuros.

O plano da evolução da textura no decorrer da peça *Logistic Textures II* está baseado nos dados obtidos com a equação logística, considerando k = 4 e valor inicial de x_t = 0,4 , como podemos observar na tabela 1, abaixo. Nessa tabela, inserimos alguns valores da iteração da equação. A coluna $y = kx_t (1 - x_t)$ apresenta o resultado da equação que representa o valor utilizado para densidade relativa.



Tab. 1: Trecho da evolução das densidades relativas da peça *Logistic Textures II.*

Abaixo, apresentamos o gráfico da iteração da equação logística (Fig. 6), o que nos forneceu os valores para a densidade relativa de toda a peça.

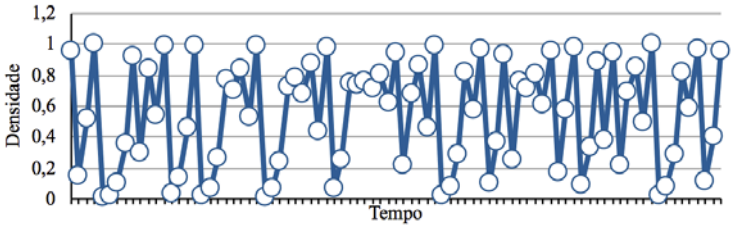


Fig. 6: Evolução da densidade relativa na peça *Logistic Textures II*.

De posse de todos os valores de densidade relativa, encontramos então relações numéricas que equivalessem a cada um dos pontos do gráfico, lembrando que a densidade relativa é fornecida pela divisão da densidade absoluta pelo âmbito, como descrito anteriormente. Na Fig. 7, mostramos um trecho do planejamento das relações obtidas com os valores da equação logística[24].

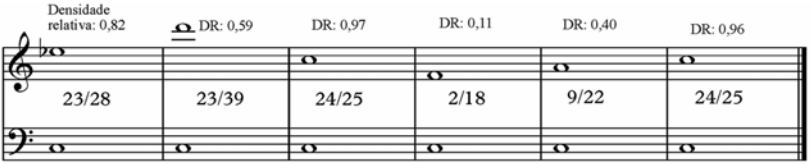


Fig. 7: Última linha do planejamento das proporções da peça *Logistic Textures II*.

Por exemplo, o último valor obtido com a equação logística foi de 0,96. Tal valor pode ser obtido com a relação 24/25. Nesse caso, teremos densidade número de 24, âmbito de 25, com a consequente densidade relativa de 0,96. Esse valor pode ser também

[24] A lacuna existente entre a percepção musical e a proposta matemática é um problema inerente à própria formalização do processo composicional. Assim, por exemplo, a escuta das obras de Xenakis também não revela os processos estocásticos envolvidos na obra.

alcançado com a relação 48/50. Dessa forma, o valor extraído da equação logística nos fornece múltiplas possibilidades para sua realização musical. Muito embora, no exemplo acima, o âmbito de 25 tenha sido representado pelas duas notas Dó separadas por duas oitavas, isso não necessariamente ocorreu na peça. O âmbito será sempre de 25 quando a nota mais grave estiver a duas oitavas de distância da mais aguda. Isso vale para todas as relações.

O compasso 29 da peça em questão, que tem a relação 5/38, foi realizado musicalmente da seguinte maneira[25]:

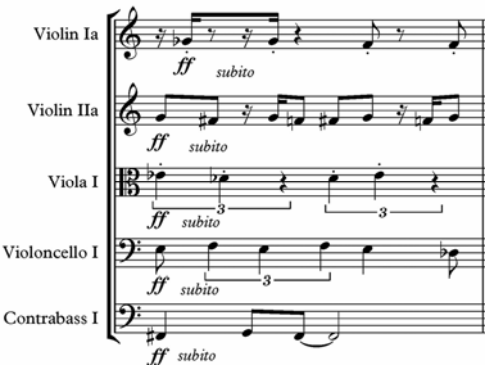


Fig. 8: Exemplo da realização musical da relação 5/38. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 29).

Pedro Henrique de Faria e Jônatas Manzolli também utilizam a mesma equação caótica em suas músicas com o intuito de criar controle sobre ritmo, dinâmica e timbre. Os autores referem-se à constante k como r e afirmam:

> Cada controle foi associado a um mapa logístico. O compositor controla a geração de novos estados do mapa variando o valor do parâmetro de r. A relação dos valores com a geração de todo o material está diretamente relacionada ao nível de complexidade do mapa logístico: quanto maior a variação dos valores (maior quantidade de bifurcações e propensão a instabilidade) do atrator, maior variedade

[25] A análise do trecho em questão deve ser feita de maneira horizontal, valorizando-se a passagem do tempo, e não analisando as notas apresentadas como *cluster*.

> de material obtém-se em todos os parâmetros musicais (FARIA; MANZOLLI, 2012: 1216).

Jônatas Manzolli também produz e sintetiza sons utilizando sistemas não lineares para controlar seus parâmetros (MANZOLLI, 1993: 2).

Além de Faria e Manzolli, Diana Dabby também utiliza o preceito do caos em sua música. A compositora, entretanto, gera variações de peças de compositores como Bach, a partir da teoria do caos. Segundo a autora:

> Um mapeamento caótico fornece técnicas para gerar variações musicais de um trabalho original. Tal técnica, baseada na sensibilidade das condições iniciais das trajetórias caóticas, produz mudanças na sequência de alturas da peça (DABBY, 1996: 1)[26].

Liduino Pitombeira utiliza a definição de fractais e da característica de autossimilaridade destes para definir os conjuntos de classe de alturas que utilizará na sua composição:

> Todos os conjuntos tricordais dos tetracordes 0167, 0268 e 0369 são idênticos entre si e possuem propriedades intervalares bastante similares aos tetracordes geradores. [...] as formas primas de todos os tricordes possíveis (mostrados na vertical) gerados a partir do tetracorde 0167 pertencem à classe 016, ou seja, todos possuem uma segunda menor e um trítono (PITOMBEIRA, 2009: 1).

A seguir, abordaremos aspectos analíticos da peça *Logistic Textures II*, composta por Felipe Grisi, seção por seção, comentando não só suas características de densidade, mas também a questão estrutural e timbrística, dentre outros aspectos[27].

---

[26] "A chaotic mapping provides a technique for generating musical variations of an original work. This technique, based on the sensitivity of chaotic trajectories to initial conditions, produces changes in the pitch sequence of a piece" (DABBY, 1996: 1).

[27] A ampla descrição de todo o planejamento textural e a respectiva realização musical impedem a descrição e análise de obras de outros compositores que utilizaram sistemas caóticos não lineares na

Aspectos analíticos da peça *Logistic Textures II*

Além do planejamento textural, originado pela teoria do caos, a composição partiu de um plano macroestrutural[28], apresentado no apêndice deste artigo. Tal plano foi elaborado para conceder forma à peça *Logistic Textures II*. Para a composição da peça, adotamos os princípios formais explicitados por Mary Wennerstrom[29]. Segundo a autora: "Forma implica em uma organização de materiais em um todo com significado que pode ser apreendido auralmente como um complexo estético" (WENNERSTROM, 1975: 1, tradução nossa)[30]. E ainda continua, afirmando:

> Para se compreender a música do século XX, é necessário primeiro entender quais materiais estão sendo empregados. O ouvinte precisa estar ciente de que qualquer evento em qualquer parâmetro (altura, duração, timbre e dinâmica) pode ter uma função formativa na música e contribuir para o formato resultante da peça. (WENNERSTROM, 1975: 1, tradução nossa)[31].

---

composição. É o caso, por exemplo, da abordagem derivada dos fractais na composição do primeiro estudo para piano, *Désordre*, de György Ligeti. Vários autores analisam o processo composicional do referido estudo, dentre eles: Steinitz (1997), Clendinning (1993), Kinzler (1991) e Morrison (1985).

[28] O planejamento macroestrutural pode ser entendido aqui com base nos procedimentos prévios, em torno do direcionamento das ideias musicais, que colaboram para a configuração da peça como um todo, caracterizando também partes ou seções (ALVES, 2011: 161). O planejamento macroestrutural, bem como a instrumentação e o ritmo, não têm ligação direta com a teoria do caos descrita anteriormente, esta que foi utilizada na formulação do planejamento textural em questão.

[29] Os referidos princípios formais não estão relacionados com a utilização da equação logística. No caso, os princípios formais foram utilizados no planejamento da condução do discurso musical, do ponto de vista da macroforma. Os valores alcançados com a equação logística propiciaram a realização subjacente das disposições texturais na microforma. Assim, a originalidade da pesquisa reside justamente em não utilizar uma abordagem *bottom-up*, relacionada com as características emergentes de processos composicionais, presente na maioria dos trabalhos publicados sobre a utilização de sistemas caóticos não lineares.

[30] "Form implies the organization of materials into a meaningful whole - a whole that can be apprehended aurally as an aesthetic complex" (WENNERSTROM, 1975: 1).

[31] "The understanding of twentieth-century music requires first an understanding of the materials which are being employed. The listener must start with the idea that any event in any parameter (pitch, duration, timbre, dynamics) can have a formative function in the music and can contribute to the resultant shape of the piece" (WENNERSTROM, 1975: 1).

Outros estudiosos também se debruçaram sobre o assunto, elaborando diferentes conceitos de forma. Um deles é H.J. Koellreutter, que afirmava que:

> Forma é a maneira pela qual os meios expressivos se organizam em função do princípio estético da unidade na variedade. É o todo que resulta da disposição e do relacionamento dos componentes e das partes constituintes (estrutura) da composição. É o modo sob o qual a composição se manifesta, é a concretização de uma ideia. A forma tem como elementos básicos a repetição, o contraste e a variação (KOELLREUTTER, 1987: 30).

A ideia de estrutura, além do conceito de forma, tem uma abordagem diferente na música contemporânea. Enquanto que, até o século XX, "um trabalho musical era considerado como uma série de unidades postas juntas para formar um todo" (KOELLREUTTER, 1987: 2), em muitos aspectos composicionais da música contemporânea a forma é entendida como "[...] um processo ao invés de um formato arquitetônico [...]" (1987: 2). A estrutura da música contemporânea, portanto, "é um o resultado de uma combinação de formas antigas, novo vocabulário e processos inovativos de criação de formas" (1987: 3). Ainda segundo o autor:

> Entende-se por estrutura a disposição, o relacionamento e a ordem dos componentes e das partes constituintes da composição. É uma maneira de se disporem e relacionarem os diversos elementos constituintes da composição. Neste sentido, a estrutura pode ser modal, tonal, serial, dodecafônica, planimétrica e etc. (KOELLREUTTER, 1987: 29).

Wennerstrom apresenta uma classificação das principais formas utilizadas pelos compositores da música contemporânea. Essas seriam: formas seccionais, de desenvolvimento, variacionais, além das estratificadas e interpoladas. A peça *Logistic Textures II* foi composta a partir do conceito de formas estratificadas e interpoladas. A autora conceitua:

> Apesar dos procedimentos de desenvolvimento e variação ainda serem importantes, os compositores contemporâneos também aplicaram uma abordagem mais

> segmentada aos seus materiais, o que pode levar a trabalhos musicais integrados quando combinados com elementos reiterados. Esses segmentos podem consistir em pequenos fragmentos de material ou de camadas, ou ainda blocos de material. Essas unidades podem ser apresentadas superpostas, justapostas ou interpoladas em outro material para criar um padrão de interrupção, por exemplo (WENNERSTROM, 1975: 47, tradução nossa)[32].

Na primeira metade do século XX, os compositores passaram a utilizar as formas estratificadas e interpoladas com mais frequência. Para Wennerstrom:

> A compreensão desse tipo de forma requer uma nova abordagem de bloco; ao invés de seguir o desenvolvimento orgânico de uma ideia, o ouvinte precisa perceber unidades completamente separadas em várias combinações. Essas unidades são tratadas de várias maneiras possíveis, algumas enfatizando contraste direto, outras incorporando processos de transformação (WENNERSTROM, 1975: 48)[33].

Mary Wenerstrom ainda explica detalhadamente os processos texturais, estes que tiveram grande importância no plano e na composição da peça *Logistic Textures II*. Segundo a autora, os processos texturais classificam-se da seguinte forma (1975: 48):

Processos texturais de contrastes:

- Extratificações. Disposição da textura em camadas, ou a operação independente de mais de um parâmetro simultaneamente.
- Justaposições. Mudança abrupta de elementos.
- Interpolações. Mudança abrupta de elementos com (quase imediata) continuação da primeira ideia.

---

[32] "[...] twentieth century composers have also employed a more segmented approach to materials, which can lead to integrated musical works when combined with return factors. These segments may consist of small bits of materials, [...], or of layers or blocks of materials [...]. These units can be presented superimposed, juxtaposed or interpolated into other material to create an interruption pattern on a higher level" (WENNERSTROM, 1975: 47).

[33] "An understanding of this type of forms requires a new block approach; instead of following the organic development of an idea, the listener must perceive separate complete units in various combinations. These units are treated in many possible ways, some emphasizing direct contrast and some incorporating transformation processes" (WENNERSTROM, 1975: 48).

Processos texturais de conexões:

- Amálgama. Síntese de eventos sonoros dentro de uma unidade interparamétrica onde os parâmetros atuam conjuntamente.
- Gradação. Mudança gradual dentro de um parâmetro ou uma sobreposição de dois blocos sonoros.
- Dissolução. A separação de uma unidade interparamétrica em suas partes componentes, onde normalmente cada parte é desenvolvida independentemente.

Marcos Lucas, comentando a respeito dos processos de estratificação, enumera vários compositores que utilizam tais processos. Segundo o autor:

> [...] são muitos os compositores que fazem uso de estratificação, como Elliot Carter, Gunther Schuller, Penderecki, Ligeti, Lutoslawski, etc. Observe-se que se compositores das mais diversas correntes estéticas fazem uso desta técnica, é porque trata-se na verdade de um processo que independe do material musical utilizado, não se restringindo a nenhuma corrente em particular (LUCAS, 1995: 84).

Os procedimentos acima concedem diferentes elementos que contribuem para a elaboração e o encadeamento das unidades que compõem a forma. É necessária uma boa percepção para que se note padrões em larga escala ou para entender o equilíbrio entre unidades. Com isso em mente, foi elaborado um plano macroestrutural para toda a peça, de maneira que suas seções fossem demarcadas por diferentes tipos de articulação, tendo cada seção alguns fragmentos de outra. Aproxima-se, assim, da forma sinerética descrita por Koellreutter da seguinte maneira:

> Procede de maneira acausal, associando conceitos aparentemente distintos. Tem origem no pensamento arracional (paradoxal, esférico). Sua estruturação é assimétrica, aperiódica. Tem como características estruturais a mudança permanente dos signos musicais por variação, transformação, rotação, etc., isto é, sofre processo de metamorfose tendendo à formação de campos limitados, tomados isoladamente em relação a outros. Os contrastes e os contrários se fundem numa multiplicidade ilimitada de signos musicais. A unidade formal resulta de um processo integrado (sinérese). Exige uma percepção sistática, integradora (KOELLREUTTER, 1987: 30).

Seção A

A primeira seção da peça estende-se do compasso 1 ao compasso 22. A peça inicia-se com uma grande gradação em todas as cordas, compondo uma alta densidade, como mostra a Fig. 9 (em página seguinte). Aqui, a relação densidade número/âmbito é de 24/25, o que nos dá uma densidade relativa de 0,96.

Nessa seção, são utilizadas alturas sustentadas e as variações de articulação são bastante esparsas. Outro ponto importante é a oposição entre notas *senza* vibrato e *molto* vibrato; este, que por sua vez permeia toda essa primeira seção, aparecendo a princípio de maneira parcimoniosa e mais tarde contaminando toda a parte, como ocorre nos compassos 15 a 19, exemplificados na Fig. 10 (em página seguinte).

Ainda no início da peça, aparecem alguns *pizzicati* que são um prenúncio da terceira seção, que é composta somente por esse tipo de articulação (cf. seção C, Fig. 20). No compasso 9, aparece um ruído na tentativa de traduzir musicalmente o que seria uma textura próxima do zero (Fig. 10).

No que diz respeito às densidades, ocorre um momento bastante interessante ainda no início da peça, no trecho que vai do compasso 7 ao 10 (Fig. 11), onde a densidade relativa é de 1, máxima possível (comp. 7 e 8) e, em seguida, de 0,01 (comp. 9 e 10), a de menor valor em toda a peça.

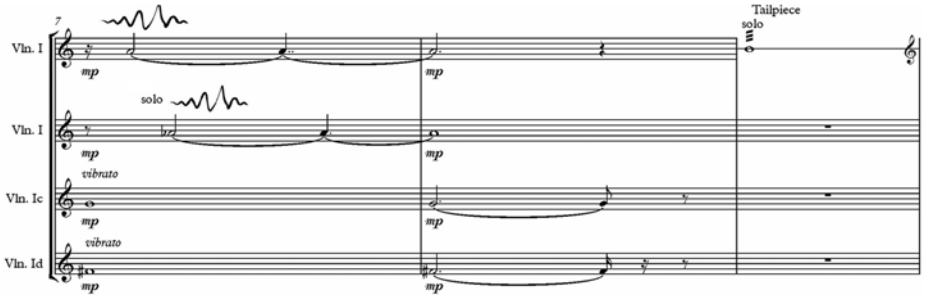


Fig. 11: Mudança súbita da densidade relativa máxima (1) para 0,01. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 7-9).

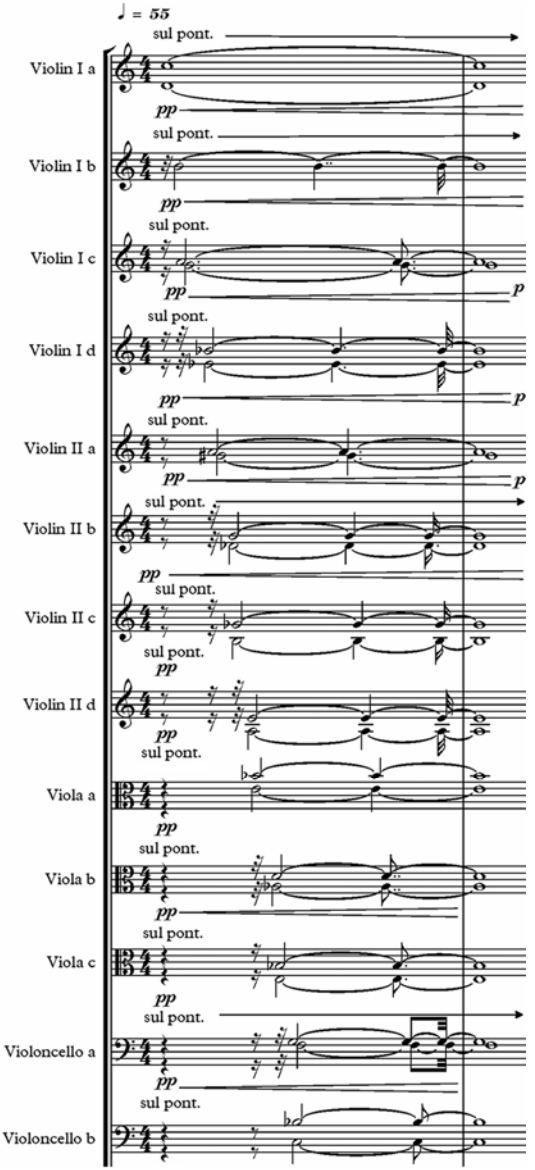


Fig. 9: Realização musical da densidade relativa de 0,96. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 1-2).

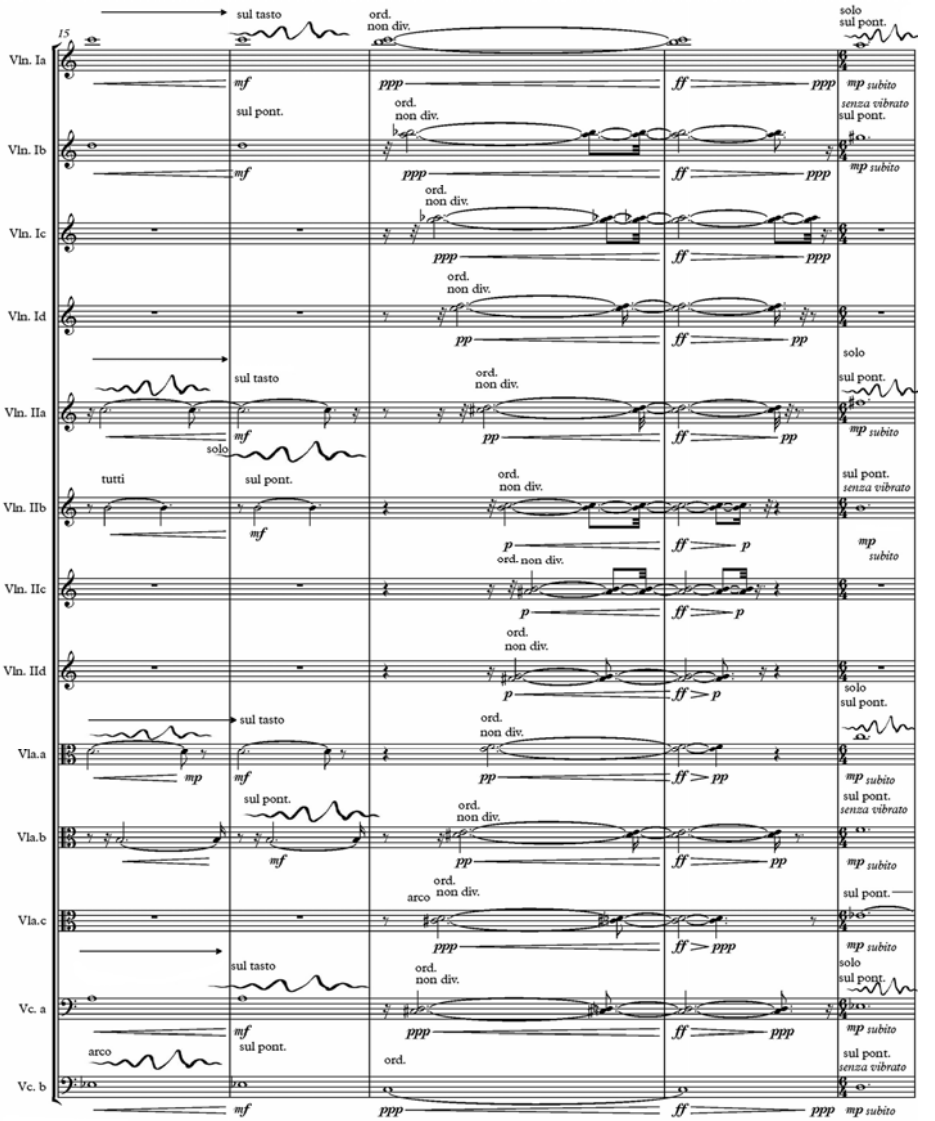


Fig. 10: Demonstração da oposição entre o *senza* e o *molto* vibrato. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 15 a 19).

Transição

No compasso 23 se inicia a transição entre a primeira seção, marcada pela utilização de notas sustentadas, e a segunda, predominantemente de textura micropolifônica (Fig. 12, em página seguinte)[34]. Há, portanto, a utilização de elementos dessas duas seções.

Como previsto no plano macroestrutural, o processo textural característico dessa transição é a amalgamação. Ocorrem também as modulações tímbricas, dessa vez em articulações diferentes, como os trêmulos da Fig. 13:

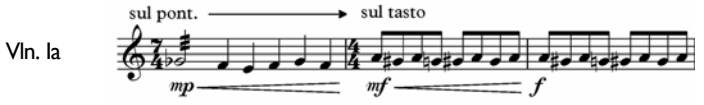


Fig. 13: Modulação tímbrica com articulações. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 30).

Como citado anteriormente, alguns elementos predominantes da seção B já fazem suas primeiras aparições ainda na parte em análise, mesclando-se com elementos da seção. A Fig. 14 mostra uma modulação tímbrica explorada sobre elementos que irão compor a microplifonia de próxima seção.

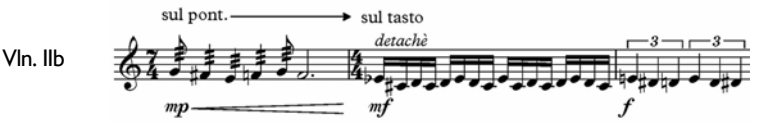


Fig. 14: Apresentação dos elementos da micropolifonia. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 30).

[34] Para Paulo Zuben, a micropolifonia "organiza as entradas e durações das notas de cada voz afim de que, durante um determinado período de tempo, um aglomerado harmônico específico seja ouvido com uma constante movimentação interna, isto é, uma flutuação sonora" (ZUBEN, 2005: 137).

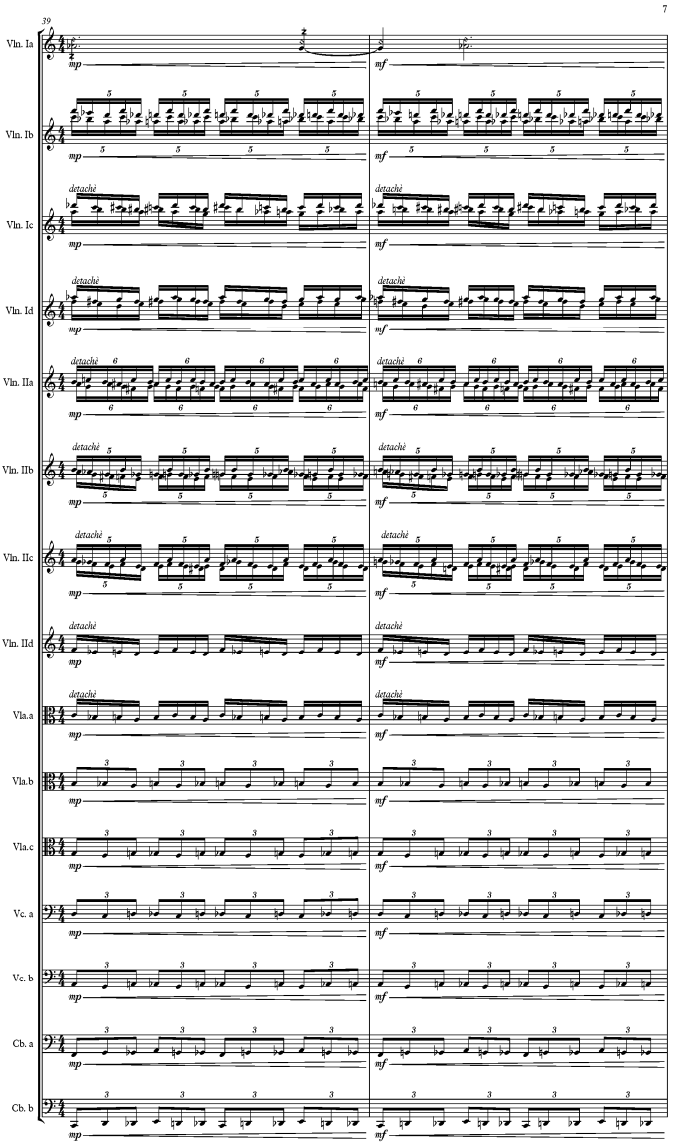


Fig. 12: Exemplificação do procedimento utilizado na transição. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 39-40).

Nessa transição ocorre o que chamamos de contraponto rítmico[35], apresentado nos compassos 39 e 40 (cf. Fig. 12). Esse tipo de escrita permeia toda a transição até a entrada definitiva da seção de micropolifonia.

Seção B

Na seção B ocorre a micropolifonia. Os ritmos, na maior parte do tempo, estão em sextinas, quintinas, semicolcheias e tercinas, como demonstrado na Fig. 15 (em página seguinte).

Os instrumentos estão sempre em *detaché* e praticamente não há exploração de recursos tímbricos nessa seção. Em alguns trechos ocorrem vários *divisi* entre as cordas para se conseguir a densidade prevista nos resultados apresentados pela equação logística. A Fig. 16 (em página seguinte) apresenta os compassos 58 e 59, onde a densidade equivale a 0,73. Assim, temos uma densidade absoluta de 41, alcançada pelos *divisi,* em um âmbito de 56 notas.

A micropolifonia é quebrada pela interpolação dos elementos das seções anteriores, quando reaparecem, em alguns momentos, notas sustentadas e o contraponto rítmico. A interpolação prevista no plano, portanto, é o processo textural característico da seção em análise.

Em alguns momentos foram inseridas pausas no intuito de interromper a fluidez da figura rítmica em questão. Quase sempre, os instrumentos trabalham com padrões rítmicos diferenciados. Entretanto, propositalmente, em alguns pequenos trechos, os instrumentos se firmam com um único padrão, trazendo uma massa mais homogênea, como demonstrado na Fig. 17 (em página seguinte).

Nos compassos demonstrados na Fig. 17, a densidade relativa equivale a 0,88, o que resultou em uma densidade absoluta de 35 e âmbito de 40.

[35] Contraponto rítmico, para nós, é aquele cuja ênfase é a independência das vozes em função da diferenciação rítmica e não das alturas, ou dos direcionamentos melódicos.

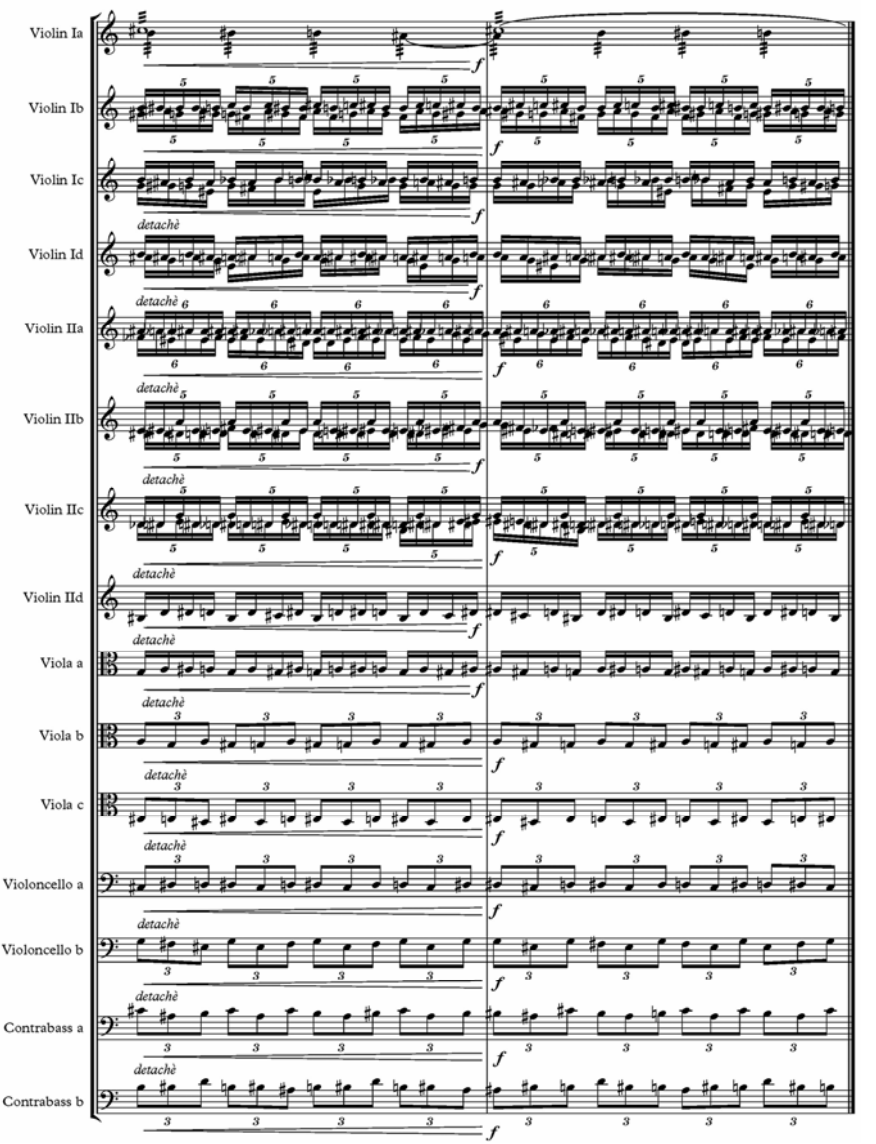


Fig. 15: Exemplo de micropolifonia utilizada na seção B. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 39 e 40).

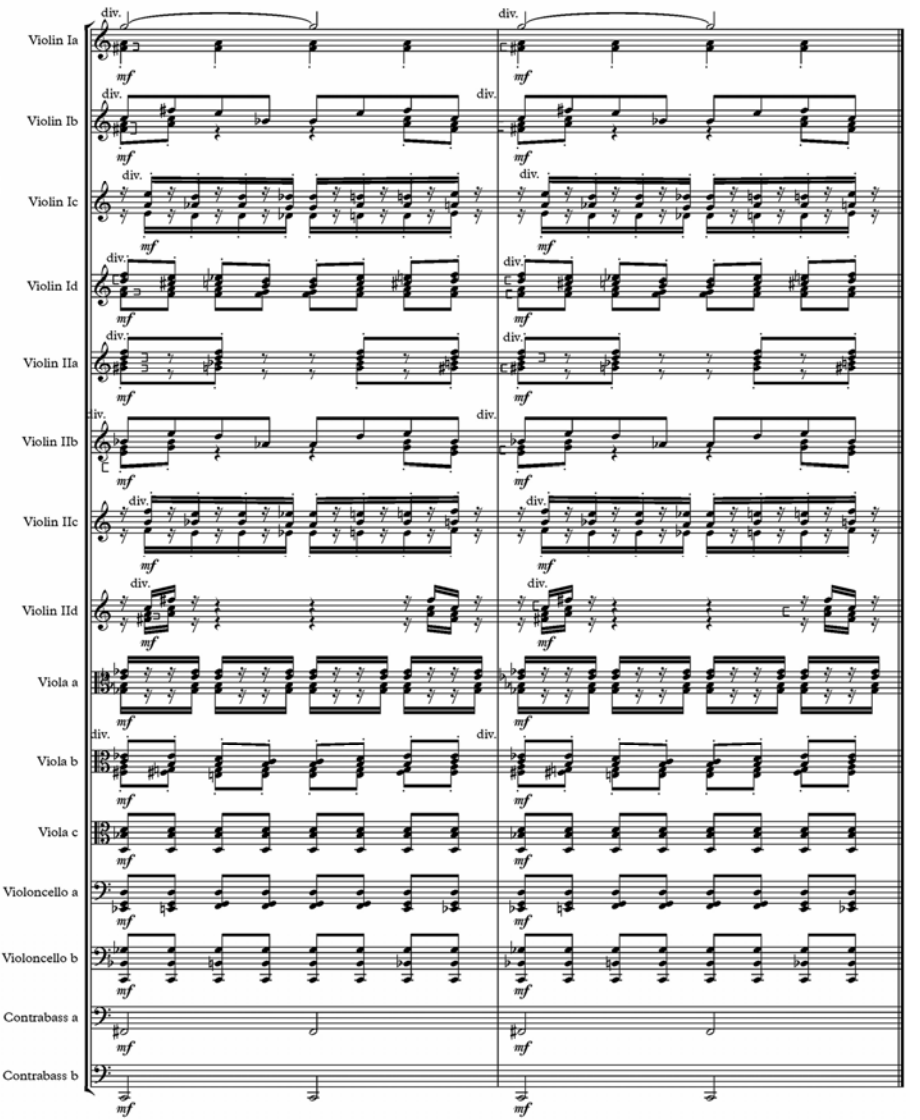


Fig. 16: Realização musical da densidade relativa 0,73 (densidade absoluta de 41 com âmbito de 56 notas). Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 57 e 58).

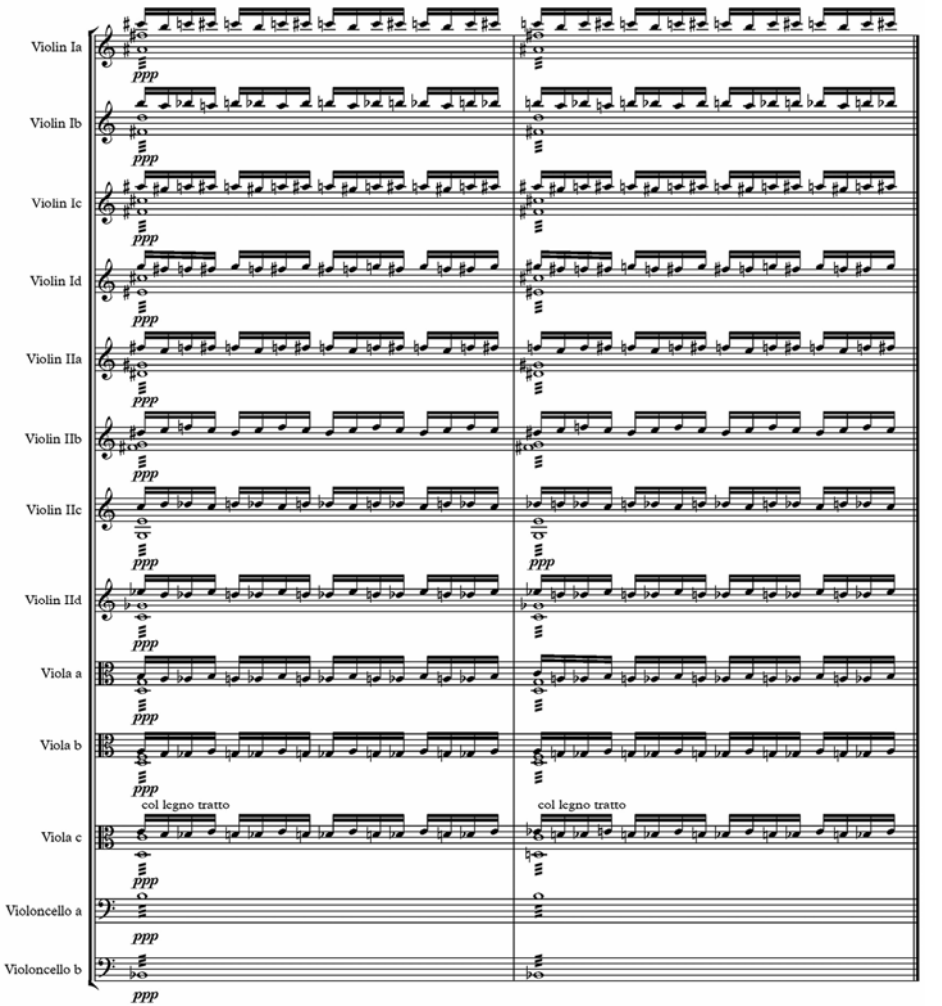


Fig. 17: Repetição de um mesmo padrão rítmico. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 63 e 64).

Seção C

Essa é a seção mais "rarefeita" da peça, pois possui uma textura pontilhista[36], composta inteiramente por *pizzicati*. Ocorrem mudanças bruscas de textura também. A distribuição rítmica é bastante irregular. Nesta parte, há uma variação no andamento da peça, que fica mais rápida com semínima igual a 100.

A Fig. 18 mostra como os *pizzicati* foram explorados, havendo participação de praticamente toda a orquestra, e ilustra também as bruscas mudanças de dinâmica.

A seção C está inserida em transição para a volta da textura micropolifônica. O que se percebe é que os elementos da micropolifonia vão reaparecendo, comportando-se como uma "ressonância" criada pelos *pizzicati*. Nesse ponto a peça retoma seu andamento original (semínima = 55).

Seção B'

Nessa seção ocorre a volta para a articulação em micropolifonia, retomando os elementos da sua primeira aparição. Ocorrem novamente interpolações com notas sustentadas que vão, desta vez, anunciar o retorno da seção A.

O outro procedimento textural previsto no planejamento macroestrutural é a justaposição. Nessa seção, ocorre a única gradação articulada no compasso 121, mostrada na Fig. 19 (densidade absoluta igual a 23, âmbito igual a 28, densidade relativa igual a 0,82).

Mais uma vez predominam os ritmos de sextinas, quintinas, semicolcheias e tercinas, com todas as cordas em *detaché*, com eventuais quebras por pausas.

[36] "É uma forma de textura caracterizada por articulações de sons isolados ou linhas descontínuas entremeadas por pausas, saltos melódicos, disjunções de registros e mudanças abruptas de timbre" (LUCAS, 1995: 91).

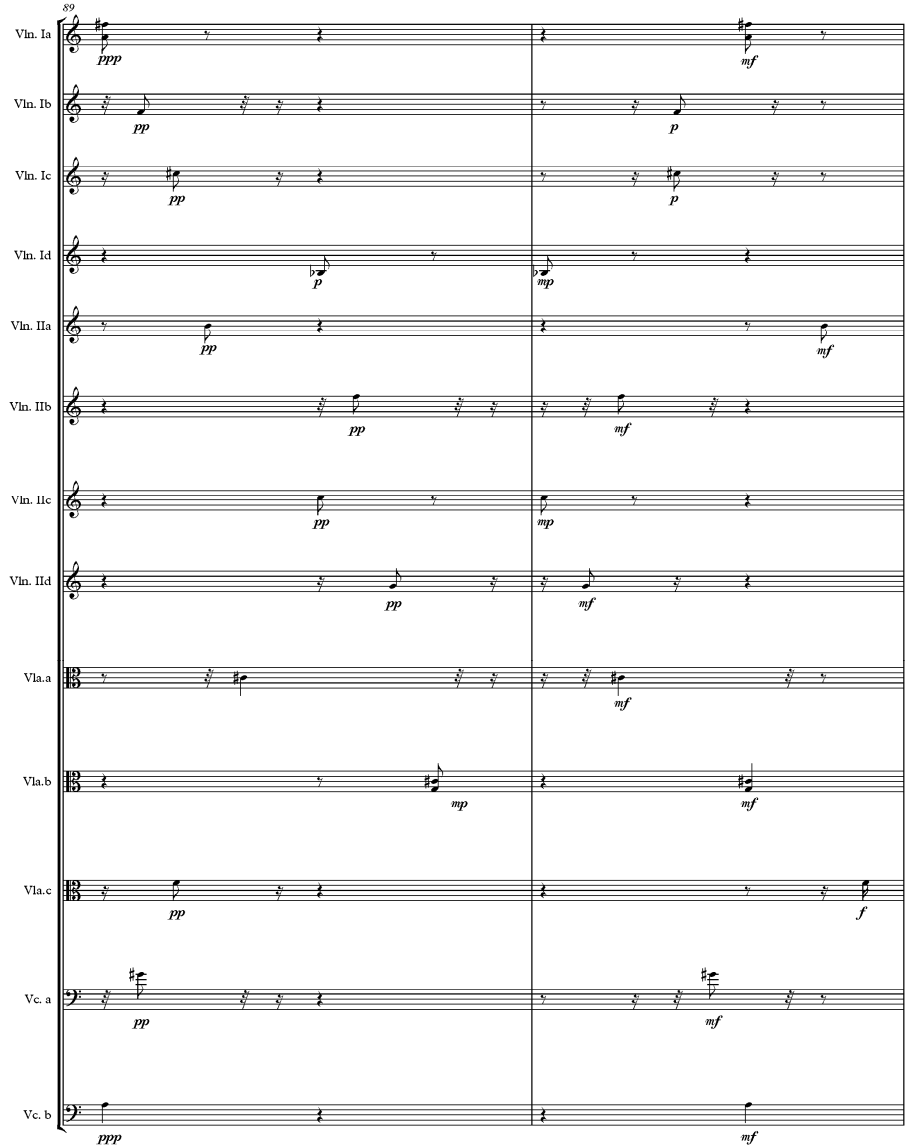


Fig. 18: Textura pontilhista, característica da seção C. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 89 e 90).

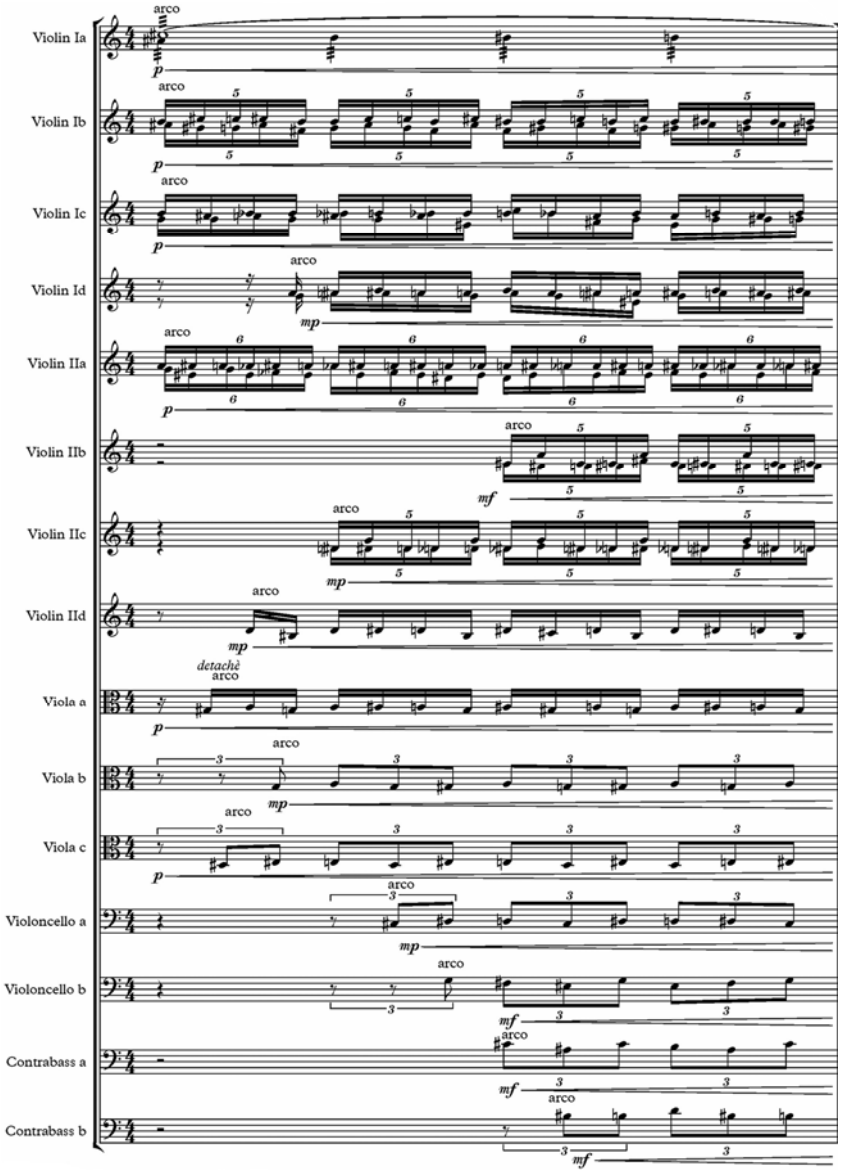


Fig. 19: Exemplo da gradação articulada. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 121).

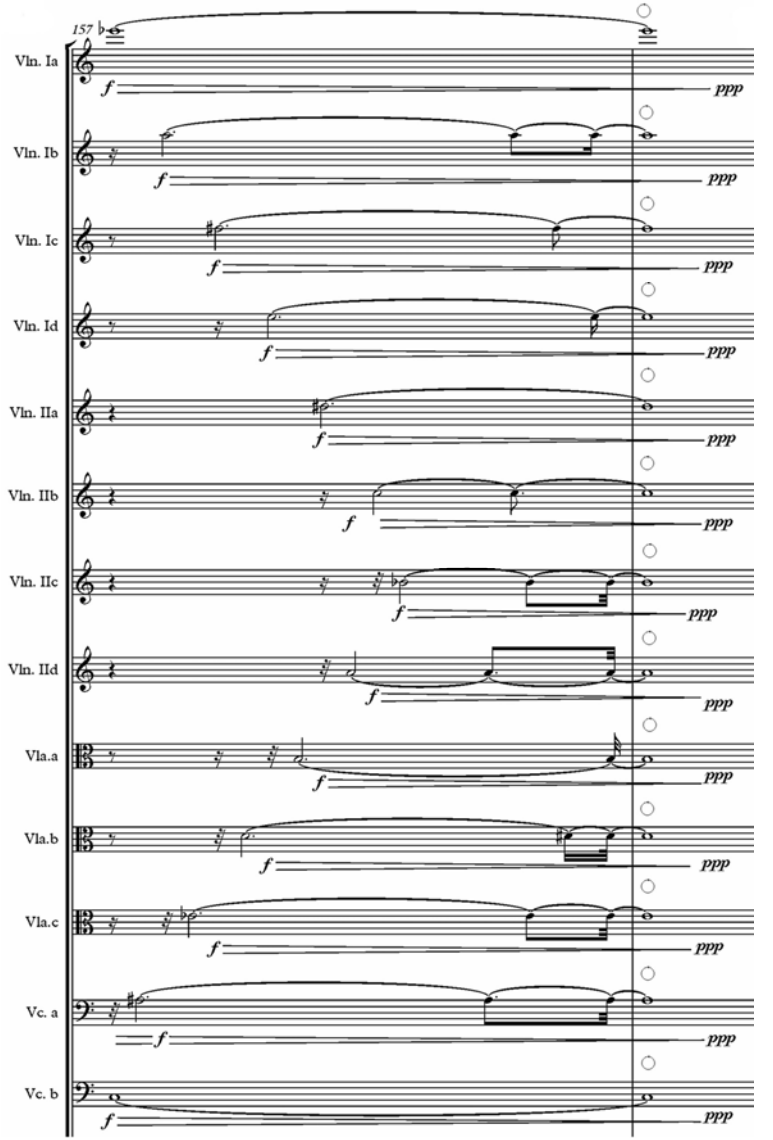


Fig. 20: Demonstração da utilização da arcada circular, como exemplo de variação timbrística. Felipe Grisi, *Logistic Textures II* (comp. 158).

Seção A'

A peça retorna para a seção A modificada, completando sua forma palindrômica[37]. Dessa vez, alguns novos recursos tímbricos aparecem, como arcos circulares[38] e portamentos. Novamente, o elemento de *senza vibrato* é retomado. A Fig. 20 demonstra a utilização do arco circular, além do processo textural de gradação, previsto no plano macroestrutural. No trecho, a densidade absoluta foi de 12, em um âmbito de 40, o que resulta da densidade relativa de 0,29.

Ocorre ainda interpolação com elementos da micropolifonia, "contaminando" a seção em análise e também há o elemento de contraponto rítmico, característico da parte B. Como previsto no plano, além da dissolução, percebe-se ainda o amálgama com os elementos da micropolifonia. A peça termina com a densidade de 0,96, a mesma que se inicia.

Conclusão

O objetivo deste artigo foi demonstrar a elaboração de um planejamento textural com enfoque na pré-determinação da variação do parâmetro da densidade, alcançada com a utilização da equação logística.

Na introdução, apresentamos duas definições de textura aplicada à música, além de conceituar os dois tipos de densidades (relativa e absoluta) relacionadas ao planejamento textural. Abordamos os principais aspectos da teoria do caos relacionados com o objetivo do presente artigo e apontamos as bases conceituais do princípio da formalização de um processo composicional. A seguir, descrevemos como ocorreu a elaboração do planejamento textural, expresso principalmente a partir da evolução das densidades relativas alcançadas pelas diversas iterações da equação logística.

Antes de apresentarmos uma breve descrição das seções que integram a peça *Logistic Textures II*, buscamos definir os principais aspectos formais utilizados na elaboração do planejamento macroestrutural, tendo como referencial a proposta analítica elaborada

[37] Tomamos aqui o significado de palíndromo a partir de simetrias regulares, espelhadas a partir de um eixo. Assim, por exemplo, REGER é um palíndromo, tomando o "G" como eixo.

[38] Termo do século XX que significa um suspiro contínuo feito pelo deslize gradual do arco afastando-se da ponte em direção ao espelho a partir do talão e depois retornando para a posição ordinária com a ponta para se repetir o padrão circular. Disponível em: <http://www.soastrings.org/Vocabulary_Bowing_and_Pizzicato_Terms.pdf>. Acesso em: out. 2012.

por Wennerstrom (1975). Descrevemos as seções integrantes do plano macroestrutural em termos da variação da densidade relativa, tipos de textura (textura micropolifônica, pontilhista, *clusters* sustentados), dos processos texturais (justaposição, interpolação, gradações, entre outros) e da manipulação timbrística (modulações timbrísticas, arco circular, *molto vibrato* etc.).

A utilização da equação logística para a previsão e planejamento das densidades relativas no decorrer da peça *Logistic Textures II* mostrou-se de grande eficiência, uma vez que, determinada a densidade relativa, temos uma consequente densidade absoluta e âmbito, sendo todos esses parâmetros retirados da referida equação.

Porém, sua utilização não se restringe à determinação das densidades relativas da peça. No estágio em que se encontra, a pesquisa alcançou novas aplicações para a equação logística, como a determinação da complexidade textural. Tal modelo matemático, aliado à utilização de um aplicativo computacional denominado *TexturalCalc*, desenvolvido especificamente para tal fim, consegue calcular e mapear o desenvolvimento da complexidade da textura de uma obra musical[39].

A utilização de ferramentas matemáticas pode colaborar no desenvolvimento e delineamento das estruturas texturais, oferendo ao compositor a consciência de determinados recursos e alimentando sua reflexão criativa.

Referências

ALVES, J. O. Aspectos do planejamento macro-estrutural da peça *Intervenções* II para orquestra sinfônica. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20., 2010, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: Editora da UDESC, 2010, p. 156-161.

BATTEL, A. P.; MORAL, R.; GODOY, W. Modelos matemáticos predador-presa e aplicações ao manejo integrado de pragas. *Oecologia Australis*, São Paulo, v. 16, p. 43-62, 2012.

[39] O aplicativo *TexturalCalc* não foi utilizado na elaboração do planejamento textural específico da peça *Logistic Textures II*, descrito no presente artigo. O aplicativo foi empregado na elaboração de outro planejamento composicional que, no caso, está relacionado com a composição de outra peça. Toda a descrição da sua concepção, funcionamento e exemplificação enontra-se na dissertação de mestrado intitulada *Planejamento textural a partir de aspectos elementares do caos determinístico aplicado à composição musical* (PONTES, 2014).

BENNETT, G. *Chaos, Self-Similarity, Musical Phrase and Form*. Disponível em: <http://www.zhdk.ch/fileadmin/data_subsites/data_icst/Publikationen/1985_Chaos.pdf >. Acesso em: 11 out. 2014.

BERRY, W. *Structural Functions in Music*. New Jersey: Prentice-Hall, 1976.

BIDLACK, R. Chaotic Systems as Simple (but Complex) Compositional Algorithms. *Computer Music Journal*, Massachusetts, v. 16, n. 3, p. 33-43, 1992.

CLENDINNING, J, P. The Pattern-Meccanico Compositions of Gyorgy Ligeti. In: *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 31, p. 193-234, 1993.

COPE, D. *Techniques of the Contemporary Composer*. New York: Schirmer Books, 1997.

DABBY, D. Musical Variations from a Chaotic Mapping. *Chaos – An Interdisciplinary Journal of Nonlinear Science*, Massachusetts, v. 6, n. 2, p. 95-107, 1996.

DiSCIPIO, A. Composition by exploration of non-linear dynamic systems. *International Computer Music Conference* (ICMC), Glasgow, Scotland, p. 324-327, 1990.

FARIA, P. H., MANZOLLI, J. Modelagens de plataformas composicionais a partir de análise de métodos Estocásticos Determinísticos. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: Editora da UFPB, 2012, p. 1213-1220.

FAUVEL, J.; FLOOD, R.; WILSON, R. *Music and Mathematics*. New York: Oxford Press, 2003.

GOGINS, M. Iterated Functions Systems Music. *Computer Music Journal*, Massachusetts, v. 15, n. 1, p. 40-48, 1991.

GUIGUE, D. *Estética da sonoridade*. São Paulo: Perspectiva, 2012.

HARLEY, J. Generative Processes in Algorithmic Composition: Chaos and Music. *Leonardo: Journal for the International Society for the Arts, Sciences, and Technology*, San Francisco, v. 28, n. 3, p. 221-224, 1995.

HOLOCHWOST, S. J. *The Fractal Nature of Musical Structure*. PhD Thesis. Rutgers University, New Jersey, 2005.

KINZLER, H. Gyorgy Ligeti: Decision and Automatism in Désordre, 1ère étude, Premier Livre. *Interface: Journal of New Music Research*, Granada, v. 20, n. 2, p. 89-124, 1991.

KOELLREUTTER, H. J. *Introdução à estética e à composição musical contemporânea*, 2. ed. Porto Alegre: Editora Movimento, 1987.

LEACH, J., FITCH, J. Nature, Music, and Algorithmic Composition. *Computer Music Journal*, Cambridge, v. 19, n. 2, p. 23-33, 1995.

LITTLE, D. Composing the Chaos: Applications of a New Science for Music. *Interface:* Journal of New Music Research, v. 22, n. 1, p. 23–51, 1993.

LUCAS, M. *Textura na Música do Século XX*. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro, 1995.

MANZOLLI, J. *Non-linear Dynamics and Fractals as a Model for Sound Synthesis and Real-time Composition*. Ph.D. dissertation. The University of Nottingham, Nottingham, 1993.

MIRANDA, E. R. *Composing Music with Computers*. Oxford: Focal Press, 2001.

MORRISON, C. D. Stepwise Continuity as a Structural Determinant in György Ligeti's Ten Pieces for Wind Quintet. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 24, p. 158-182, 1985-1986.

NEWBOULD, B. Palindrome. In: SADIE, Stanley (Org.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London, MacMillan Publishers, v. 26, p. 2-3, 2001.

PRESSING, I. Nonlinear Maps as Generators of Musical Design. *Computer Music Journal*. Cambridge, v. 12, n. 2, p. 35-46, 1988.

PITOMBEIRA, L. HILDEGARD P. B. Planejamento composicional a partir de sistemas caóticos. In: XIX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação (ANPPOM), 19, 2009, Curitiba, *Anais*.., Curitiba: Editora da UFPR, 2009, p. 485-488.

PONTES, F. G. C. *Planejamento textural a partir de aspectos elementares do caos determinístico aplicados á composição musical*. Dissertação (Mestrado em Música). UFPB, João Pessoa, 2014.

PUIG, D. F. *Música e Sistemas Dinâmicos Não-Lineares: uma abordagem composicional*. Dissertação (Mestrado em Música). UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

ROADS, C. *The Computer Music Tutorial.* Londres: MIT Press, 1996.

SALTER, J. R. *Chaos in Music:* Historical Developments and Applications to Music Theory and Composition. Doctoral Dissertation. University of North Carolina, Greensboro, 2009.

SCHOOL OF THE ARTS HIGH SCHOOL ORCHESTRA. *Vocabulary of bowing and pizzicato terms*. Disponível em <http://www.soastrings.org/Vocabulary_Bowing_and_Pizzicato_Terms.pdf>. Acesso em: 12 out. 2012.

STEINITZ, R. *György Ligeti:* Studies in Music and Mathematics. Mainz: Schott, 1997.

VILLATE, J. *Introdução aos sistemas dinâmicos:* uma abordagem prática com maxima. Porto: Editora da Universidade do Porto, 2007.

XENAKIS, I. *Formalized Music*. Bloomington: Indiana University Press, 1971.

WENNESTROM, M. Form in Twentieth Century Music. In: WITTLICH, G. E. (Org.). *Aspects of Twentieth-Century Music*. New Jersey: Prentice Hall, 1975. p. 1-65.

WEISBERG, D. J. *Fractals and Music*. PhD thesis. Rutgers University, New Jersey, 2000.

WILLIAMS, G. *Chaos Theory Tamed*. Washington, D.C.: Joseph Henry Press, 1997.

ZUBEN, P. *Ouvir o som: aspectos de organização na música do século XX*. Cotia: Ateliê Editorial, 2005.

Felipe Grisi Correia Pontes é Mestre em Composição Musical pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sob orientação de José Orlando Alves e co-orientação de Antônio Joaquim Rodrigues Feitosa. Foi monitor de Percepção Musical e Contraponto Tonal I, participou do masterclass sobre composição com Eric Ewazen, da Julliard School de Nova York, com a peça *Dark Matter*. fgrisi@gmail.com

José Orlando Alves é Bacharel e Mestre em Composição Musical pela UFRJ e Doutor em Música/ Processos Criativos pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 2005). Docente na área de Composição Musical da UFPB. Faz parte do grupo *Prelúdio 21*. Participou de diversos Panoramas e Bienais de Música Brasileira, tendo sido premiado no Primeiro Concurso FUNARTE de Composição, categoria Duos (1º prêmio), no VII Concurso Nacional de Composição Musical do IBEU (1º prêmio com a obra *Quantum*, para quinteto de sopros), Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri, promovido pela Orquestra Sinfônica da USP (menção honrosa); da FUNARTE, recebeu em 2009 a Bolsa Funarte de Estímulo à Criação Artística para a composição de cinco peças sinfônicas e foi contemplado em 2012 com uma encomenda composicional para a Bienal. jorlandoalves2006@gmail.com

Antônio Joaquim Rodrigues Feitosa possui Graduação em Licenciatura Plena em Matemática pela Universidade Estadual do Ceará (UFC), Mestrado em Matemática na área de Geometria Diferencial pela UFC, Doutorado em Matemática na área de Equações Diferenciais Parciais de Evolução pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Docente do Departamento de Matemática da UFPB. Faz pesquisa em Equações Diferenciais Parciais nos aspectos de existência, unicidade, comportamento assintotico das soluções e controle. É bolsista da CAPES. Joaquim@mat.ufpb.br

OPUS • VOLUME 20 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2014

Editorial 8

Instruções para autores 9

O gesto corporal na performance musical 11
Bruno Madeira, Fabio Scarduelli

Guias de execução para memorização aplicados à interpretação das *Variações Abegg*, de Robert Schumann 39
Bibiana Bragagnolo, Luciana Noda

Villa-Lobos, os Choros e o Pestana às avessas 77
Marcos Branda Lacerda

Reelaborações para violão da obra bachiana: análise das versões de Francisco Tárrega e Pablo Marquez da *Fuga BWV1001* 99
Sérgio Vitor de Souza Ribeiro

Musicologia sistemática, humanismo e contemporaneidade 125
Thiago Cabral

"Música popular do sul": identidades, agenciamentos e territorialidades translocais no Rio Grande do Sul 151
Reginaldo Gil Braga, Mateus Berger Kuschick, Clarissa Figueiró Ferreira, Suelen Scholl Matter

Planejamento da densidade textural a partir da aplicação da equação logística 183
Felipe Grisi Correia Pontes, José Orlando Alves, Antônio Joaquim Rodrigues Feitosa