OPUS

ISSN 0103-7412

Revista da

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

ANPPOM

ANO V AGOSTO de 1998 nº 5

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

ANPPOM

DIRETORIA 1997-1999

Presidente:
José Maria Neves (Uni-Rio)

1ª Secretária:
Salomea Gandelman (Uni-Rio)

2ª Secretária:
Marisa Rezende (UFRJ)

Tesoureiro:
Samuel Araújo (UFRJ)

Conselho Diretor
Região Norte-Nordeste:
Manuel Veiga (UFBa)
Região Centro-Oeste:
Jorge Antunes (UnB)
Região Sudeste:
Vanda Freire (UFRJ)
Região Sul:
Liane Hentschke (UFRGS)

Conselho Fiscal:
Titulares:
Carlos Alberto Figueiredo Pinto (Uni-Rio)
Jamary Oliveira (UFBa)
Glacy Antunes (UFGO)

Suplentes:
José Augusto Mannis (UNICAMP)
Catalina Estela Caldi (Uni-Rio)
José Pedro Boésio (UniSinos)

Conselho Editorial
Martha Tupinambá de Ulhôa, Editora (Uni-Rio)
Sílvio Ferraz (PUC-SP)
Irene Tourinho (UFGO)
Maurício Loureiro (UFMG)

OPUS : Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM. - Ano 5, n.5 (ago. 1998). - Rio de Janeiro : ANPPOM, 1998
v.

Anual
ISSN - 0103-7412

1. Música - Periódicos. 2. Musicologia. 3. Composição (Música). 4. Música - Instrução e ensino. 5. Música - Interpretação. I. Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (Brasil).

CDU 78(05)

ISSN 0103-7412

OPUS

Revista da

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

SUMÁRIO

Pelo Mundo da Música Viva: 1939 a 1951 3
Adriana Miana Faria

Debussy versus Schnebel : sobre a emancipação da composição e da análise no Séc. XX 19
Didier Guigue

Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo 48
Fausto Borém

Canção do Pastor: encontro entre a tradição culta e a popular 76
Mércia Pinto

Por uma sócio-musicologia ancorada na semiologia da enunciação: uma alternativa para o estudo do acontecimento musical urbano na presente modernidade 91
Regina Marcia Simão Santos

Ano V AGOSTO de 1998 nº 5

Pelo Mundo da Música Viva: 1939 a 1951* [1]

Adriana Miana Faria

Resumo: O objetivo deste trabalho é verificar como repercutiu a inserção e a atuação de Koellreutter, no meio musical carioca, através da leitura das colunas do crítico Andrade Muricy, publicadas entre 1939 e 1951, período que compreendeu a criação, desenvolvimento e dissolução do *Música Viva*, e a publicação da *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil*, de Camargo Guarnieri, geradora da maior polêmica veiculada pelos jornais sobre a música de concerto.

Abstract: The aim of this work is to verify the repercussion of the insertion and actuation of Koellreutter on Rio de Janeiro musical environment through the reading of the critic Andrade Muricy's columns published between 1939 and 1951 which comprehended the creation, the development and the dissolution of *Música Viva,* and the publication of Camargo Guarnieri's *Open letter to musicians and critics of Brazil*, the biggest polemic conveyed through the newspapers about concert music.

Em consequência das atividades desenvolvidas por Koellreutter no meio musical, Camargo Guarnieri escreve uma carta aberta, dirigida aos músicos e críticos. Esta carta, espécie de manifesto em defesa da música de cunho nacional, se opõe às iniciativas pedagógicas de Koellreutter e às pesquisas e às experiências composicionais realizadas pelo *Música Viva*, acabando por gerar o maior debate no meio musical brasileiro dedicado à música de concerto, veiculado nos jornais. O fato de, atualmente, não observamos nos periódicos a presença constante de críticos e até mesmo de um espaço dedicado à música

* OPUS, Rio de Janeiro, v.5, n.5, ago.1998

[1] Este texto foi extraído da dissertação sob o título *Koellreutter e a crítica de Andrade Muricy (1939-1951)*, defendida em 25 de setembro de 1997, na Universidade do Rio de Janeiro - Curso de Pós-Graduação - Mestrado em Música Brasileira.

de concerto, me estimulou a investigar o motivo pelo qual o autor redigiu sua polêmica carta aos críticos. Quem eram, como atuavam, que espaço ocupavam na imprensa, que visão tinham da participação de Koellreutter no meio musical carioca, seus posicionamentos em relação à polêmica criada. Tendo em vista a quantidade significativa de críticos atuantes no período e o espaço de tempo reduzido para realizar tal pesquisa, foi focalizado o crítico Andrade Muricy, único que cobria todo o período abordado e com uma regularidade semanal de colunas publicadas.

Andrade Muricy, crítico do *Jornal do Commercio*, em sua coluna, sob o título, *Pelo Mundo da Música*, registrou e comentou a atuação no meio musical carioca do intérprete, compositor e professor Koellreutter, nos anos de1939 a 1951, época em que se dá o início, desenvolvimento e dissolução do *Música Viva* e a publicação da carta de Camargo Guarneri.

A partir do final da década de 30, Hans-Joachin Koellreutter realizou trabalhos reunindo, sob sua iniciativa, alguns dos mais atuantes e renomados críticos, historiadores, compositores e intérpretes da época. Fundou a associação musical *Música Viva*, que se distinguia das demais existentes na época por seu trabalho de interpretação de um repertório pouco ou nada visitado pelos intérpretes atuantes do meio além de contar com a participação de historiadores e críticos, fato incomum nas associações musicais dessa época. Um exemplo do trabalho inovador dessa associação foi a interpretação, pela primeira vez no Brasil, em 9 de maio de 1940 da *Offerenda Musical* de Johann Sebastian Bach, que teve como conferencista um dos integrantes da *Musica Viva*, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo (Bevilacqua 10/05/1940), professor, musicólogo e crítico musical. Koellreutter também realizou um importante trabalho pedagógico, investigando e reestudando técnicas e estéticas musicais diferentes daquelas comumente utilizadas pelos compositores nacionalistas brasileiros e ensinadas no meio acadêmico.

Desta maneira, Hans-Joachim Koellreutter colaborou de maneira significativa na instauração de um novo movimento na música brasileira de concerto auxiliando na formação dos jovens compositores Claudio Santoro, Guerra Peixe, Edino Krieger e Eunice Catunda, entre outros.

Os aspectos políticos permeam toda essa discussão, pois este período, 1939-1951, é bastante conturbado; instala-se a ditadura nacionalista no Brasil e a música é vinculada e utilizada em defesa de posicionamentos políticos tão diferentes como o democrata, o autoritário e o comunista.

A Crítica musical carioca

Os veículos de comunicação de massa no período de 1939 a 1951 eram basicamente o jornal e a rádio, pois só em 1950 foi fundada, por Assis

Chateaubriand, a primeira estação brasileira de televisão, a TV Tupi de São Paulo.

A importância da crítica musical carioca no período de 1939 a 1951 se deve a alguns fatores, dentre os quais se destaca o fato das colunas especializadas serem escritas por músicos e professores, o que confere maior embasamento e credibilidade aos artigos. Além disso, esses críticos atuavam como formadores de opinião junto aos profissionais da área musical e ao público em geral, e contribuíram para a projeção de alguns intérpretes no cenário carioca.

Destacaram-se dentre os vários críticos musicais: Ayres de Andrade Júnior, crítico do *O Jornal;* Renzo Massarani crítico dos jornais *A Manhã* e *Jornal do Brasil*; Ondina Portella Ribeiro Dantas, que assina D'Or, crítico do jornal *O Diário de Notícias*; João Itiberê da Cunha, que assina como J.I.C., e Eurico Nogueira França críticos do *Correio da Manhã*; Edino Krieger crítico do jornal *Tribuna da Imprensa*; Octavio Bevilacqua crítico do *O Globo* e Andrade Muricy crítico do *Jonal do Commercio*[2].

Segundo Koellreutter, que também atuou com crítico musical em São Paulo, é no *Jornal do Commercio* que se fez a mais importante crítica musical carioca, "o Muricy era mais do que um crítico, era um esteta, ele não era um músico prático, era um músico que realmente pensava e aprofundava esteticamente os problemas que ocorreram nesta cidade, foi de longe a melhor crítica que tinha" (Koellreutter 30/11/1996).

José Cândido de Andrade Muricy[3]

Andrade Muricy, foi o crítico musical do *Jornal do Commercio* de 1937 a 1969. Assumiu o cargo neste jornal através do convite do então diretor, Elmano Cardim, para suceder Oscar Guanabarino que faleceu em 1937.

---

[2] Estas informações foram extraídas dos microfilmes dos jornas aqui citados e da *Enciclopédia da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular.*

[3] Filho do general José Cândido da Silva Muricy e de Hecilda dos Santos Andrade Muricy, Andrade Muricy nasce em 4 de dezembro de 1895 em Bariguí, próximo de Curitiba, Paraná, falecendo em 9 de junho de 1984, no Rio de Janeiro.

As datas foram obtidas através de pesquisa em documentos fornecidos pelos familiares do crítico, não sendo corretas aquelas constantes na *Enciclopédia de música brasileira: erudita, folclórica e popular*: 4 de fevereiro de 1895 para o nascimento, data repetida no dicionário *Grove de música*, onde consta também a data de 11 de janeiro de 1984 como a de seu falecimento. Observa-se então um duplo engano, tanto para a data de nascimento quanto para a de falecimento.

Andrade Muricy trabalhou como crítico musical e literário desde 1921, no periódico *A Folha*. Ele sempre atuou nas áreas de música e de letras tendo publicado diversos livros. Iniciou seus estudos de piano em Curitiba e quando vem residir no Rio de Janeiro estuda com Luciano Gallet e, posteriormente, com Tomás Terán e Arnaldo Estrella.

Em música, foi um dos primeiros a escrever sobre Villa-Lobos, publicou em 1961, o livro *Villa-Lobos, uma interpretação*. Nas colunas editadas entre 1939 e 1951, Villa-Lobos é o compositor mais mencionado pelo crítico. Andrade Muricy se distingue como o primeiro crítico carioca a dar atenção ao trabalho realizado por Villa-Lobos. Segundo Luiz Paulo Horta, também crítico musical, Andrade Muricy "(..) foi quase o 'descobridor' do nacionalíssimo Villa-Lobos, quando este era atacado, aqui, pela crítica ortodoxa (...)" (Horta 1984:28).

Sua atividade de magistério foi intensa desde 1921. Ministrou cursos de extensão universitária sobre história da música e estética musical na Escola Nacional de Música atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Foi o criador e primeiro professor, no Rio de Janeiro de história da música e estética musical. Também atuou como professor no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, criado e dirigido por Villa-Lobos, atual Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da Universidade do Rio de Janeiro. A atuação de Andrade Muricy junto a Villa-Lobos foi intensa na Academia Brasileira de Música e no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico.

Andrade Muricy foi eleito professor honorário do Conservatório Brasileiro de Música onde ministrava um curso de Estética Musical.

Participou de inúmeras comissões julgadoras, entre elas: em 1937, no concurso para a cadeira de História da Música da Escola Nacional de Música, que premiou Octavio Bevilacqua e, em 1942, da comissão julgadora do Concurso Columbia Concertos, cujo vencedor foi Arnaldo Estrella. No final da década de quarenta faz parte da comissão Artística e Cultural do Teatro Municipal e, em 1952, vem a ser seu diretor.

Embora citado em alguns trabalhos historiográficos da música brasileira, a atuação de Andrade Muricy no meio carioca ainda é pouco conhecida. Observa-se, através da leitura de suas colunas, que o crítico se posicionava favoravelmente à tendência nacionalista no campo da composição musical. Andrade Muricy participou do movimento modernista carioca e fundou e dirigiu a revista Festa, principal orgão desse movimento no Rio de Janeiro, junto com Cecília Meireles, Tasso da Silveira, entre outros.

Pelo Mundo da Música

Pelo Mundo da Música é o título da coluna dedicada à música do *Foletim do Jornal do Commercio*, publicada todas as quartas-feiras, e que no período de

1937 a 1969 é assinada por Andrade Muricy. Esta coluna era sempre publicada no rodapé da página dois, às quartas-feiras, ocupando geralmente um terço da página. As críticas musicais dos demais jornais cariocas geralmente ocupavam uma pequena coluna. O crítico enfocava as atividades musicais empreendidas no Rio de Janeiro, então Distrito Federal, cujo principal centro de atividades musicais era o Teatro Municipal, sede de concertos realizados por intérpretes nacionais e estrangeiros. Com o advento da IIª Guerra Mundial, a América Latina, sobretudo a Argentina e o Brasil, passaram a ser uma opção atraente para a apresentação de músicos estrangeiros.

Durante o período de 1939 a 1951, Andrade Muricy escreveu 613 críticas *Pelo Mundo da Música*. Através delas se pode observar como Andrade Muricy percebe a inserção e a atuação de Koellreutter no meio musical carioca.

As críticas *Pelo Mundo da Música* permitem também verificar a atuação de diversas agremiações musicais, intérpretes e compositores, e constituem-se em um viés da história musical brasileira possibilitando uma imersão no meio musical carioca através da leitura de colunas da época.

Andrade Muricy geralmente fazia uma introdução histórica dos assuntos abordados em suas colunas, reflexo direto da atuação deste crítico no meio musical carioca, como professor, conferencista, músico e literato.

O crítico, no que se refere a compositores, enfocava principalmente Heitor Villa-Lobos, a quem esteve ligado pela admiração, bem como pelos trabalhos desenvolvidos na Academia Brasileira de Música e no Conservatório Nacional de Canto Orfeônico. Outro compositor citado é Camargo Guarnieri, a quem considerava "(...) o grande músico novo do Brasil (...)" (PMM 20/06/1945)[4], "(...) chegou a uma 'síntese' brasileira que não será definitiva, mas representa grande passo à frente (...)" (PMM 10/05/1944). Acreditava que o trabalho dos compositores de tendência nacionalista havia iniciado com seu conterrâneo Brazilio Itiberê e prosseguia principalmente com Alberto Nepomuceno, Heitor Villa-Lobos e Camargo Guarnieri, não deixando também de citar, em suas colunas, entre outros, os trabalhos de Francisco Mignone, Oscar Lorenzo Fernandez, Luis Cosme, Fructuoso Vianna e Radamés Gnattali. O crítico dava destaque a alguns compositores por ele considerados representativos de épocas, como Padre José Maurício, Carlos Gomes, Villa-Lobos e Claudio Santoro, reconhecendo no último o representante da nova geração.

Além de incentivar as carreiras de pianistas como Heitor Alimonda e Ivy Improta, entre outros, os pianistas são os intérpretes mais mencionados pelo crítico. Entre os brasileiros destacam-se: Magdalena Tagliaferro, com projeção internacional e que realizava alguns cursos de interpretação pianística no Rio

[4] As colunas Pelo Mundo da Música, de Andrade Muricy, referidas neste artigo serão indicadas pelas inciais PMM e data de sua publicação.

de Janeiro; Arnaldo Estrella; Egydio de Castro e Silva, primo em segundo grau do crítico; e Guiomar Novaes, também com projeção internacional. Entre os intérpretes estrangeiros mais mencionados estão: Tomás Terán, de origem espanhola, que se radicou no Brasil em 1929; Miczyslaw Horszowsky, Arthur Rubinstein, Wilhelm Backhaus, Rudolf Firkusny e Alexandre Borowsky. O crítico, além dos pianistas, enfocava também alguns violinistas - Paulina D'Ambrosio, Altéa Alimonda, Mischa Elman, Isaac Stern e Heifetz - e cantores - Vera Janacópulos e Bidú Sayão, consideradas por ele as maiores intérpretes brasileiras do canto lírico.

A presença de um grande número de intérpretes estrangeiros no Brasil também pode ser verificada pela criação da lei n. 299 do dia 2 de dezembro de 1948, projeto de iniciativa do vereador Ary Barroso, sancionada pelo então prefeito do Distrito Federal, general Ângelo Mendes de Morais, criando a Temporada de Arte Nacional do Teatro Municipal, destinando-se não só à audição de obras de compositores nacionais, mas também de estrangeiros com intérpretes nacionais. Essa lei beneficiou intérpretes para concertos sinfônicos, ballets e, sobretudo, ópera, espetáculos em que o cantor lírico brasileiro era preterido em benefício de artistas estrangeiros. A inauguração da Temporada de Arte Nacional em 1949 teve concertos de Camargo Guarnieri, Francisco Mignone e Radamés Gnattali, escolhidos pela comissão artística do teatro da qual fazia parte Andrade Muricy. O crítico, em suas colunas, enfocava a programação do Teatro Municipal onde se realizavam anualmente temporadas oficiais de bailados, de óperas e de concertos sinfônicos, em que eram apresentadas obras primordialmente dos compositores Verdi, Puccini, Mozart, Beethoven, Liszt, Chopin, Rimsky-Korsakoff, Tchaikowsky, Rachmaninoff e, com menos frequência, de Brahms, Wagner e Debussy. Por diversas vezes, o crítico comentava a ausência de obras de compositores nacionais na programação e denunciava a retirada do público nos concertos mistos.

Na área da música de câmara, o crítico focalizava as sociedades, grupos e associações que, nessa época, se desenvolviam e atuavam no meio carioca, como a Cultura Artística, Pró-Música, Música Viva, Sociedade Brasileira de Música de Câmara, Associação Brasileira de Concertos, Sociedade do Quarteto, Quarteto Lener, Trio e Quarteto Borgerth, Quarteto Iacovino e a Companhia Lírica Metropolitana.

Dos regentes que estiveram à frente da orquestra, o crítico destacava a atuação do maestro húngaro Eugen Szenkar e, em menor escala, a de Eleazar de Carvalho. Também informava sobre a presença de vários regentes estrangeiros no decorrer deste período, como Eugene Ormandy, Yehudi Menuhin, Karl Krueger e Sergey Alexandrovich Koussevitzky, entre outros.

Constata-se ainda, como um procedimento comum de Andrade Muricy, fazer uma retrospectiva dos eventos musicais do ano anterior nas primeiras colunas anuais.

O rádio, como os jornais, era o meio de comunicação mais forte desta época. Em suas colunas, Andrade Muricy enfocava primordialmente o programa *Ondas Musicais*, onde realizava palestras, publicadas posteriormente na coluna *Pelo Mundo da Música*, sobre Villa-Lobos (publicada no dia 23 de setembro de 1942), sobre Debussy (transmitida no dia 25 de setembro de 1942 e publicada no dia 27 de janeiro de 1943), sobre o panorama da música pianística (transmitida no dia 8 de setembro de 1942 e publicada nos dias 3 e 10 de fevereiro de 1943), sobre Camargo Guarnieri (transmitida no dia 29 de fevereiro de 1944 e publicada no dia 10 maio do mesmo ano), sobre Oscar Lorenzo Fernandez (transmitida no dia 5 de setembro de 1948 e publicadas no dia 8 de setembro do mesmo ano), e sobre Bach (quando se realizaram no Rio de Janeiro as comemorações do seu segundo centenário de morte, e publicada no dia 26 de julho de 1950). Além destas transmissões, que tiveram a participação direta do crítico, o programa também era divulgado em suas colunas. *Ondas Musicais* contou com a participação de intérpretes, compositores, conjuntos e críticos musicais: Tomás Terán, Arnaldo Estrella, Miecio Horszowski, Magdalena Tagliaferro, Ivy Improta, Heitor Alimonda, Oscar Borgerth, Fructuoso Vianna, Noemi Bittencourt, Coro Pró-Música, Alexandrina Ramalho, Ilara Gomes Grosso, Octavio Bevilacqua, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Eurico Noqueira França, Garcia Miranda Netto e Brasilio Itiberê.

No decorrer deste período, 1939 a 1951, verifica-se que o crítico também focalizava as publicações periódicas especializadas em música, como o *Boletin latino americano de musica*, *Resenha musical*, *Música viva*, *Música sacra* e a *Revista brasileira de música*, das quais comentava alguns artigos. Comentava e fazia críticas aos livros de autoria de Guilherme de Mello, Vicenzo Cernicchiaro, Renato Almeida, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Vasco Mariz, Octavio Bevilacqua e Frei Pedro Sinzig, considerando a historiografia brasileira ainda incipiente e seu início como tendo sido na primeira parte deste século. Noticiava as palestras realizadas por Octavio Bevilacqua, Brasílio Itiberê, Mário de Andrade, Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Antonio Ferro e Carleton Sprague Smith, diretor da seção de música da Biblioteca de Nova York, e visitas estrangeiras como as de Aaron Copland, Hermann Scherchen e Florent Schmitt. Como consequência de sua atividade pedagógica, introduzia em suas colunas, aspectos da história da música, dando maior embasamento aos seus escritos, não só dirigidos aos leitores da área, mas também a um público eclético.

Andrade Muricy chamava a atenção para o estado de marasmo em que se encontrava o meio acadêmico, sobretudo a Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil. Destacava o projeto pedagógico de Villa-Lobos, com o ensino do canto orfeônico, culminando com a criação do Conservatório Nacional de Canto Orfeônico, e o de Koellreutter, no campo da composição musical, apesar do crítico se opor à forma de se conduzir do professor.

Andrade Muricy, no transcorrer deste período, enfoca Koellreutter e o *Música Viva* em 33 críticas. Nenhum outro professor de composição ou mesmo um de seus alunos, da cidade do Rio de Janeiro, foi objeto de crítica nas colunas de Andrade Muricy.

Ao longo do período 1939 - 1951, Andrade Muricy apresenta o perfil de Koellreutter como o de um músico oriundo de um centro de elevada cultura, dotado de espírito curioso, e com entusiasmo, vocação e iniciativa suficientes para agitar o meio musical carioca. Ressalta as realizações dos primeiros anos de sua carreira, quando realizou vários concertos de música pouco ou nada comuns nos programas das sociedades musicais e das academias de ensino. Enfatiza a importância de Koellreutter no meio musical carioca não só como intérprete, mas sobretudo como pedagogo e agitador cultural, por realizar concertos e promover apresentações de compositores brasileiros e estrangeiros, bem como de seus alunos de composição, o que não acontecia no meio acadêmico carioca, sobretudo na Escola Nacional de Música que, segundo o crítico, se encontrava burocratizado e estacionário, mais preocupada com a política interna, do que com sua renovação.

A atividade do *Música Viva*, seus concertos, conferências e publicações, bem como a participação ativa de Koellreutter na vida musical carioca, mesmo em outras sociedades, também mereciam a atenção do crítico.

O músico não é mencionado nas colunas de Andrade Muricy nos anos em que está ausente do Rio de Janeiro, mas nesse período, seu primeiro aluno de composição e também participante do *Música Viva*, Claudio Santoro, aparece nas críticas quando suas obras são apresentadas e premiadas.

Sempre retratado como um trabalhador infatigável Koellreutter é, entretanto, criticado posteriormente, por sua postura agressiva em relação aos rumos tomados pela música brasileira, quando os compositores optam pelo nacionalismo. A partir daí, percebe-se nas colunas o incômodo provocado pelo que Andrade Muricy identifica como uma pregação de Koellreutter em favor da aceitação da música dodecafônica como a única representativa da época.

A partir de 1947, as colunas de Andrade Muricy no que concerne a Koellreutter e ao *Música Viva*, apresentam um discurso político-religioso que opõe comunismo ao catolicismo, reflexo direto dos manifestos mimeografados e impressos pelo *Música Viva*, em última instância, fruto da situação política nacional e internacional. A derrota das ditaduras na Alemanha, na Itália e no Brasil, e o início da Guerra-Fria estimulou, nas pessoas, uma postura de vigilância em relação aos comunistas, tidos então como perigosos e ameaçadores para a democracia. Andrade Muricy deixa transparecer que, no

meio musical brasileiro, esta ameaça se corporifica no *Música Viva* e, principalmente, em seu fundador e porta-voz, Koellreutter.

As colunas deixam claro o posicionamernto estético de Andrade Muricy e também demonstram que as questões estéticas abrangiam, principalmente, a oposição entre música nacional e música "universal" (aqui entendida como música européia, principalmente a clássica e romântica) temas abordados nas suas colunas quando enfocava basicamente três textos: um artigo de Curt Lange, sobre o Festival Ibero-Americano de Música realizado em Bogotá; o manifesto de 1946 do *Música Viva* e a carta de Camargo Guarnieri dirigida aos críticos e músicos brasileiros, de 1950.

Os debates se desenvolviam sobretudo em torno da defesa da música nacional. Mário de Andrade, o maior líder do movimento modernista paulista, exercia grande influência sobre os compositores, tornando-se uma espécie de mentor intelectual do nacionalismo musical modernista. Para Andrade Muricy, Camargo Guarnieri formou-se sob a égide de Mário de Andrade (Muricy 1952: 23). Observa-se que há uma consonância entre o pensamento estético de Andrade Muricy e de Mário de Andrade. A música nacionalista era apoiada por vários intelectuais brasileiros com diferentes posicionamentos políticos e estéticos, como: "(...) Plínio Salgado (integralista), Mário de Andrade ("marxista"), Azevedo Amaral, Álvaro Salgado (estadonovista), entre outros (...)" (Contier 1991:14)[5]. A princípio, o debate em torno da música nacional não apresentava feições políticas e sim estéticas, como se verifica nas colunas de 15, 22 e 29 de março de 1939, onde Andrade Muricy comenta o artigo *El festival Ibero-Americano de musica*, publicado no *Boletin latino americano de musica*, de autoria de Curt Lange. Neste festival, foi apresentada a obra *Batuque*, de Oscar Lorenzo Fernandez, de orientação nacionalista. A Curt Lange desagrada a calorosa recepção do *Batuque* no festival. Para ele, isso indicava um público musicalmente mal preparado.

Curt Lange opõe o sucesso de público obtido pelo compositor brasileiro à indiferença da platéia quando da audição de obras de outros compositores e justifica que as obras apresentadas por estes são "(...) creadas con intervención del intelecto (...)". Para Curt Lange, o conceito de música contemporânea e moderna estava vinculado aos trabalhos realizados por Schoenberg e Ernst Krenek, entre outros. Andrade Muricy se opõe à crítica de Curt Lange. Para Andrade Muricy as obras destes compositores se caracterizavam pela sua cerebralidade, termo utilizado por ele no decorrer deste período, 1939-1951, quando se refere ao dodecafonismo, serialismo e atonalismo.

---

[5] Observa-se um provável erro de edição neste trabalho, na página 13, no que se refere às colunas de Andrade Muricy quando o crítico comenta o artigo de Curt Lange. Ao se referir à estas colunas que são publicadas em 1939 se lê "Já em 1932 (...)", o que antecipa assim a publicação dessas colunas em 7 anos.

O *Música Viva* no início, últimos anos da década de 30 e primeiros anos da década de 40, contava com a presença de duas principais tendências, uma que defendia o nacionalismo musical, e outra, a utilização de novas técnicas e estéticas preconizadas por alguns compositores contemporâneos. Villa-Lobos, o expoente da música brasileira nacionalista na época, tornara-se o presidente honorário do grupo. Claudio Santoro, autor de obras atonais, não era contrário ao nacionalismo e sim à utilização direta de temas folclóricos, como já havia denunciado Andrade Muricy, em 1939. Esse ecletismo no núcleo do *Música Viva* estaria presente até meados da década de 40. Entretanto, havia um desconforto entre os defensores do nacionalismo, como Luis Heitor Corrêa de Azevedo que, ao fazer uma biografia de Koellreutter no sexto boletim *Música Viva*, escreve que suas obras têm um "(...) cunho de agreste modernismo (...)" (Azevedo 1940:2). Camargo Guarnieri, ao comentar uma obra de Koellreutter, questiona o ideal de beleza nas obras atonais (Guarnieri 1941:29).

O aspecto político, silenciado nas colunas de Andrade Muricy até outubro de 1947, é, pela primeira vez mencionado em sua coluna de 8 de outubro desse ano, em que trata da repercussão do *Manifesto de 1946*, versão final de idéias já expressas em outros manifestos, publicada em janeiro de 1947, no décimo segundo boletim *Música Viva*.

Um dos pontos do *Manifesto de 1946* do *Música Viva*, derivado de interpretações do marxismo, é o combate político a favor de um ideal de sociedade mais justa. Andrade Muricy critica a posição do grupo que escolhe a revolução como meio de aparecimento do novo e que entende a arte como dependente de uma função econômica. O crítico concordava com o manifesto quanto à sua proposta de combater "(...) a produção de obras prejudiciais à educação artístico-social do povo (...)" (PMM 08/10/1947); entretanto, dá a sua própria interpretação em relação a esta questão, identificando essas obras como aquelas medíocres, e aí inclui produções que são "(...) pastichos acadêmicos e também modernos (...)"(PMM 08/10/1947), assim como as que pelo seu hermetismo são rejeitadas pelo povo. Estava a se referir às obras criadas por atonalistas ortodoxos. Para Andrade Muricy, o posicionamento ideológico de Koellreutter, "(...) estridente e agressivo, [só prejudica] a causa da música moderna, identificada como a do materialismo marxista (...)"(PMM 08/10/1947). Acrescentava que para Koellreutter será melhor não falar e sim apresentar as obras dos seus alunos, como fez no dia 5 de outubro de 1947, no Conservatório Brasileiro de Música, onde todos puderam ouvir música sem que se tivesse que fazer alguma adesão a qualquer tipo de tendência musical ou ideologia política. O crítico destaca a obra de Eunice Catunda, *O Negrinho do Pastoreio*, peça com a qual a compositora recebeu o prêmio *Música Viva* em 1946. Por fim, Andrade Muricy comenta que das artes, a música é a que sofre menor influência ideológica, pela ausência da linguagem conceitual, mas que o homem que a produz sempre estará sujeito aos seus condicionamentos.

No *Manifesto de 1946*, o *Música Viva* propõe a renovação da técnica e estética da linguagem musical e a sua vinculação com um ideal de sociedade mais justa, negando o formalismo em música como ideal de beleza, não negando, contudo, o nacionalismo substancial e sim aquele que foi utilizado pelas ditaduras nacionalistas européias como as de Hitler e Mussolini e apoiado pelos estado-novistas, onde o sentido de superioridade racial e o egocentrismo são exaltados.

Nas colunas de 20 e 27 de dezembro de 1950 e nas de 3 e 10 de janeiro de 1951, Andrade Muricy comenta a *Carta aberta aos músicos e críticos do Brasil* de Camargo Guarnieri. O crítico observa que a questão tem como base, principalmente, o aspecto político e não o estético. Camargo Guarnieri, neste "manifesto", pretende alertar os novos compositores do perigo que a música nacionalista estava sofrendo em consequência da influência da música moderna (dodecafônica). Camargo Guarnieri queria e pretendia a hegemonia do nacionalismo. Nesta carta, subentende-se um ataque direto a Koellreutter, pois este seria o "introdutor" do dodecafonismo, alcunhado pelo autor da carta, entre outros pejorativos, como arte próxima do "charlatanismo".

Andrade Muricy entretanto, chama a atenção de Camargo Guarnieri, compositor ao que tudo indica, não vinculado ideológica e partidariamente ao comunismo, pela inoportunidade da sua carta pois esta "(...) vem reforçar, evidentemente sem intenção disso, a campanha mundial da ditadura totalitária estalinista (...)" (PMM 03/01/1951). Lembra ainda o crítico que a carta chegou tarde, pois foi precedida em quase sua totalidade, pelas resoluções tomadas no II Congresso Internacional de Compositores e Críticos Musicais realizado em Praga, em 1948, que apresentam quatro itens como:

> (...) remédios salvadores da corrupção atual da música: 1º escaparem os compositores ao extremo do subjetivismo e exprimirem "os sentimentos e as altas idéias progressistas [sic] das massas populares"; 2º se aderirem mais completamente "à cultura nacional de seu pais e defenderem-na de falsas tendências cosmopolitas; pois o verdadeiro internacionalismo da música decorre do desenvolvimento dos diversos caracteres nacionais"; 3º se os compositores se aplicarem de preferência à música vocal: óperas, oratórios, cantatas, côros, canções, etc.; 4º se compositores, críticos e musicólogos "trabalharem prática e ativamente para liquidar o analfabetismo musical e educar musicalmente as massas".(...) (PMM 27/12/1950)

Observa ainda o crítico que, no mesmo ano de 1948, o próprio boletim *Música Viva* dirigido por Koellreutter, Claudio Santoro, Edino Krieger, Eunice Catunda e Guerra Peixe, publicou as resoluções e o apelo do congresso. Verifica que neste ano ocorreu o afastamento de Claudio Santoro e Guerra Peixe, acarretando, após o congresso, uma cisão no grupo.

> (...) Claudio Santoro e Guerra Peixe resolveram volver às fontes populares, num movimento movido não se sabe se de espontaneidade, consequente a um melhor esclarecimento das suas diretivas musicais ou se por um gesto de disciplina bem aceita, como parece ter sido o de Claudio Santoro (...) (PMM 27/12/1950).

Andrade Muricy, não entende por que Camargo Guarnieri explica em sua carta que estava esperando um momento oportuno para se declarar, pois, segundo ele mesmo, havia um silêncio em torno desta questão. Lembra Andrade Muricy que ele e os críticos Octavio Bevilacqua e Brasílio Itiberê já haviam escrito sobre o assunto em suas colunas.

Para diversos artistas de esquerda, as novas pesquisas da arte moderna, e em música o dodecafonismo, estariam vinculadas à revolução social, através da qual o povo chegaria a compreender as novas linguagens. Andrade Muricy observava que a massa não poderia compreender o dodecafonismo, mas ao mesmo tempo criticava as resoluções do congresso de Praga, que baniram as obras de arte, artistas, críticos e compositores como Prokofieff e Shostakovich, cuja obras não resguardavam um conteúdo ideológico socialista, acabando por recomendar ao público apenas *pastichos* de Tchaikowsky, Verdi e Puccini, e questionava se isso seria o melhor.

> (...) Porque só dar ao povo árias gastas e regastas, ópera romântica e valsas de opereta? Só aquilo que logo se decora e se pode assobiar ao sair do espetáculo será próprio para o povo, cuja dignidade se quer recuperar e valorar? Porque só obras coletivas, ou de espírito coletivista, e não as obras magníficas que cada pessoa tem o direito de oferecer à coletividade? (...) (PMM 03/01/1951).

O crítico, nestas colunas, sempre reforçava a importância da liberdade para a criação artística, e assinalava que é importante o abandono da perpétua improvisação pelos compositores, na busca de uma escrita mais concisa e essencial. Andrade Muricy lembrava a Camargo que ele mesmo o havia apoiado na ocasião em que Mário de Andrade, seu mentor, o criticou quando ele se orientava "(...) para o refinamento e o interesse do detalhe significativo [que o levou a uma escrita, na] segunda Sonatina para piano em idioma schoenbergiano (...)" (PMM 27/12/1950). Andrade Muricy também observava que o cerebralismo na música dodecafônica se dava quando a obra, um simples exercício escolar, portanto longe das obras de Alban Berg por exemplo, era apresentada como o produto de uma arte nova, o que acabava por prejudicar o próprio movimento encabeçado na América Latina por Curt Lange, Juan Carlos Paz e Koellreutter. Comparava o início da utilização da técnica

dodecafônica ao da escala temperada e afirmava que o que é importante é o "(...) talento, expressividade emocional, capacidade criadora, enfim.(...)" (PMM 03/01/1951).

> (...) Honegger, citado por Camargo Guarnieri, diz do dodecafonismo que "... as suas regras são por demais ingenuamente escolásticas. Permitem ao *não músico* escrever a mesma música que escreveria um indivíduo altamente dotado..." Isso, apenas se observado superficialmente, pois talento sempre aparece, e essa presença é fecunda. Por outro lado, julgo perigoso apresentar como facil a realização de obras de alta música sinfônica e de câmera [sic], como permite a técnica serial. Como perigoso é repetir (...) a arte primária, paupérrima de certos compositores que nada têm para exprimir, e que, fiados na riqueza do nosso material folclórico, escrevem música à maneira de Ravel ou Tchaikowsky, espetando nela, aqui e ali, mero elemento decorativo e de pitoresco fácil (...) (PMM 10/01/1951).

Para Andrade Muricy, a reação ao uso da técnica dodecafônica se dava por dois motivos, o primeiro, por ela ser apresentada como idioma musical universal e, segundo, e principal, por ela ser vinculada ao "(...) movimento revolucionário de fundo científico-marxista (...)" (PMM 03/01/1951), como foi apresentada por Koellreutter e o *Música Viva*.

> (...) Veio englobado num movimento em pró [sic] da música contemporânea, o qual, se não fôra o aspecto político materialista-dialético insistente manifestado pelo Grupo "Música Viva", teria merecido justificado apoio e aplauso de quantos se interessam pela vitalidade da arte. Sem dúvida, antes essa vitalidade do que o marasmo. É evidente a esterilidade do ensino de composição nos institutos oficiais, e especialmente do da Escola Nacional de Música. (...) (PMM 10/01/1951).

Andrade Muricy concordava, em parte, com a resposta de Koellreutter, quando este afirmava que "(...) dodecafonismo não é um estilo, nem uma estética (...)"(PMM 10/01/1951), mas lembra que o *Música Viva* e Koellreutter apresentaram o dodecafonismo como meio para a renovação social e política, e isto seria muito para uma simples técnica. O crítico reconhecia que o dodecafonismo também podia ser utilizado por qualquer orientação estética, mas que toda técnica dá uma conformação à linguagem musical, configurando assim, um determinado tipo de expressão. Ao citar Poulenc, Andrade Muricy apontava a incoerência entre as posturas políticas e as artísticas, argumentando sempre com a oposição entre comunistas e católicos.

> (...) Considero que um artista deve ser completamente independente em matéria de política, pois que frequentemente a direita e a esquerda artísticas não coincidem com a direita e a esquerda política.(...) (PMM 10/01/1951).

O aspecto político nas colunas de Andrade Muricy aparece sobretudo quando o crítico se opõe à postura adotada pelas ditaduras estrangeiras que limitam a liberdade da arte, como aconteceu na Alemanha de Hitler e na Rússia de Stalin. Andrade Muricy reitera que o importante é estar vigilante contra o "(...) marasmo e a mediocridade(...)" (PMM 27/12/1950).

Os diferentes posicionamentos políticos dos participantes do *Música Viva*, de Koellreutter e de Andrade Muricy não fizeram com que o crítico deixasse de reconhecer a importância das experiências musicais por eles realizadas. Andrade Muricy, no entanto, subentendia nas atitudes de Koellreutter a intenção de que se adotasse única e exclusivamente a técnica dodecafônica, mas, o que se pode observar, é que raros foram os exemplos de música brasileira em que o dodecafonismo foi praticado de forma ortodoxa. Este serviu, basicamente, como um meio para a formulação de uma nova estética da música de concerto brasileira.

A defesa do nacionalismo musical por parte de Andrade Muricy, não o impediu de reconhecer a relevância do trabalho pedagógico de Koellreutter, pois o crítico sempre se posicionou a favor da liberdade de criação e nas suas colunas deixa claro que a atuação de Koellreutter propiciou a introdução do novo, tanto no campo da escuta quanto no da criação, acabando por alargar o espectro de opções para a música brasileira e os questionamentos no meio musical, instilando a necessidade de experimentação e a procura do novo no discurso musical.

As inovações nas artes, a princípio defendidas por músicos de tendência esquerdista e repelidas pelas ditaduras nacionalistas estrangeiras, passaram, posteriormente, no final da década de 40, a ser rejeitadas por esses mesmos músicos, que começaram a adotar as técnicas e a estética preconizadas em congressos de natureza artística e política. Estas incoerências são apontadas por Andrade Muricy, que sempre se coloca a favor da liberdade de criação e da não adoção de qualquer tipo de atitude que pudesse levar a arte e a música a uma estagnação. O crítico acreditava que, em música, o dodecafonismo poderia se tornar um cerceador da liberdade de criação, se adotado de forma ortodoxa, vindo a estabelecer um outro paradigma para a música brasileira de concerto.

Através dessas críticas, constata-se que a técnica dodecafônica e as músicas seriais e atonais não eram desconhecidas pelo menos de parte reduzida do público brasileiro pois, desde 1939, Andrade Muricy publicava, em suas colunas, artigos que mencionavam as inovações introduzidas por Schoenberg na organização do material sonoro. Portanto, Koellreutter não foi "mensageiro" das inovações do modernismo europeu no meio carioca.

Koellreutter foi sim, ao que tudo indica, o primeiro professor desta técnica em nosso meio, pois havia por parte de alguns compositores a vontade de experimentar e conhecer novos caminhos e técnicas composicionais, já que, na época, os centros acadêmicos e as perspectivas para a nova geração de compositores esbarravam sempre no paradigma do nacionalismo.

Na década de 50, o nacionalismo de Claudio Santoro, Guerra Peixe, Francisco Mignone, Villa-Lobos e Camargo Guarnieri se sedimentaria como o projeto que prevaleceria na música brasileira de concerto, sendo apoiado pelos diferentes posicionamentos políticos vigentes na época. No Rio de Janeiro, após a polêmica gerada pela carta, Camargo Guarnieri abre a Temporada de Arte Nacional, no ano de 1951.

Referências:

Bibliográficas:

AZEVEDO,Luis Heitor Corrêa. Hans-Joachim Koellreutter. *Boletim Música Viva*. Rio de Janeiro. ano I, n.6, nov. 1940.

BEVILACQUA, Octavio. O Globo na Música. *O Globo*, Rio de Janeiro, 10 mai. 1940. Edição Final, p.3.

CONTIER, Arnaldo Daraya. Memória, História e Poder: a sacralização do nacional e do popular na música (1920-50). *Revista Música*, São Paulo, v.2, n.1, nov., p 5-36, 1991.

FARIA, Adriana Miana. Koellreutter e a crítica de Andrade Muricy (1939-1951). Rio de Janeiro, 1997. 269 p. Dissertação de Mestrado em Música Brasileira. Instituto Villa-Lobos, Universidade do Rio de Janeiro, 1997.

GUARNIERI, Mozart Camargo. Carta Aberta. *Resenha Musical*, São Paulo, ano 4, n. 37, set., 1941.

HORTA, Luiz Paulo. "Andrade Muricy, servidor das Musas". *Liturgia e Vida*, Rio de Janeiro, ano XXXI, jul./ago., p. 28-29, 1984.

KATER,Carlos. *H.J. Koellreutter e a Música Viva*: movimentos em direção a modernidade. Minas Gerais, 1991. 250 p. Tese (Professor Titular). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, 1991.

LANGE, Curt. El Festival Ibero-Americano de Música. *Boletín Latino Americano de Musica*, Bogotá, ano 4, v.4, oct., p. 55-63, 1938.

MURICY, José Cândido de Andrade, et al. La Vida Musical en el Brasil. Separata de *Musica Brasileña Contemporanea*. Rosário: [s.n.], 1952.

SAROLDI, Luiz Carlos, MOREIRA, Sonia Virginia. *Rádio Nacional o Brasil em Sintonia*. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

Jornais do Rio de Janeiro:

O Globo. 1939-1940, 1942

Correio da Manhã. 1940

Diário de Notícias. 1939,1951.

Jornal do Commercio. 1900,1939-1951, 1962, 1969.

Jornal do Brasil. 1939,1947.

Tribuna da Imprensa. 1950.

Enciclopédia, dicionários:

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira: erudita, folclórica e popular. São Paulo: Art, 1977.

SADIE, Stanley (ed.) *Dicionário Grove de Música* - edição concisa. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

Entrevistas e palestras realizadas no Rio de Janeiro:

Hans-Joachim Koellreutter (1995-1997).

KOELLREUTTER, Hans-Joachim. Rio de Janeiro, 1996. Entrevista concedida a A. M. de Faria em 30 de nov. de 1996.

Adriana Miana de Faria é formada pela Universidade do Rio de Janeiro nos cursos de Educação Musical - Licenciatura Plena, Composição - Bacharelado em Música e Mestre em Música Brasileira - Musicologia. Coordenadora do curso de extensão Teoria e Prática da Percepção Musical. Professora assistente de Percepção Musical no Instituto Villa-Lobos do Centro de Letras e Artes da UNI-RIO

Debussy *versus* Schnebel : sobre a emancipação da composição e da análise no Séc. XX*

Didier Guigue

Resumo: A análise que Dieter Schnebel fez do prelúdio "Brouillards" de Debussy [Schnebel 1964] é tomada neste artigo como ponto de partida para expor um estudo analítico do papel da sonoridade na articulação dinâmica da estrutura formal de uma obra. Por *sonoridade* entende-se no presente contexto uma dimensão abstrata da composição. Pretendo esclarecer por que meios, nesta obra, a concepção composicional de Debussy implica em uma diluição do poder estruturador normalmente atribuído ao elemento motivo-cromático dentro dos sistemas de articulação das sonoridades.

Abstract: This article investigates the role played by sonority — an abstract dimension in the composition — in the processual articulation of musical structures, developing thus some methodological insights left untouched by Dieter Schnebel [1964] in an analysis of "Brouillards" by Debussy. Debussy's compositional concept in that prelude indicates a dilution of the structural power usually assigned to the lowest-level elements (motives, chromatic lower structures) into a system of articulation based on sonorities..

Schnebel analisando Debussy : tendências composicionais, tendências analíticas

Num artigo intitulado "Brouillards — Tendencies in Debussy", Dieter Schnebel [1964] sustenta e demostra que o material musical deste Prelúdio para piano [Debussy 1912-1913] é gerado a partir de *processos de transformação* de um número finito de *classes* de objetos sonoros. Ele define assim seu ponto de vista: «A unidade elementar não precisa estar subordinada, enquanto parte, a

* OPUS, Rio de Janeiro, v.5, n.5, ago.1998.

uma unidade dominante [...]. A unidade elementar é melhor definida como *momento* e, conseqüentemente, algo que existe de forma autônoma, independente. É na seqüência de tais *momentos* que se dá o processo [de transformação]» [p. 33] [1].

Os *momentos* se organizam em *estruturas* que representam as unidades formais da peça. Por exemplo, os *momentos* 1 a 4 (c. 1) constituem a primeira dessas estruturas e os *momentos* 5 e 6 (c. 2) a segunda. Schnebel estabelece as bases de uma descrição funcional dessas estruturas segundo dois ângulos: de um lado, as *relações* interestruturais, e, de outro, a evolução do processo de transformação entre uma estrutura e outra. Desta forma, as transformações entre a primeira e segunda estruturas ocorrem na mão esquerda através da aceleração da pulsação, de uma maior movimentação no espaço (âmbito maior) e de uma oposição direcional (tropismo ascendente em vez de descendente); e, na mão direita, através da expansão seguida de compressão de um mesmo *pattern*.

Este tipo de aproximação possui a vantagem de detalhar alguns aspectos prospectivos da técnica composicional de Debussy, de mostrar como ele «compõe as mudanças de timbre, a organização dos movimentos sonoros, [e] esboça uma técnica de composição com os sons» [p. 36].

Ademais, Schnebel aponta em que direção deveria rumar, na sua opinião, uma abordagem analítica competente. «A composição com os sons tenta combinar elementos sonoros em unidades de nível superior [...] Visto que essas unidades não podem mais ser apreendidas enquanto elementos individuais, as "categorias estatísticas" se tornam válidas; [de fato], essas unidades se caracterizam essencialmente por seu comportamento estatístico, segundo a sua direcionalidade, densidade, velocidade, etc.» [p. 37-38].

É uma pena que o autor não tenha buscado um maior aprofundamento dos preciosos *insights* metodológicos expostos naquele artigo [2], uma vez que eles constituem o esboço de uma abordagem funcional da sonoridade enquanto dimensão *autônoma* — ou, pelo menos, com tendência à autonomia — da linguagem musical do Séc. XX. Esta problemática metodológica permanece atual. Meu propósito neste artigo é ilustrar, a partir de uma análise desta obra, a minha formalização pessoal de tal abordagem, para demostrar que a concepção composicional de Debussy implica em uma *diluição do poder estruturador normalmente atribuído ao elemento motivo-cromático* [3] *dentro dos sistemas de articulação das sonoridades.*

---

[1] As traduções, que são minhas, não são literais.

[2] Comunicação pessoal de Schnebel, Rio de Janeiro, 1997.

[3] O termo *croma* e seus derivados, como *cromático*, são tidos na minha concepção como sinônimos da expressão *classes de alturas*. Ele não implica necessariamente em uma linguagem utilizando os 12 sons da escala cromática. Neste último caso falo em *cromatismo integral*.

A célula gerativa de "Brouillards"

O mecanismo de geração do material sonoro deste *Prelúdio* pode ser descrito a partir da noção tradicional de *motivo gerador básico* [Schœnberg 1967]. Esta noção todavia precisa ser adaptada ao contexto idiossincrático do compositor. Um motivo gerador debussysta não está circunscrito à uma coleção acrônica — i.é. não ordenada no tempo — de classes de alturas, nem a uma seqüência ordenada de intervalos. É possível, obviamente, reduzí-lo a uma talestrutura elementar[4], mas esta redução priva a análise do essencial, posto que o sistema composicional de Debussy *sempre* associa estas coleções elementares à configurações sonoras muito específicas. E mais, são essas configurações sonoras que geram o material *realmente* portador de forma[5], como pretendo mostrar a seguir, e não, tão somente, o seu substrato cromático.

A primeira célula da obra, na ordem do tempo — isto é, a célula pela qual começa a peça, c. 1.1 — constitui o núcleo gerador da *totalidade* do material cromático, por *repetição variada* ou por *oposição estrutural*. Schnebel fez uma descrição interessante desta célula, porém sumária [*op. cit.*: 33]; vamos completá-la.

Podemos descrever este motivo como uma tríade de Dó maior no registro mediano do instrumento (Dó4, Mi4, Sol4), colocada "*un peu en valeur*" (um pouco valorizada). A sua ressonância natural se desenvolve em duas fases : a primeira, enquanto as teclas são abaixadas (mais ou menos durante uma semi-colcheia, pois as colcheias são marcadas *staccato*) ; e a segunda, até que o pedal, implicitamente prescrito pela ligadura que cobre tudo o compasso (pauta da mão esquerda), seja levantado[6].

A harmonicidade "natural" (ou será cultural ?) desta tríade encontra-se *embaçada* por um arpejo, tocado "*léger*" (leve) e *legato* na mão direita. Este arpejo, constituído das notas Si*b* 4, Sol*b* 4, Mi*b* 4 e Ré*b* 4, nesta ordem, não possui nenhuma nota em comum com a tríade[7]. Ele poderia ser definido, por

---

[4] Reti 1978, e outros depois dele, realizaram boas análises baseadas exclusivamente no estudo das modalidades de proliferação de células mínimas. Não há dúvida que o motivo interválico i5 + i2 — isto é, quarta justa + segunda maior —, preenche um papel infra-estrutural muito importante em várias obras de Debussy .

[5] Parks 1989 fala em *form-defining parameters*. Duchez 1989 e outros, utilizam a expressão *dimension morphophorique* que pode ser facilmente transposta para o português: morfofórico, de *morfo-*, forma, e *-fórico*, portador.

[6] Sobre a notação implícita dos pedais em Debussy, veja, entre outros, Banowetz 1985.

[7] A grafia original mostra que de fato, para Debussy, aparentemente, o Sol 4 faz simultaneamente parte do arpejo *e* do acorde. No entanto, para a presente descrição, resolvi desconsiderar esta duplicação funcional teórica — já que não pode ser ouvida — e associar o Sol ao conjunto de cromas dentre do qual ele se integra enquanto consonância.

conseguinte, como uma *reverberação inarmônica* desta tríade. Ele não remete de forma tão clara a um centro tonal próprio, ainda que contenha, em posição invertida, os três sons da tríade de Sol*b* maior. Algumas variantes deste arpejo — por exemplo cc. 4.1, 9 ou 29.3 — parecem confirmar esta tendência tonalizante.

Esta reverberação arpejada é muito rápida (4 fusas) e, em termos de posição temporal, se encontra deslocada de um passo para frente em relação à tríade, o que produz no total um grupo de 5 fusas. Porém o compositor insiste imperativamente na regularidade da distribuição dos sons ("*extrêmement égal*", extremamente igual). Finalmente, o arpejo é unilateralmente direcionado, percorrendo o âmbito de cima para baixo. Vale notar por sinal que a dicotomia diafônica — acorde na mão esquerda *versus* arpejo na mão direita — aparece praticamente como uma constante em toda a peça.

A duração escrita do motivo corresponde à unidade temporal básica da obra — a colcheia num andamento "*Modéré*" —, porém a utilização do pedal multiplica aproximadamente esta duração por quatro [fig. 1].

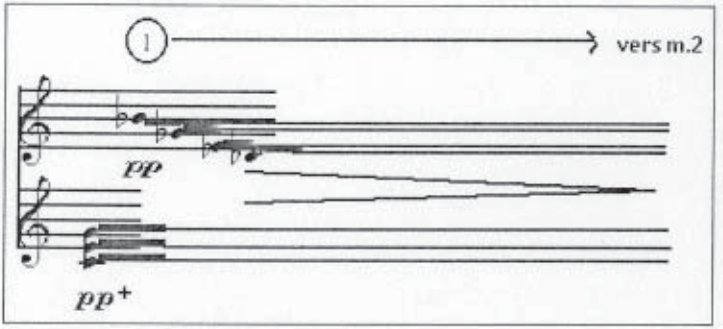


fig. 1: O motivo gerador de "Brouillards" (c. 1.1), em notação ortocrônica levando em conta as colcheias *staccato* , as fusas ligadas e o uso do pedal.

A sonoridade gerativa de "Brouillards"

Vamos completar e enriquecer esta descrição, considerando agora as propriedades sonoras deste motivo ou pelo menos, aquelas que são explicitamente configuradas e consignadas pelo compositor na partitura.

• A intensidade é *pp*, embora a tríade, como já assinalei, deve ser tocada "*un peu en valeur*". Sabemos que uma baixa intensidade resulta, obviamente, num enfraquecimento da propagação dos sons no espaço, mas sobretudo em uma diminuição ou até em um desaparecimento, dos harmônicos mais fracos, isto é, dos mais agudos, atenuando assim o *brilho* global do som.

• Uma vez instaurada, a sonoridade do conjunto se apaga naturalmente, ou seja irregularmente, em função das propriedades da mecânica do instrumento [Martin 1947, Suzuki & Nakamura 1990, *e al.*], até que o/a pianista levante o pedal.

• A taxa de ocupação do espaço [8] é muito baixa: o âmbito Dó 4-Si*b* 4 representa apenas 11 % da tessitura total de um piano de 88 notas. Ela limita-se ao registro central, o mais "neutro" no plano da sonoridade [9].

• De outro lado, a fluidez do corte do tempo, provocada por uma isoritmia não apenas escrita mas também enfatizada textualmente por Debussy (*"extrêmement égal"*) é aumentada ainda pelo *legato*, o qual produz por sua vez um envelope de curva de intensidades bastante plano.

Associados à intensidade *pp*, esses dados poderiam sugerir que este motivo possui uma *qualidade sonora relativa* bastante baixa. Por qualidade sonora relativa, entendo um *vetor* cujos dois pólos são, de um lado, a "simplicidade", e de outro, a "complexidade", ambas relativas da configuração escrita do objeto analisado. De acordo com esta concepção e esta terminologia, um objeto feito de uma série de notas *pp legato*, por exemplo, possui uma qualidade sonora mais "simples", isto é, mais "baixa", do que um objeto feito de uma série de notas *ff staccato*.

Porém, a escrita de Debussy é raramente unilateral. A estrutura interválica acrônica do motivo [10] faz com que ele carregue uma taxa de dissonância muito elevada. É claro que existe uma relação direta entre esta taxa e a estreiteza do seu âmbito (menos de uma oitava). Porém os fatores de densidade também são importantes: observamos uma taxa de 64 % de saturação do espaço cromático, aliada a uma taxa de 62 % de ocupação do tempo[11]. A brevidade do motivo, de onde decorre o acúmulo de um grande número de eventos em muito pouco tempo, forma um outro fator saturador.

---

[8] De uma forma geral, neste trabalho, o termo *espaço* é utilizado metaforicamente para designar o universo dos sons disponíveis ou observados, dentre dos limites da tessitura do piano ou de determinado objeto, independentemente da ordenação ou distribuição desses sons no tempo. O espaço é a uma dimensão acrônica.

[9] V. in Guigue 1997a um estudo referenciado das qualidades sonoras diferenciadas dos registros do piano.

[10] A estrutura interválica acrônica de um objeto é avaliada trazendo todas as notas ao ponto 0 do tempo, como se tratasse-mos de um acorde. No caso, obtemos a estrutura Dó-Ré*b*-Mi*b*-Mi-Sol*b*-Sol-Si*b*.

[11] As densidades de ocupação do espaço cromático e do tempo são calculadas dividindo o número de sons diferentes (espaço) ou de eventos (tempo) pelo âmbito (espaço) ou a duração total (tempo) do objeto. O espaço cromático seria saturado a 100% se tivesse-mos, por exemplo, um *cluster*. O tempo seria saturado, no mesmo exemplo, se tivesse-mos um evento a cada semifusa (pois este valor constitui a unidade mínima de impulsão (*ppi*) que tenho, após levantamento estatístico, adotado para analisar Brouillards).

Esses elementos, que agem como *complexificadores* da sonoridade, compensam assim a *neutralidade* da registração (no centro do piano), a *lisura* da pulsação rítmica (isoritmia) e a baixa intensidade (*pp*).

A soma dessas qualidades produz um certo efeito de *confusão* sonora, no qual podemos perceber a expressão musical da metáfora do "*brouillard*" (neblina, bruma), que Debussy evoca no subtítulo. Jankélévitch 1976, e Lockspeiser posteriormente, têm razão em creditar a Debussy a introdução da noção de *ruído* no pensar musical: «Qual será o momento onde o som se torna música ou, ao contrário, onde ele volta ao ruído? Debussy não viveu o suficiente para assistir ao início da *musique concrete*; no entanto, algumas de suas utilizações, por vezes muito rudes, do intervalo de segunda, fundadas no princípio de que não existe, em definitivo, nenhuma fronteira entre música, som e ruído, anunciam claramente, num certo sentido, este conceito» [Lockspeiser 1980: 526].

De forma mais técnica, é importante ter em mente que cada uma das qualidades sonoras deste motivo vai exercer uma influência fundamental sobre a totalidade das estruturas que ele terá contribuído em gerar. Vamos ver agora como essas estruturas e suas variantes, vão ser exploradas para construir o material sonoro da obra.

Os processos de geração das unidades elementares

Pode-se distinguir duas categorias de variações do material primário (alturas/durações) que constitui o motivo básico descrito acima: a primeira categoria representa um processo de *transformação* destinado a articular estruturas diferenciadas. Cada transformação gera um *paradigma*. Identifiquei seis paradigmas de transformação do motivo básico [fig. 2].

Esses paradigmas, bem como o próprio motivo básico[12], podem sofrer pequenas alterações de superfície no decorrer de suas diversas e repetidas iterações. Essas alterações são geralmente decorrentes das suas condições de inserção em estruturas locais diferenciadas. Chamo essas alterações de *variantes*. Estou opondo o termo *variante* ao termo *variação*, com base na capacidade *transformacional* — e, portanto, *dinâmica* — da variação, em relação ao caráter *prolongacional*, *anafórico* — portanto *estático* — do termo variante.

Estes dois níveis de geração do material são claramente dissociados quanto a sua função formal. Enquanto a variante prolonga a presença de seu paradigma — é através dela que o mesmo se propaga, prolifera, que ele se instala no tempo da obra —, a variação transformacional é intrinsecamente ligada a articulação da macro-estrutura : cada paradigma, ou seqüência de

[12] No restante desta análise o motivo básico é considerado como primeiro paradigma.

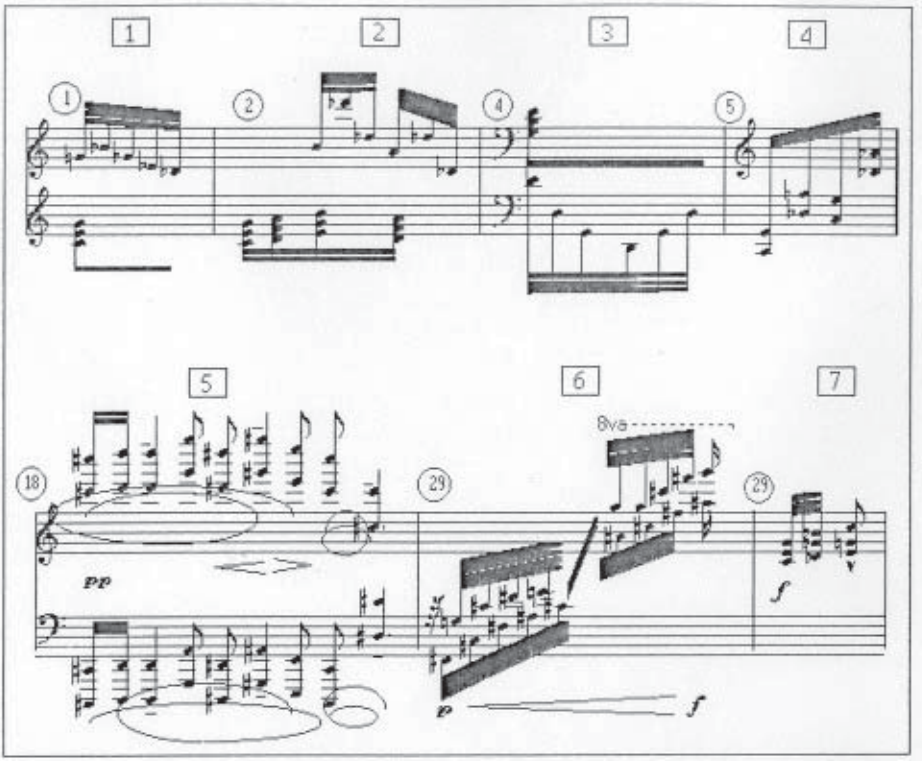


fig. 2: O motivo básico de "Brouillards" [1] e suas seis transformações paradigmáticas [2] - [7]. Os processos analíticos que permitiram chegar a estas relações são explicados no texto principal e na fig. 4. Os números dentro de círculos remetem aos compassos. O paradigma [6] não é mostrado aqui na sua totalidade.

paradigmas, tem como função de caracterizar as diferentes fases da macro-estrutura. Esta estrutura a dois níveis é representada na presente demostração por convenções numéricas : os sete paradigmas são numerados de (10) a (70) (sendo (10) o motivo básico) e as suas variantes internas assinaladas por mudanças de unidades. Assim, (11) e (12) são variantes do paradigma (10), e (12.1), (12.2) representam variantes de variantes.

Principal processo de variação dos paradigmas

Considero as técnicas de variantes utilizadas neste prelúdio como uma metáfora do fenômeno acústico que poderia ser descrito como propagação *sonora por oscilação ressonante*. Pois o conceito de oscilação preserva a característica

anafórica do processo: enquanto determinada onda sonora vai oscilando, a pressão acústica permanece como está. Logo, enquanto um paradigma sonoro é prolongado por oscilações ressonantes, o tempo musical pára [13].

Através deste conceito, as modalidades de variantes levantadas no prelúdio podem ser descritas segundo três modelos de propagação:

• a *ressonância por ondulação sinusoidal* do paradigma encontra a sua expressão musical na transposição por grau conjunto ou ligeiramente disjunto — eventualmente acompanhada de pequenas modificações da estrutura interválica —, seguida de uma volta simétrica ao ponto de partida. No contexto desta peça, encontramos duas modalidades: a ondulação sinusoidal "simples" oscila entre dois piques que ficam relativamente próximos, em termo de distância intervalar, enquanto a ondulação sinusoidal "dupla", cujos piques são mais afastados, contem um passo intermediário [cf. dois exemplos, a e b, na fig. 3 abaixo];

• a *ressonância por retroação estática,* ou neutra, consiste na manutenção da fonte (i.e. do paradigma) por realimentação permanente (comumente chamado *feedback*) [ex. c na fig. 3].

• a *ressonância por retroação dinâmica* modula o paradigma a cada realimentação, o que produz uma teleologia sonora, ascendente ou descendente, fenômeno que era ausente da retroação estática [fig. 3, ex. d].

Em maior escala, podemos analisar certas estruturas de "Brouillards" como sendo o resultado da concatenação de modelos combinados de propagação de um paradigma [fig. 3, ex. e].

Esses três modelos de variantes têm como função consolidar a vibração, a presença sonora do paradigma, propulsá-lo no tempo e, assim, simular uma *textura contínua e localmente pouco diferenciada.* Isto remete novamente a analogia poética da neblina. Esta técnica de prolongação constitui praticamente o único procedimento utilizado pelo compositor nesta obra para criar as variantes.

Técnicas de prolongações e transformações

Como já coloquei, as variações, por sua vez, têm como finalidade a transformação do motivo gerador em paradigmas assumindo um grau relativo de autonomia, isto é, de *diferença.* Conseqüentemente, elas necessariamente

[13] Existem teorias da forma baseadas no paradigma da ondulação sonora, ao qual o modelo que proponho aqui poderia ser a priori assimilado [v. por ex. Pousseur 1970, Smalley 1986, Lizausaba 1997]. Todavia, nestas teorias, o próprio fenômeno ondulatório é tomado como critério de articulação dinâmica, enquanto na minha concepção só há articulação quando ocorre quebra da ondulação vigente.

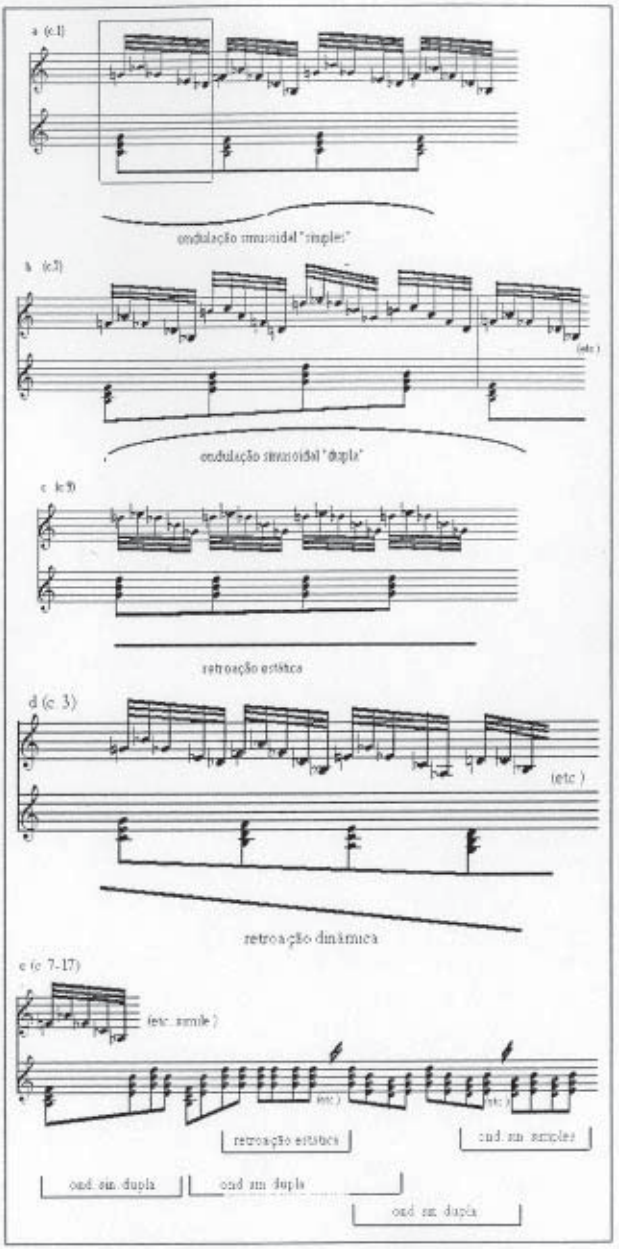
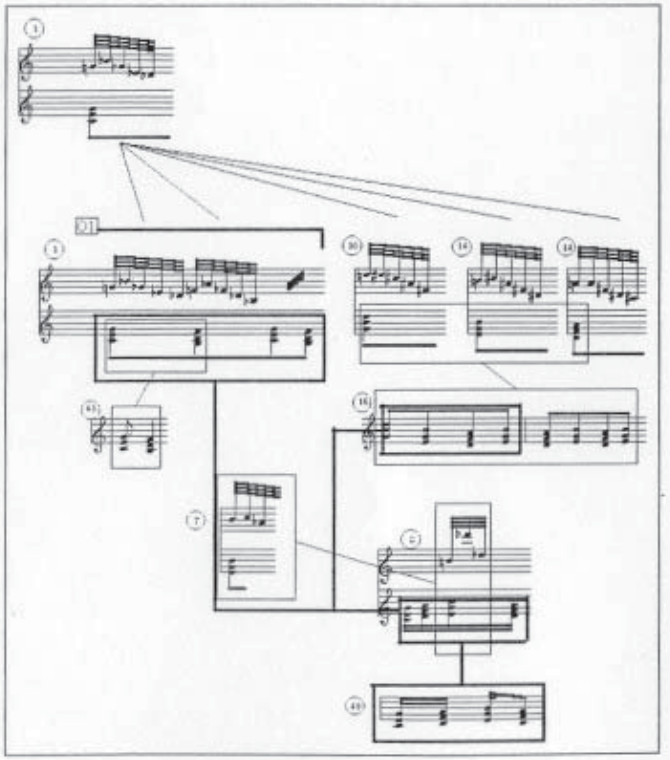


fig. 3: Os modelos de propagação por ressonância: a: ondulação sinusoidal "simples" ; b: ondulação sinusoidal "dupla"; c: retroação estática; d: retroação dinâmica; e: uma combinação de modelos.

atacam-no de forma mais complexa, mais profunda, porque a sua função é justamente *acidentar* a superfície sonora por meio de constrastes estruturais. No entanto, essas transformações, em "Brouillards", nunca chegam a alcançar um nível de subjacência tal que o vínculo cromático não possa ser cada vez facilmente identificado, em alguns passos dedutivos. Não precisaremos recorrer à sofisticadas técnicas de redução ou de abstração das estruturas de superfície para reconhecer as ligações orgânicas que as variações mantêm com o motivo gerador comum.

Por esta razão, resolvi fazer a economia de uma exposição descritiva exaustiva, preferindo mostrar as principais variações de forma sinóptica. A fig. 4 conecta todos os paradigmas — e suas principais variantes — ao motivo gerador comum, explicitando assim as suas ligações. Esta representação de tipo hierárquico induz uma organicidade intrínseca do processo composicional, segundo a qual todo o material nasce de um conjunto de regras de transformação do motivo básico. Neste aspecto, a obra parece prestar-se bem a um exercício de modelização algorítmica ao final do qual ela poderia ser integralmente regenerada por computador [Mesnage & Riotte 1990, Mesnage 1991].



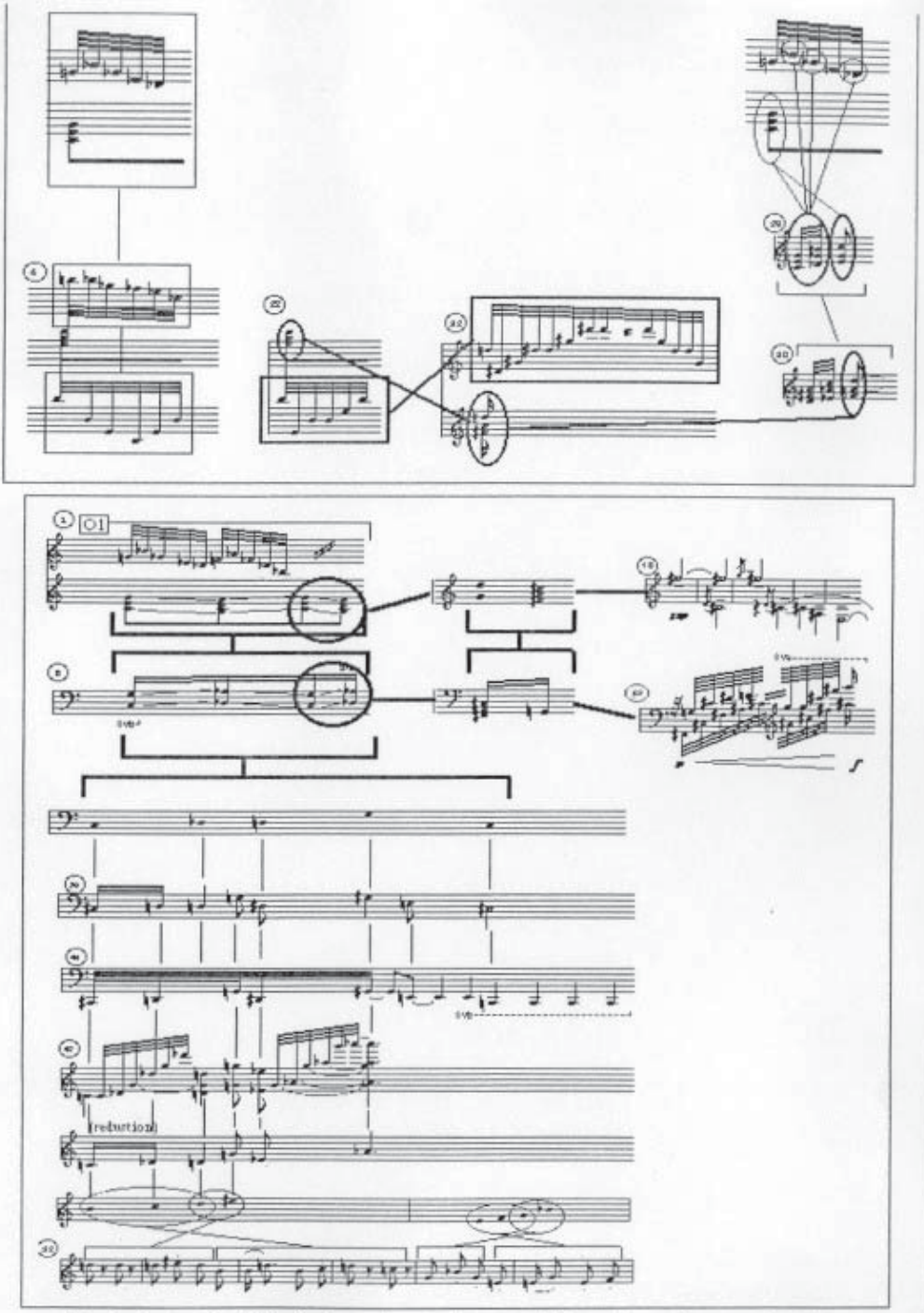


fig. 4 (a, b, c) : Principais prolongações cromáticas do motivo gerador de "Brouillards". Os números dentro de círculos remetem aos compassos. O rótulo 'O1' significa "Objeto sonoro n. 1", o qual corresponde ao c. 1 por inteiro.

Uma descrição da sonoridade enquanto dimensão composicional

Ao afirmar que Debussy «não fez nada menos que restituir à substância sonora a unidade orgânica que concepções logicistas tinham quebrado», André Souris expõe os termos do desafio que a sua obra representa: «Ao mesmo tempo que ele aliviou a linguagem musical do formalismo sinfônico, Debussy o livrou dos mais severos rigores do aparelho tonal e de quase todo o simbolismo estereotipado a ele atrelado. Assim fazendo, eliminou-se de uma vez todos os elementos de disjunção que haviam, durante séculos, separados os componentes da substância sonora. Uma vez esta restaurada na sua integridade, todas as velhas categorias da estética musical se tornaram impraticáveis. A hierarquia que atribuía à altura dos sons uma predominância sobre as suas demais propriedades, teve que ceder lugar a outras modalidades estruturais sempre renovadas» [1976: 209 *e sq.*].

Stefan Jarocinsky traz precisões históricas: «É certo que a musicologia tinha apercebido na obra de Debussy a relevância dos valores sonoros. Mas, por atribuir aos mesmos uma importância secundária em relação ao elemento harmônico, ela se impedia por isso mesmo de tirar desta constatação uma conclusão que a teria levado a revisar os seus métodos de pesquisa». Mais adiante, ele aponta que, «atrelada com obstinação aos métodos tradicionais, a musicologia tinha, sim, condição de explicar a decomposição do sistema da harmonia funcional na obra de Debussy, quer dizer, sua ação destrutiva, mas só podia fracassar ao tentar descrever a ação [construtiva] de um mecanismo novo das correspondências e o papel primordial e criador da forma, que os valores sonoros assumiam neste mecanismo» [1970: 68].

Em todo caso, eu estou plenamente convencido que apenas com ferramentas de investigação desenvolvidas especialmente para este fim, é possível captar os fundamentos desta concepção da forma e dessas novas modalidades estruturais. É desta maneira que Schnebel abordou "Brouillards", e é baseado na mesma hipótese que procuro desenvolver um método específico de leitura e avaliação da musica do Séc. XX, a partir de uma posição que valida o suporte escrito [14] como depositário necessário e suficiente à formalização teórica desta ótica composicional. O pressuposto sistémico sobre o qual está baseado este modelo analítico consiste em considerar as configurações complexas, que chamo genericamente de *objetos sonoros*, como um estrato autônomo da realização da obra, capaz de portar elementos

[14] Quando este existe, obviamente. Isto é normalmente o caso para a música do Séc. XX. A música eletroacústica coloca problemas específicos neste ponto, que são abordados numa abundante literatura [v. por exemplo o já citado SMALLEY 1986 ou, no Brasil, GUBERNIKOFF 1997].

essenciais da estrutura formal e, conseqüentemente, de suportar uma análise funcional.

Segmentação

O procedimento metodológico que vou descrever ligeiramente nas linhas que se seguem já foi o tópico central de publicações detalhadas às quais remeto o leitor [Guigue 1997a, 1997b] [15]. Ele consiste, numa primeira etapa, em fragmentar a partitura numa seqüência de objetos, cada objeto representando uma determinada configuração sonora. O processo de segmentação funda-se num princípio de *ruptura de continuidade*, a qualquer nível estrutural que seja [cf. Lerdahl 1989]: rupturas macro-formais (pausas, fermatas...), interrupções de pedais e/ou de ligaduras de articulação, rupturas de continuidade nas intensidades, registração, configurações rítmicas, densidades, etc. Embora estes critérios sejam por definição independentes dos princípios de segmentação periódica adotados pelo compositor (a prosodia, a articulação temática, etc.), nada impede uma eventual coincidência entre uns e outros, especialmente ao nível estrutural mais elevado (a macro-estrutura). O princípio de independência é no entanto fundamental para que se possa avaliar as relações estabelecidas entre este nível superior da organização formal e os níveis subjacentes.

Princípios de avaliação

Uma vez segmentada, a partitura é exportada para o ambiente informático *Patchwork* dentro do qual foram implementados os algoritmos de avaliação [16].

Por definição, um certo número de *componentes* da escrita musical são responsáveis pela configuração sonora dos objetos. Estes componentes são também chamados *vetores*, quando está sendo considerado a sua evolução no tempo. Cabe ao sistema informático a avaliação do peso de cada componente na configuração sonora do objeto. A informação que serve de fundamento à esta avaliação é o grau de complexidade relativa da estrutura do componente. A complexidade máxima corresponde à estrutura que produz a sonoridade mais "complexa", mais "rica". Neste caso, o peso participativo aferido a este componente é de 100 %, ou (1), por convenção. Na outra extremidade, as estruturas mais simples são as que geram as sonoridades mais "simples" ou

---

[15] Além dessas publicações, um *site* especializado na *web* oferece uma série de documentos à respeito. Endereço: http://www.liaa.ch.ufpb.br/~dguigue.

[16] *Patchwork* é um ambiente informático de auxílio à composição, desenvolvido na plataforma *Macintosh* por Laurson, M., Rueda, C., & Duthen, J., no IRCAM, Paris [cf Malt 1993].

"pobres". Naturalmente, o sentido das noções de "simplicidade" e "complexidade" varia em função da natureza do componente que está sendo avaliado. Assim, em se falando de densidade, que é um componente estocástico importante em Debussy, a escala de apreciação vai do "vazio" (0) à "saturação" (1), enquanto a medida da extensão da tessitura que determinado objeto pode ocupar se realiza numa escala aritmética — de 1 (peso (0)) a 87 (peso (1)), que corresponde ao âmbito do objeto, medido em números de semi-tons, num piano de 88 teclas.

Em conseqüência, define-se que *a qualidade sonora de um objeto é diretamente proporcional à complexidade relativa aferida aos componentes da sua estrutura*. Alguns dos componentes que participam ativamente da configuração das sonoridades em "Brouillards" vão ser descritos sucintamente a medida que eles vão entrar em cena, inclusive nas figuras que acompanham o restante desta análise. Uma descrição completa e sistemática de todos os componentes é proposta in Guigue *opp. cit.*

O paradigma (10)

O motivo paradigmático (10) — cujas características sonoras já foram descritas no início deste artigo — é o elemento que sofre o maior número de duplicações com baixo indício de variação. Isto é coerente com a sua função estrutural predominante, e também com o seu papel de matriz geradora de outros paradigmas.

A variante (11) provem diretamente da transformação do motivo gerador : transposição do conjunto na quarta inferior, pequena modificação da estrutura interválica [17] e aceleração do fluxo rítmico, através do acréscimo de um evento (arpejo de seis notas em vez de cinco). Essas alterações acarretam uma real modificação da qualidade sonora. A registração evolui para o meio grave, a ocupação do espaço pianístico se amplia [v. nota 8 sobre o significado do termo *espaço*], as densidades, que já eram elevadas, aumentam ainda. Inarmonicidade e direcionalidade são os fatores que apresentam o maior crescimento. Comparando as qualidades respectivas de (10) e (11), podemos falar, não de um contraste, mas de uma *progressão em direção a uma maior complexidade sonora* [fig. 5].

---

[17] As três primeiras notas do arpejo de (10) e as de (11) — contando aí as notas Sol e Ré dos primeiros tempos, respectivamente —, são as duas versões *rectus* e *versus* do mesmo conteúdo interválico :

[(10) (Sol*b*-Sol-Si*b*)] = [(11) (Ré-Ré*b*-Si*b*)] = [i1 + i3].

Igualmente, entre si, as demais notas de cada arpejo:

[(10) (Sol*b*-Mi*b*-Ré*b*)] = [(11) (Mi*b*-Sol*b*-La*b*)] = [i3 + i2].

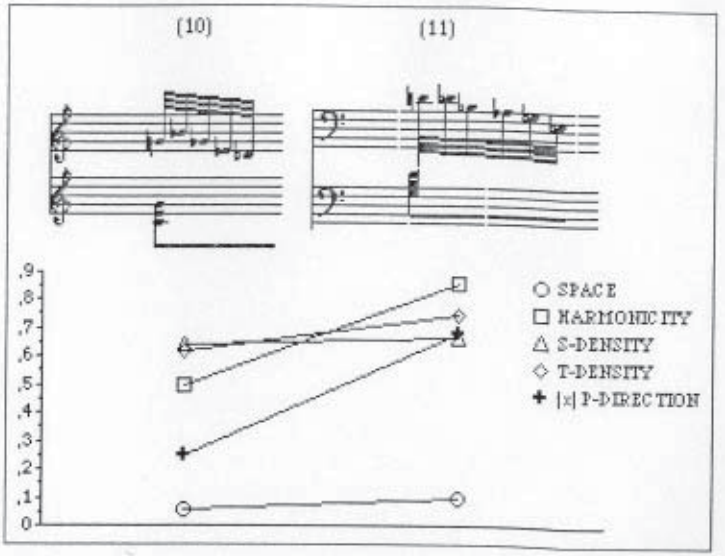


fig. 5: vetores de algumas qualidades sonoras do paradigma (10) e de sua variante (11). *SPACE* : índice de ocupação da tessitura do piano; *HARMONICITY* : índice de harmonicidade do objeto; quanto maior o valor, mais inarmônico é considerado o objeto; *S-DENSITY* e *T-DENSITY* : densidades de ocupação do espaço e do tempo, proporcionalmente ao tamanho do objeto [veja nota de rodapé n. 11 no texto principal]; *|x| P-DIRECTION*: direcionalidade absoluta das alturas. Um valor elevado indica uma direcionalidade bem acentuada.

Por sua vez, a relação entre a variante (12) e o paradigma (10) não é direta, pois ela é o fruto de uma transformação prévia de (10), transformação operada pela soma das células (10.0) e (10.1). Esta transformação produz o objeto sonoro rotulado por convenção O1 [v. fig. 4]. Com efeito, (12) não é outra coisa senão uma repetição parcial deste objeto, por supressão dos arpejos da mão direita. Esta supressão provoca, no plano sonoro, uma forte regressão, que quase todos os vetores acusam: retração do âmbito e recolhimento dentro do registro central, distribuição mais linear dos sons no espaço, notável achatamento da direcionalidade e radical diminuição da relação número de eventos/duração total (densidade de ocupação do tempo).

Esta última transformação ainda é reforçada pelo aumento da duração relativa desta variante, que ocupa um tempo bem superior ao dos outros motivos do grupo (10). A intensidade contribui também para esta perda qualitativa: na região onde (12) atua, isto é, no final da obra (cc. 48-52), o nível sonoro indicado por Debussy é "*presque plus rien*" (quase mais nada); da mesma forma, o compositor prescreveu a intensidade *più pp* para a variante (12.1) (cc. 16-17).

Existe no entanto uma exceção importante a esta regressão generalizada. As variantes do grupo (12) têm em comum uma taxa muito pequena de ocupação do espaço pianístico (a menor de toda a obra, por sinal); porém, esta compressão acontece sem que seja diminuído o número de sons. Daí resulta que elas têm um alto nível de inarmonicidade, o que é, contrariamente ao fenômeno de regressão global observado, um fator de complexificação, e não de simplificação sonora [fig. 6].

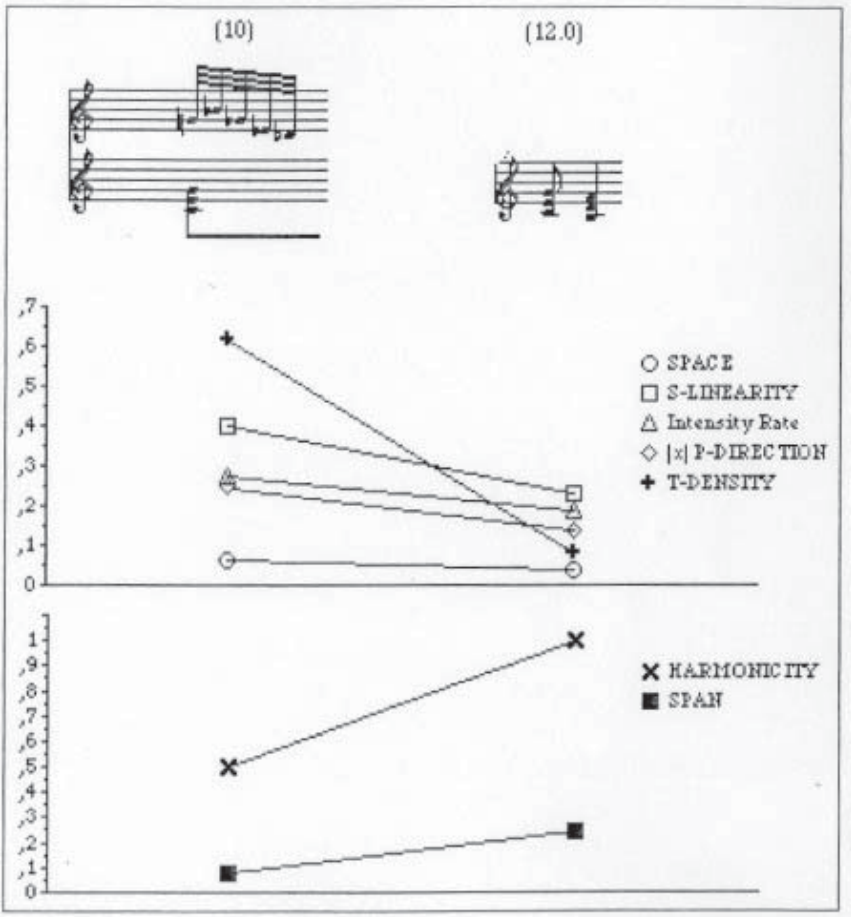


fig. 6 : vetores de algumas qualidades sonoras do paradigma (10) e de sua variante (12). *Intensity Rate* : índice de intensidade relativa (indicada pela "dinâmica"); *S-LINEARITY*: índice de linearidade da distribuição interválica dos sons. Quanto maior o valor, mais irregular a distribuição. *SPAN*: duração relativa do objeto, em relação ao mais longo objeto da peça. Outros vetores: v. explicações fig. 5.

Os paradigmas (20) e (30)

De forma análoga à variante (12) acima, o paradigma (20) e sua variante (21) não são deduzidos diretamente de (10), mas sim de O1. A parte dos arpejos na mão direita é reduzida a uma permutação de oitavas, enquanto que os acordes da mão esquerda se multiplicam: este grupo pode ser descrito, em parte, como uma variação da matriz por inversão das propriedades diafônicas. O desaparecimento dos arpejos leva a uma notável redução da densidade de ocupação do espaço, porém a multiplicação dos acordes a compensa a nível da densidade de ocupação do tempo. As características da distribuição dos sons no espaço de (20) e o seu perfil rítmico, o tornam a estrutura menos linear da peça.

No paradigma (30), que provem de uma transformação do arpejo de (11), em cima da mesma tríade [18], o intervalo de quinta se torna uma constante, o que trará conseqüências sobre vários aspectos da sonoridade: ao reforçar o Sol como fundamental harmônica local, este intervalo de quinta anula o efeito dissonante do arpejo original; o seu tamanho (7 semi-tons) faz naturalmente com quê o paradigma ocupe mais espaço (no caso, desdobrando-se para o grave), fato que, ao mesmo tempo, acarreta uma diminuição da densidade de ocupação deste espaço. Em compensação, estas modificações são acompanhadas do aumento de número de eventos (i.e. densidade de ocupação do tempo).

Constata-se, em síntese, entre (10), (20) e (30), uma expansão progressiva da utilização do espaço — que se prolongará, aliás, sobre os paradigmas (40) e (50) —, provocada pelo fim da hegemonia do registro central, aliada a uma diminuição proporcional da densidade [fig. 7].

Avaliei também (32), pois os processos de transformação empregados, por mais simples que sejam [cf. fig. 4], no sentido que eles não ocasionam grandes modificações do substrato cromático, provocam no entanto uma significativa modificação da sonoridade: oposição dos registros, maior quantidade de sons, forte redução da direcionalidade [fig. 8].

O paradigma (40)

Este corresponde a uma transformação por inversão, com supressão da terça, da seqüência de acordes de O1. Ele pode ser considerado como uma amplificação de (30), pelo fato que as quintas estão presentes nas duas partes da diafonia, tendo os acordes desaparecido. Ele figura no prelúdio como

---

[18] Observei um paralelismo na direcionalidade das seqüências de intervalos dos arpejos dos motivos (11) e (30) :

(11) = (1 3 2 2 3), (30) = (0 7 5 5 7) ; (11) = (30) = (a c b b c).

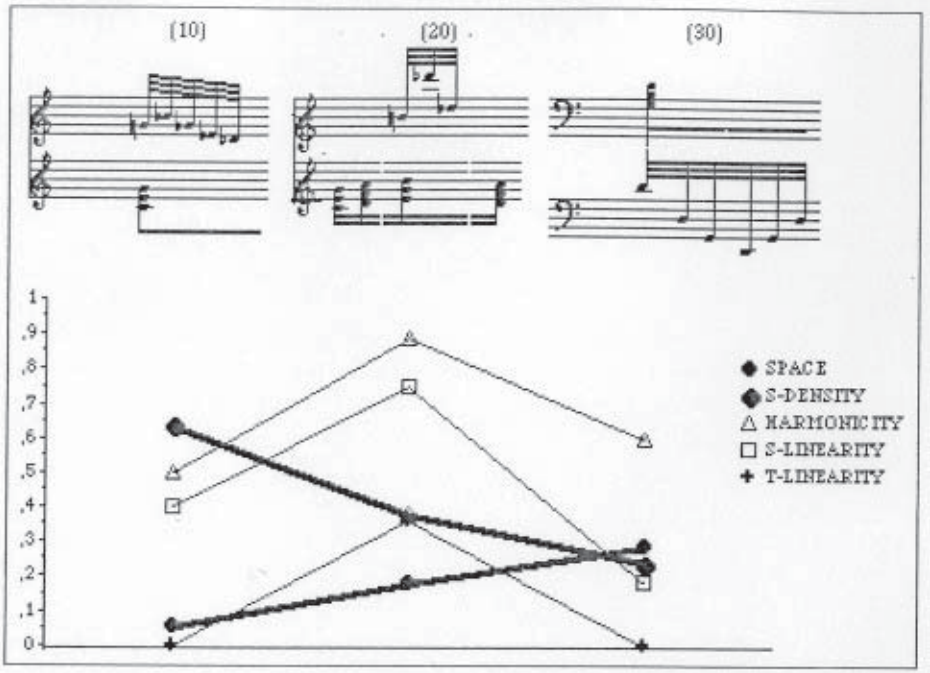


fig. 7 : vetores de algumas qualidades sonoras dos paradigmas (10), (20) e (30). *T-LINEARITY* : índice de linearidade da distribuição temporal dos eventos. Quanto maior o valor, mais irregular a distribuição. Outros vetores: v. explicações fig. 5 ou 6. As curvas mais grossas dão ênfase à corelação negativa observada entre os índices de utilização da tessitura do piano e o número relativo de sons dentro de cada objeto (densidade).

um elemento raro — pois ele aparece apenas duas vezes, no início da obra (cc. 5.1 e 6.1) —, porém o seu poder gerativo é muito importante, pois é dele que são derivados os paradigmas (50), que centraliza as estruturas as mais contrastantes do prelúdio, e (60), co-responsável do clímax, em conjunção com (70).

Além das relações cromáticas, evidenciadas na [fig. 4], a geração de (50) a partir de (40) aparece, entre outros fatores, nas baixas densidades de ocupação do tempo (semi-colcheias) e do espaço. Essas duas propriedades vão gerar uma estrutura rítmica "lenta" e uma ocupação "oca" da tessitura pianística.

De outro lado, a direcionalidade muito pronunciada de (40) para o agudo e o *crescendo*, anunciam sem ambigüidade os gestos instrumentais típicos de (60).

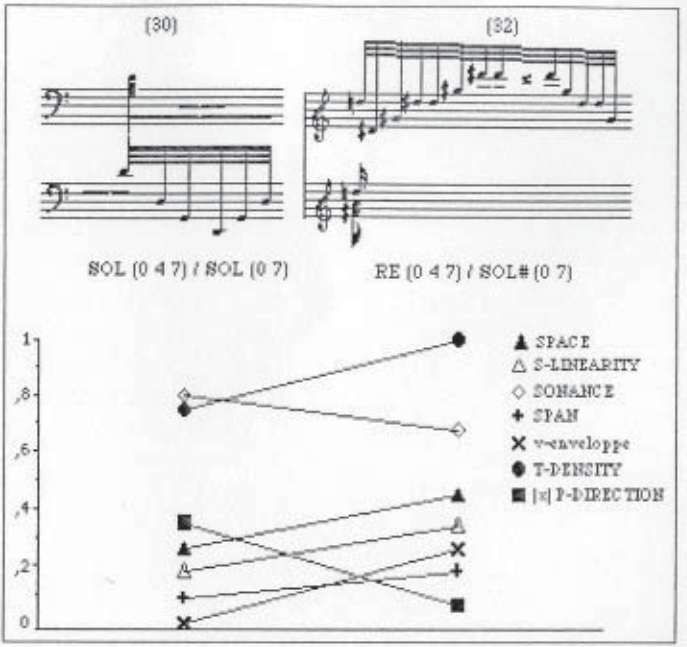


fig. 8 : vetores de algumas qualidades sonoras do paradigma (30) e de sua variante (32), com indicação da sua afinidade cromática (a mesma sendo avaliada a partir das diafonias mão direita/mão esquerda, v. texto principal). A variante (32) não está reproduzida integralmente. *SONANCE* é um vetor entre consonância e dissonância [mais explicações no início do artigo, quando descreve-se a célula gerativa]. *V-ENVELOPE*: envelope das intensidades; quanto maior o valor, mais acidentada a curva de variações de intensidades. Outros vetores: v. explicações figuras anteriores.

O paradigma (50)

Com exceção da variante (54), neste grupo, a diafonia original (arpejos na mão direito *versus* acordes na mão esquerda) é totalmente eliminada, o que tem como resultado a redução global do índice de dissonância. No que tange aos outros aspectos da sonoridade, me limitarei a apontar as características excepcionais de ocupação do espaço: todos os registros são ocupados, as mais importantes concentrações ficando nos extremos do instrumento; isto confere a este paradigma uma distribuição dos sons particularmente excêntrica e inarmônica. A configuração diacrônica também é singular, visto que a maior parte das variantes combina uma longa duração com uma muito baixa densidade de ocupação [fig. 9].

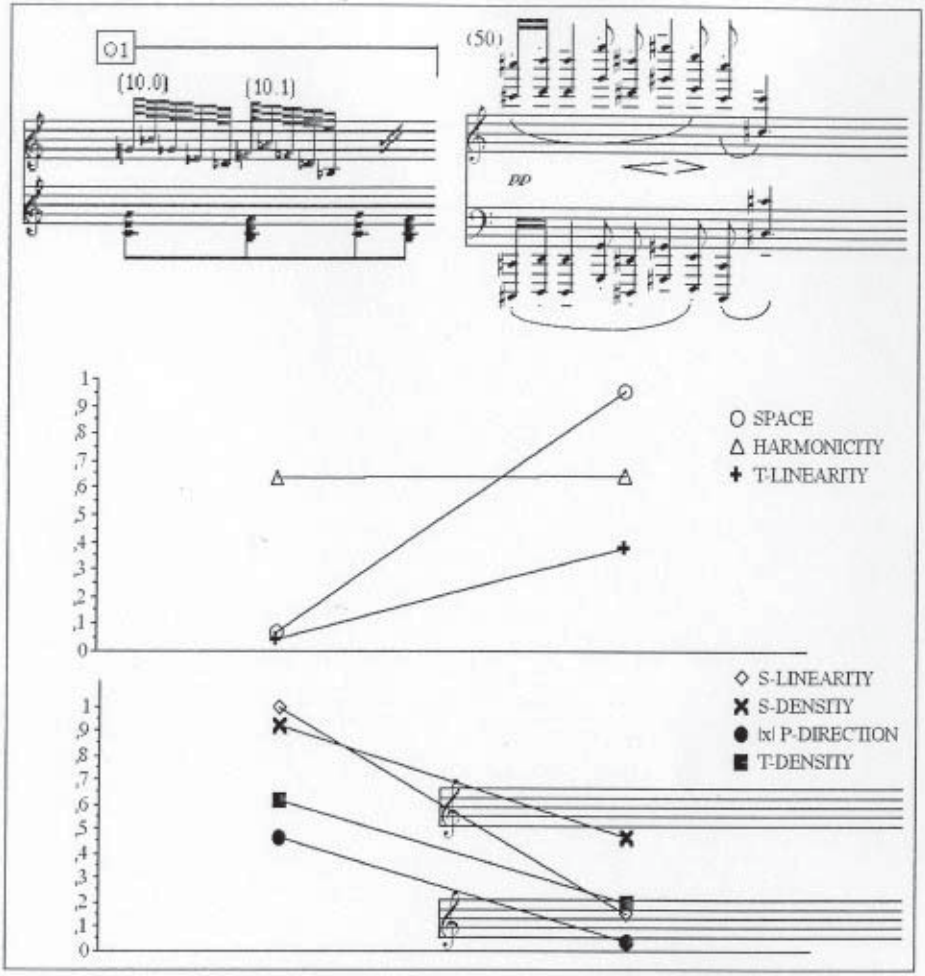


fig. 9 : vetores de algumas qualidades sonoras dos paradigmas(10) e (50). O paradigma (10) está aqui representado pelo objeto O1 (soma de ((10.0) + (10.1)), do qual (50) é derivado [cf fig. 4].

Os paradigmas (60) e (70)

Os sexto e sétimo paradigmas elaboram as mais profundas transformações do motivo gerador. São as variações menos imediatas, sobretudo do ponto de vista da percepção. Por isto, elas preenchem um relevante papel na forma, sendo utilizadas para concretizar um instante de contraste máximo na superfície, que corresponde à seção situada entre os cc.

29 e 31, local exato do clímax. É muito interessante descobrir uma correlação entre um evento macro-estrutural excepcional por excelência, o clímax de uma obra, e um material cromático também excepcional no seu modo de geração e suas relações ao resto. Esta observação será desenvolvida mais adiante.

A relação de (60) a (10) pode ser definida como intermediata, pois (60) é derivado de (40), do qual ele constitui uma variante arpejada [cf. fig. 4]. Em compensação, os cromas e a estrutura das tríades que configuram (70) remetem diretamente ao motivo básico, sem nenhuma transposição. O conjunto reata com o contexto diafônico inicial, por meio, desta vez, de acordes (quase) superpostos, no lugar de arpejos [fig. 10]. Isto traz, evidentemente, conseqüências sobre a estrutura diacrônica. As demais diferenças, mostradas

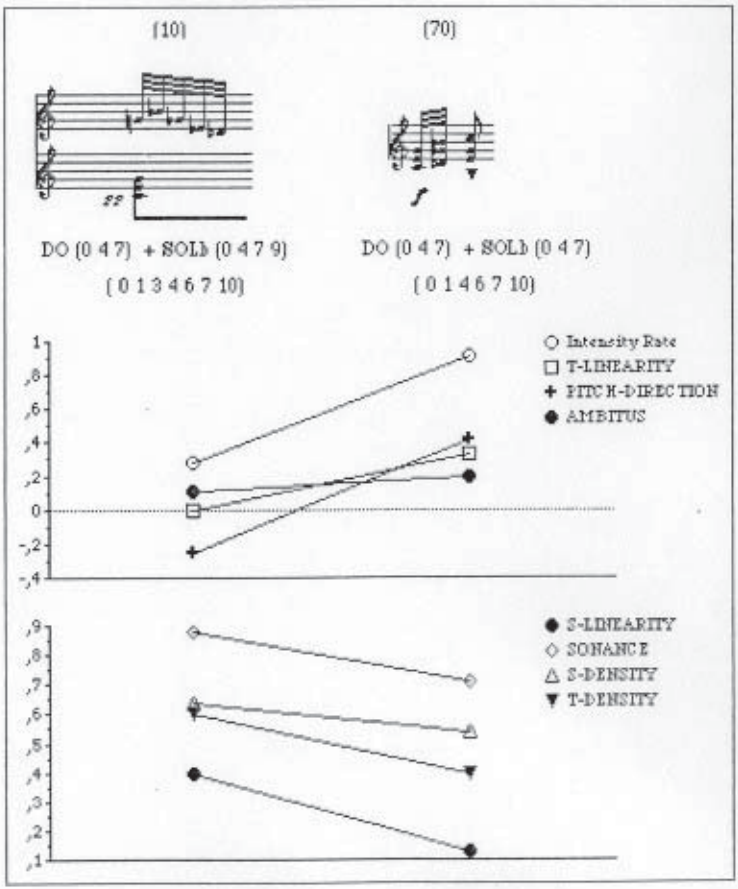


fig. 10: vetores de algumas qualidades sonoras dos paradigmas (10) e (70), com indicação da sua afinidade cromática.

na figura, estão relacionadas com a intensidade e com a ampliação do âmbito a uma oitava [19].

A intensidade é praticamente o único fator comum de identificação entre os paradigmas (60) e (70). Como pode ser observado na fig. 11, eles são claramente opostos na maior parte dos demais vetores de configuração das sonoridades.

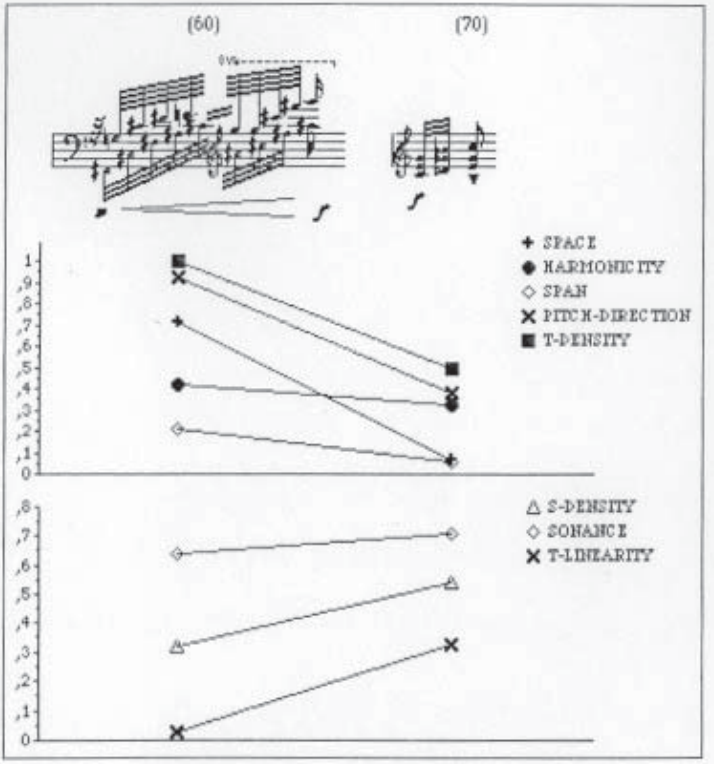


fig. 11: vetores de algumas qualidades sonoras dos paradigmas (60) e (70). O paradigma (60) não é reproduzido integralmente.

Unificações e diferenciações estruturais

O conjunto das observações anteriores permite a definição de dois princípios de construção da forma em "Brouillards".

[19] A presença da oitava Dó tem obviamente uma forte repercussão sobre o grau de consonância.

Prolongações infra-estruturais

Os processos de geração do material cromático a partir do motivo inicial obedecem, de modo geral, a um princípio *variante* (tal como defini este termo no início deste artigo). Mesmo as variações mais elaboradas — paradigmas (50), (60), (70) — conseguem manter sólidos pontos cromáticos em comun com a sua origem [cf. fig. 4].

Podemos concluir que esta estratégia de prolongação de uma idéia básica tem como função principal assegurar a unidade infra-estrutural da peça, através da perenidade de uma célula matricial, cujo conteúdo cromático nutre cada instante da obra.

Transformações super-estruturais

Em compensação, a dinâmica diferencial da forma repousa essencialmente sobre processos de transformação das qualidades sonoras, não do conteúdo cromático. Com efeito, as análises comparativas realizadas na seção anterior mostram que é quase sempre nas mudanças de configuração das características sonoras, algumas muito pronunciadas, que residem os mais importantes contrastes entre paradigmas.

• É o caso das modalidades de ocupação da tessitura do instrumento. Praticamente cada grupo paradigmático explora uma região específica do piano[20].

Para-digmas	Registros
(10)	{-1, 0}
(20)	{+ 1}
(30)	{-2, +3}
(40)	{-2, 0}
(50)	{-3, +3}
(60)	{-2, +3}
(70)	{0}

• Também é o caso das modalidades de distribuição espacial dos sons, quando esta é avaliada segundo o critério de harmonicidade. Basta lembrar como as estruturas muito inarmônicas de (12) ou de (20) se opõem às de (31) ou (60), e como a registração intervém como elemento suplementar de

[20] No presente modelo analítico, o piano é dividido em sete registros: {-3} (Lá0-Lá#1) ; {-2} (Si1-Sol2) ; {-1} (Sol#2-Mi3) ; {0} (Fá3-Fá5) ; {+ 1} (Fá#5-Ré6) ; {+ 2} (Ré#6-Ré7) ; {+ 3} (Ré#7-Dó8). Esta partição, baseada em critérios acústicos e organológicos, é justificada in Guigue [1997a : 209-212].

diversificação. A distribuição espacial se torna um fator preponderante de diferenciação das variantes, que transcende a sua matriz cromática comum [fig. 12].

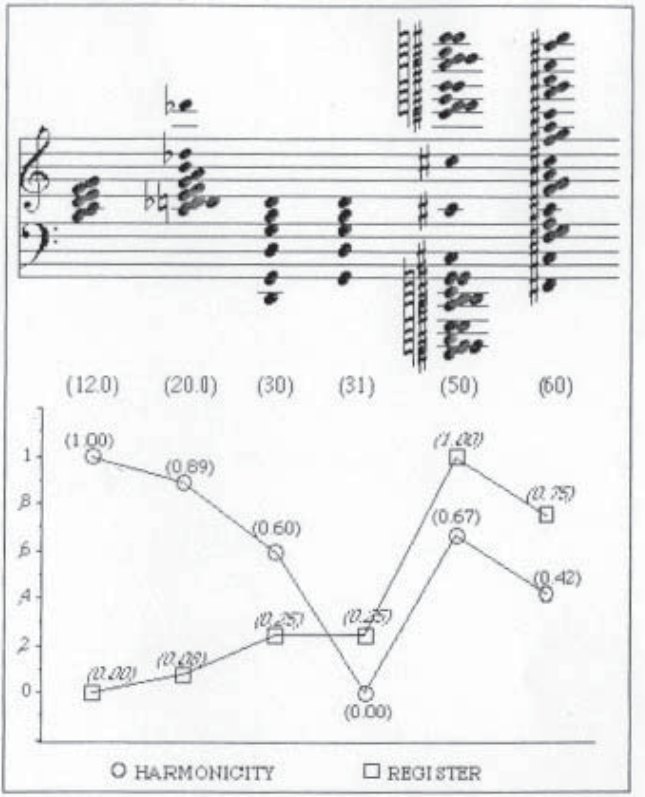


fig. 12 : Estrutura acrônica comparada de 6 paradigmas ou variantes, analisada segundo o modelo de harmonicidade (curva *HARMONICITY*) e em função da registração (curva *REGISTER*).

• As modalidades de ocupação do tempo são outros fatores de contraste sonoro que podem agir como máscaras, escondendo as relações de similaridade existentes entre os conteúdos cromáticos. Algumas são mostradas abaixo [fig. 13].

• A direcionalidade é outro elemento extremamente importante na sonoridade da peça, mas ela age de maneira mais complexa. Um número muito grande de paradigmas ou variantes adota uma direcionalidade descendente, fato que Schnebel já tinha observado em sua análise. É o caso

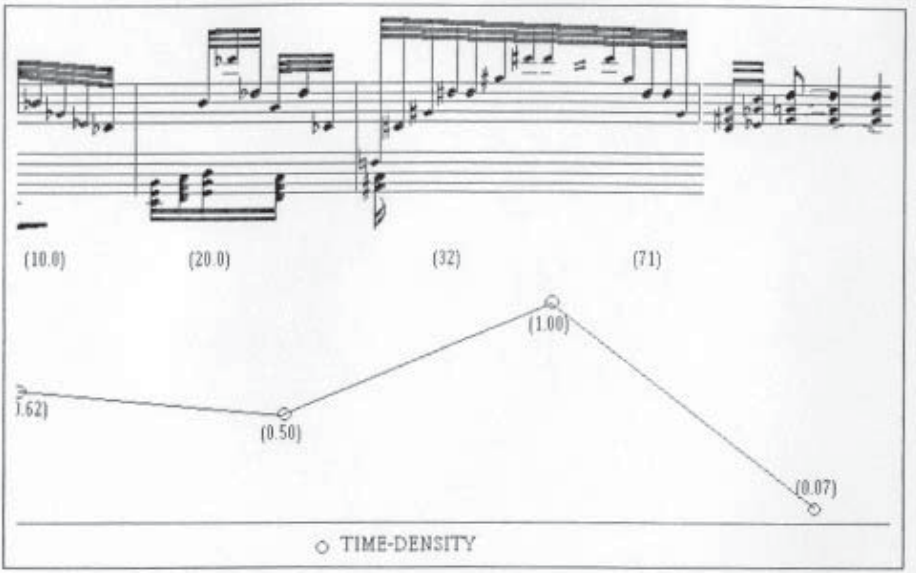


fig. 13 : Estrutura diacrônica comparada de 4 paradigmas ou variantes, analisada de acordo com o critério da densidade de eventos no tempo, proporcionalmente à duração de cada objeto (*TIME-DENSITY*).

de todas as variantes que pertencem aos paradigmas (10) a (30), o que representa a imensa maioria estatística do material musical da obra. Este perfil é, obviamente, mais ou menos afirmado: fraco em (20), forte em (11). Mas não deixa de ser evidente que esta característica estrutural instala-se na permanência sonora da obra e que ela é diretamente ligada às propriedades intrínsecas do paradigma gerador e de seu arpejo descendente.

Podemos estar tentados de ver nisto o que Jankelevitch descreveu de forma tão acertada como um *geotropismo* típico de Debussy, onde «a linha descendente parece almejar um ponto situado no infinito, mais embaixo do que o Baixo absoluto e até além do não-ser» [1968: 14].

Neste plano, conseqüentemente, no que diz respeito aos paradigmas (10) a (30), a configuração sonora apoia-se num princípio de variação de um modelo predeterminado — modelo geotrópico, no caso —, e não de transformação ou oposição. Estamos então dentro de um sistema de variação do mesmo gênero daquele que rege os processos de geração das variantes do motivo básico, governado por um princípio de prolongação. A direcionalidade, enquanto dimensão da composição, parece participar nesta obra de um princípio de repetição, mais de que um de diferença.

Porém, é impossível deixar de levar em consideração os paradigmas (40) a (70), pela razão que, apesar da sua inferioridade estatística, eles correspondem, como já frisei, aos momentos mais salientes, mais diferenciados da peça. Isto explicando aquilo, eles se demarcam por uma acentuada direcionalidade ascendente[21], o que sem dúvida contribui muito para quebrar a "monotonia" sonora de um contexto sistematicamente cadente.

Parece que estamos mesmo no coração da dinâmica formal desta peça, e que esta se apoia essencialmente na oposição sonora produzida pela inversão do perfil direcional — associada, é claro, a outros fatores já mencionados, como a intensidade e a registração. A direcionalidade, de fato, preenche uma função bem mais complexa que as outras dimensões da sonoridade. O fato dela desenvolver um papel significativo na criação da unidade sonora da peça, através da recorrência quase permanente de um geotropismo, completando e reforçando assim os processos de prolongação aplicados ao motivo gerador, não impede que este papel seja, quando assim for necessário, abandonado em prol de uma participação muito ativa na intensificação da dinâmica contrastante própria dos instantes excepcionais e climácticos de Debussy, quando então, nestes momentos, o perfil direcional encontra-se diametralmente invertido.

"Brouillards": um objeto sonoro estruturado

Vimos, portanto, que a unidade da obra é assegurada pelo princípio orgânico que consiste em gerar a totalidade do material de base — os "motivos" e seu conteúdo cromático abstrato — a partir de uma célula matricial única. O baixo grau de diferenciação das variações desta célula dá ao prelúdio um inegável perfil *monocromático*.

De outro lado, o essencial da dimensão cinética de "Brouillards" é suportado pelas configurações sonoras. Parece portanto possível estabelecer a existência de uma complementaridade dos dois níveis de estruturação e de uma divisão dos papeis que deixa à organização das configurações sonoras uma responsabilidade essencial na concretização manifesta da forma, confinando as relações motívico-cromáticas numa função estabilizadora subjacente. Isto implica em uma diluição do material motivo-cromático nos sistemas de articulação das sonoridades, relegando as relações cromáticas a um nível latente da estrutura e, provavelmente, da sua percepção.

[21] Apesar de possuir uma direcionalidade praticamente nula, o paradigma (50) gera variantes nitidamente ascendentes: observar (51), (53), (56) e (57). Quanto ao paradigma (60), ele quase atinge a unidirecionalidade absoluta.

Se, através de seu elaborado trabalho de variação motívica, Debussy dá, se fosse preciso, signos evidentes de domínio da linguagem musical clássica que ele herdou — essencialmente de tradição germânica — e a qual ele não hesita em recorrer quando acha necessário, ele mostra também, de forma particularmente clara e elegante neste prelúdio, até que ponto a sonoridade é integrada ao projeto de articulação da forma. Isto confirma uma concepção composicional que, emancipando a nota como elemento primário do discurso musical, se desenvolve a partir de um nível mais complexo e mais completo, que incorpora todas as dimensões pertinentes da sonoridade, e os processos de transformação das mesmas.

É preciso que, por sua vez, a investigação analítica seja capaz de se libertar do nível primário dos cromas, para incorporar esta conceptualização da sonoridade nos seus modelos de interpretação e representação das estruturas. A abordagem de Schnebel, em seu tempo, que descreve a estrutura de "Brouillards" pelo viés de uma taxinomia e de conceitos importados da música eletroacústica, almejava chamar a atenção sobre esta necessidade, e possibilidade, de emancipação. Ele deu algumas pistas metodológicas, que foram pouco seguidas — pelo menos no que concerne a música instrumental[22].

O modelo que serve de apoio teórico à análise que apresentei neste artigo não mantém ligação direta com as propostas de Schnebel. No entanto, ele participa do mesmo projeto de emancipação metodológica cuja finalidade é abordar e representar da forma mais acurada possível esta estética da sonoridade que, para além de Debussy, bem parece constituir o ponto central da criação musical no Séc. XX.

Agradecimentos

Este artigo é parte integrante de um projeto de pesquisa em fase de desenvolvimento com o apoio do CNPQ. Colaborou na revisão do texto em português e na formatação final Ernesto Trajano de Lima. Agradeço a Flo Menezes por ter chamado a minha atenção sobre o importante texto de Pousseur [1970].

Referências:

Banowetz, Joseph. *The pianist's guide to pedaling*, Bloomington, Indiana University Press, 1985.

[22] Em compensação, vários modelos para a análise da música eletroacústica já foram propostos. Além de Smalley *op. cit.*, v. por exemplo Besson 1991, ou recentemente Roy 1996.

BESSON, Denis. "La transcription des musiques électroacoustiques: que noter, comment et pourquoi ?", *Analyse Musicale*, 1991, n. 24, 37-41.

DEBUSSY, Claude: "Brouillards", in *Préludes* Vol. II n° 1, Paris, Durand, 1912-1913.

GUBERNIKOFF, Carol. "Escuta e eletroacústica : composição e análise", *Debates*, 1997, n. 1, 28-35.

GUIGUE, Didier. *Une Étude "pour les Sonorités Opposées". Pour une analyse orientée objets de l'œuvre pour piano de DEBUSSY et de la musique du XXe siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 1997a.

_____. "Sonic object: a Model for Twentieth Century Music Analysis", *Journal of New Music Research*, 1997b, Vol. 26, 346-375.

JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La vie et la mort dans la musique de Debussy*, Neuchâtel, A la Baconnière, 1968.

_____. *De la musique au silence - II - Debussy et le mystère de l'instant*, Paris, Plon, 1976.

JAROCINSKI, Stefan. *Debussy, impressionisme et symbolisme*, Paris, Seuil, 1970.

LIZAUSABA, Aldo. *Analyse Formalisée de Erdenklavier pour Piano solo de Luciano Berio, Essai d'une Approche Ondulatoire,* D.E.A., Paris, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 1997.

LERDAHL, Fred. "Structure de prolongation dans l'atonalité", in MCADAMS, Steve & DELIÈGE, Irène (eds). *La musique et les sciences cognitives*, Bruxelles, Madarga, 1989.

LOCKSPEISER, Edward. *Claude Debussy*, Paris, Fayard, 1980.

MALT, Mikhail. *Introduction to Patchwork*, Paris, Ircam Documentation, 1993.

MARTIN, Daniel W. "Decay Rates of Piano Tones", *Journal of the Acoustical Society of America*, 1947, Vol. 19 (4), 535-541.

MESNAGE, Marcel. "Deux exemples d'analyse modélisée assistée par ordinateur", in *Premier Congrès Européen d'Analyse Musicale, Actes*, Paris, Société Française d'Analyse Musicale , 1991, 78-81.

MESNAGE, Marcel, & RIOTTE, André. "Un modèle informatique du *3ème Regard sur l'enfant-Jésus* d'Olivier Messiaen", *Actes du Colloque Musique et Assistance Informatique*, MIM, Marseille, 1990, 187-210.

PARKS, Richard S. *The Music of Claude Debussy*, New Haven & London, Yale University Press, 1989.

POUSSEUR, Henri. *Fragments théoriques I sur la musique expérimentale*, Bruxelles, Editions de l'Institut de Sociologie, Université Libre de Bruxelles, 1970.

RÉTI, Rudolf. *The Thematic Process in Music*, Westport, Greenwood Press, 1978.

ROY, Stéphane. "Form and referencial citation in a work by Francis Dhomont", Organised Sound, 1996, 1 (1), 29-41.

SCHNEBEL, Dieter. "Brouillards — Tendencies in Debussy", trad. Margaret SCHENFIELD, *Die Reihe*, 1964, n. 6, 33-39.

SMALLEY, Denis. "Spectro-morphology and Structuring Processes", in EMMERSON, Simon (ed.). *The language of Electroacoustic Music*, New York, Harwood Academic Publishers, 1986, 61-93.

SOURIS, André. *Conditions de la Musique et autres écrits*, Bruxelles & Paris, Éditions de l'Université de Bruxelles et du CNRS, 1976.

SUZUKI, Hideo, & NAKAMURA, Isao. "Acoustics of Piano", *Applied Acoustics*, 1990, n° 30, 147-205.

Didier Guigue é Doutor em Musicologia do Séc. XX pela *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*, França. Professor adjunto da UFPB. Pesquisador do CNPQ, coordena um grupo de trabalho integrando computação e análise musical. Publicou artigos no assunto em revistas internacionais como *La Revue de Musicologie* e *The Journal of New Music Research*. Maiores informações no website do grupo: http://www.liaa.ch.ufpb.br/~gmt.

Lucípherez de Eduardo Bértola: a colaboração compositor-performer e a escrita idiomática para contrabaixo * [1]

Fausto Borém

> . . . Lucípherez, o mais forte e belo dos anjos que se rebelaram contra "deus". É ele quem, desobedecendo a ordem estabelecida, confere aos homens conhecimento e espírito de luta, retirando-os assim da inércia e obscurantismo para atingir o mais alto grau de liberdade e criatividade. Eduardo Bértola.

Resumo: Trata da escrita idiomática para contrabaixo na música do compositor argentino-brasileiro Eduardo Bértola (1939-1996), tendo como referencial a colaboração compositor-performer na obra *Lucípherez* (1994) para contrabaixo solo e seus reflexos em *Cantos a Ho* (1994) e *Grandes Trópicos* (1995). Traz uma comparação entre os três manuscritos de *Lucípherez*, aborda aspectos da vida do compositor, obras e estilo composicional e contem referências à produção musical para contrabaixo no Brasil e no mundo.

Abstract: Reflects studies developed in the project "Contrabass for Composers", sponsored by the Brazilian research agency CNPq. It deals with the idiomatic writing of Argentinian-Brazilian composer Eduardo Bértola (1939-1996) and the composer-performer colaboration in "Lucípherez" for double bass alone (1994) and its influences in Cantos a Ho (1994) and Grandes Trópicos (1995). Presents a comparison among the three autographs of the work, aspects of the composer's life,works and compositional style as well as references to the double bass repertory both in Brazil and in the world.

---

* OPUS, Rio de Janeiro, v.5, n.5, ago.1998

[1] Este artigo resulta do projeto *Contrabaixo para Compositores: Uma Análise de 'Pérolas' e 'Pepinos' da Literatura Orquestral, de Câmara e Solística* que, sob os auspícios do CNPq, estuda modelos positivos e negativos de composição, visando o desenvolvimento do repertório original do contrabaixo e sua escrita idiomática. A

Introdução

"Vale a pena compor para contrabaixo?"; "Por quê bons compositores não compõem para o meu instrumento?" Em meio à revolução técnico-musical que o contrabaixo atravessa em todo o mundo nos últimos 40 anos, a maioria dos compositores e contrabaixistas brasileiros ainda se colocam estas questões. Em 1949, a *Sonata para Contrabaixo e Piano* de Paul Hindemith tornara-se a primeira obra solo significativa escrita para o instrumento por um compositor de sua estatura.[2] Tratava-se de um caso isolado num longo período que termina no final da década de 50, como afirma Turetzky (1989, p.x), pioneiro da música contemporânea para contrabaixo nos Estados Unidos e colaborador em mais de 300 obras, ao mencionar ironicamente as transcrições e composições *"concebidas como se fossem para violoncelo uma oitava abaixo e mais lentas"*.

Na segunda metade do século XX, os principais concertos para contrabaixo e orquestra resultaram da colaboração compositor-intérprete, ilustrada pelas parcerias Sir Peter Maxwell Davies-Duncan Mac Tier (Inglaterra), Jean Françaix-Franco Petrachi (França), Gian Carlo Menotti-James van Demark (EUA), Gunther Schuller-Gary Karr (EUA), Hans Werner Henze-Gary Karr (Alemanha), Frank Proto-François Rabbath (EUA e França) e, no Brasil, Ernst Mahle-Antônio Arzolla (Escola de Música de Piracicaba-UNI-RIO) e Ernst Widmer-Pino Onnis (UFBA).

Mesmo em relação à música de câmara, não muitos compositores brasileiros estiveram atentos à potencialidade emergente do contrabaixo prenunciadas por Igor Stravinsky em *A História do Soldado* (1918) e Edgar Varèse em *Octandre* (1923). Entre as notáveis exceções, o compositor e multi-instrumetista Ernst Mahle produziu o maior conjunto de obras para contrabaixo no Brasil, que se destaca pela variedade e idiomatismo: um método, três concertos para solista e orquestra (um para iniciantes), *Sonatina*, *Duos Modais*, *60 Duos Fáceis*, *Melodias da Cecília*, um quarteto e um octeto para contrabaixos, além de um quarteto de cordas, um septeto e um noneto com outros instrumentos.

---

edição eletrônica dos exemplos musicais deste artigo foi realizada pelo bolsista de Iniciação Científica Hudson Cunha.

[2] As obras para violone, o instrumento mais grave da família das gambas, não são aqui consideradas, por serem transcrições do repertório de um instrumento de genealogia e performance bastante distintas do contrabaixo. O violone solista, cujo auge coincide com a Escola Clássica de Viena, tinha trastes, 5 ou 6 cordas e afinações diversas.

Se o repertório de câmara brasileiro do contrabaixo não é vasto (não considera-se aqui as peças com piano),[3] nosso repertório para contrabaixo sem acompanhamento é ainda mais limitado numericamente, no qual destacam-se *Reinvenção, Solilóquio e Reconciliação* (1979) de Pedro Camerón, o *Estudo para Contrabaixo* (1984) de Francisco Mignone, *Confluências* (1985) de Bruno Kiefer e a *Fantasia Sul-América* (1983) de Cláudio Santoro. Se, entre estas, o *Estudo* de Mignone representou uma importante contribuição ao repertório didático-pedagógico e a *Fantasia* de Santoro explorou o lado virtuosístico do instrumento, considero *Lucípherez* de Eduardo Bértola como a mais importante obra brasileira para contrabaixo sem acompanhamento por combinar sistematica e eficientemente os aspectos composicionais (unidade, forma, conteúdo expressivo e fluência) e de performance (interesse, exequibilidade, eficiência e inovação na escrita idiomática).

Eduardo Bértola nasceu na Província de Córdoba, Argentina, em 1939. Estudou arquitetura por dois anos na *Universidad Nacional* onde, então, transferiu-se para o curso de Composição Musical. Estudou com Pierre Schaeffer por três anos no *Conservatoire National de Paris* e completou seus estudos em Buenos Aires, estudando análise e composição com Francisco Kröpfl. Mudou-se para o Brasil em 1979, onde lecionou na Escola de Música de Brasília a partir de 1982. Ao final de 1985, ingressou na Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, onde lecionou análise musical, instrumentação e orquestração até o final de 1993, quando decidiu interromper sua carreira acadêmica para dedicar-se integralmente à composição. Em 1995, tenta se reestabelecer na Argentina, mas retorna definitivamente ao Brasil em janeiro de 1996, onde comete o suicídio durante o carnaval daquele ano.

A obra musical de Bértola, que ainda está sendo levantada, inclui duas peças para orquestra sinfônica, duas para orquestra de câmara, uma para côro, três septetos (um desaparecido), um sexteto, seis duos para instrumentos iguais ou semelhantes, uma sonata para violino e piano, cinco obras para instrumentos solistas sem acompanhamento e nove obras eletro-acústicas em fita. A maior parte de seus manuscritos encontra-se em Belo Horizonte, sob a curadoria de seu ex-discípulo, amigo e também professor da Escola de Música da UFMG Sérgio Freire, que atualmente conduz o projeto *Catalogação da obra musical de Eduardo Bértola, incluindo aspectos técnicos e estéticos de sua linguagem*. Fora do Brasil, a música de Bértola é conhecida principalmente no Canadá, Alemanha, Uruguai e Argentina.

---

[3] Para uma lista das principais composições brasileiras para contrabaixo nas diversas categorias, consultar o *Catálogo de obras brasileiras eruditas para contrabaixo* (Ray, 1996).

As obrigações acadêmicas e a personalidade retraída do compositor, pouco afeita ao *merchandising* de sua carreira e produção musical, contribuiu para que a divulgação de suas obras ficasse restrita principalmente aos instrumentistas com quem trabalhou e aos festivais de música dos quais participou. Bértola não é citado na bibliografia musical brasileira básica, como a *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita, Folclórica e Popular* (Art, 1977), a *Bibliografia da Música Brasileira, 1977-1984* (ECA-USP, 1988), ou a edição ampliada da *História da Musica no Brasil* de Vasco Mariz (Civilização, 1994) e, só agora, estudos sobre sua música despertam interesse.

O Processo composicional de *Lucípherez* visto através das mudanças nos manuscritos L_1, L_2 e L_3:

Lucípherez foi composta de abril a julho de 1994 para o *Festival International de Contrebasse d'Avignon*, mas foi por mim estreada no dia 6 de setembro de 1994, durante o *III ENCO - Encontro Nacional de Contrabaixistas*, em São Paulo. Existem três manuscritos de *Lucípherez*, os quais denomino L_1, L_2 e L_3, contendo 104, 112 e 116 c. (c. = compasso ou compassos), respectivamente. O Anexo, ao final deste artigo, traz uma comparação detalhada das mudanças ocorridas entre os três manuscritos de *Lucípherez*.

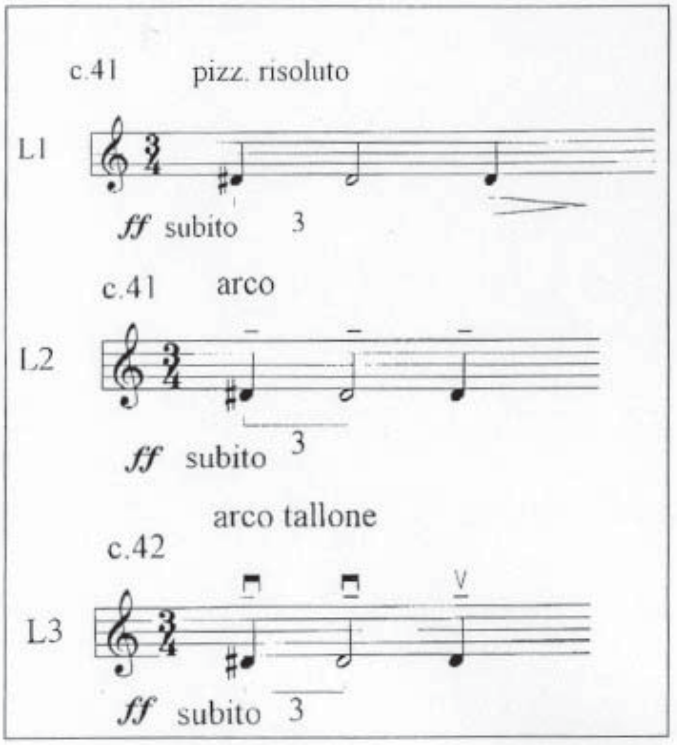
Desde os primeiros encontros entre Bértola e eu, ficou claro que *Lucípherez* não seria uma vitrine de efeitos, timbres e técnicas de vanguarda, mas uma obra onde recursos instrumentais selecionados estariam a serviço do seu conteúdo. Antes de me mostrar a versão inicial L_1, utilizamos o contrabaixo e um quadro pautado para estudar as possibilidades e graus de dificuldade relativos a dedilhados, mudanças de posição e saltos, cordas duplas, cruzamentos de cordas, harmônicos naturais simples e duplos e timbres diversos como pizzicato, trêmolo e ponticello nos vários registros do instrumento.[4]

Assim como em L_1, Bértola solicitou que eu experimentasse e fizesse sugestões durante o processo de composição da segunda versão L_2, desta vez em um nível mais refinado e próximo da versão final L_3. Em L_2 também foram ajustados os problemas relativos às dificuldades de performance como

[4] Neste estudo, os registros do contrabaixo são classificados da seguinte maneira (considere o Dó central do piano como Dó3):
registro grave: Mi1 - Ré3
registro médio: Ré3 - Lá3
registro agudo: Lá3 - Sol4
registro super-agudo: Sol4 - Ré5
registro dos harmônicos naturais: Ré5 - Si5

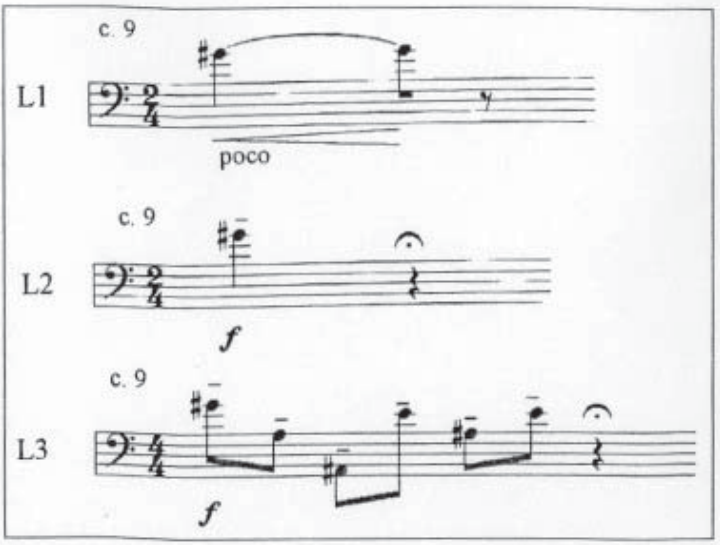
resistência física em longos trechos com trêmolos (c.67-80) ou cujo tempo era insuficiente para a mudança *arco/pizz* (c.9) ou *pizz/arco* (c.31) ou, ainda, trechos com saltos de difícil afinação (c.28-29) ou articulação (50-51). Nesta fase também descobrimos, por experimentação, soluções como os *laissez vibrer* (*l.v.*) em harmônicos ou cordas soltas, que permitem um fechamento de frase mais musical (c.43, 83) ou criam um caráter etéreo (c.52) ou facilitam as mudanças de registro devido à sua reverberação característica (c.31).

Veremos agora alguns exemplos de como se deu a negociação compositor-performer em *Lucípherez*. Bértola, em L_1, indicava em *pizz* um trecho com pontuações em *fortissimo* (c.42). Ao ouvir o resultado sonoro, solicitou que que eu tocasse mais forte. Mostrei que aquele era o limite de intensidade e sugeri que experimentássemos *pizz* Bartók. Gostou do efeito percussivo, mas sentiu ser um pouco excessivo. Pediu, já em L_2, que eu experimentasse *arco*. Soou forte para ele, mas não agressivo o suficiente. Então, sugeri a reposição do arco no talão (*tallone*), o que foi adotado em L_3. [EX.1]



EX.1 - Mudanças em *Lucípherez* a partir da experimentação: de *pizz* em L_1 para *arco* em L_2 para *tallone* em L_3

O acréscimo de notas, pausas e articulações após a audição da partitura foi frequente em *Lucípherez* e pode ser ilustrado pelas diferenças entre os três manuscritos. As pausas de colcheia, via de regra, são os elementos articuladores de frases nesta obra. Após ouvir uma das primeiras leituras de L_1, Bértola sentiu a necessidade de uma articulação maior após a quinta frase do início da obra (c.9). Adicionou, então, uma fermata na segunda versão L_2 e, não satisfeito com o resultado, adicionou ainda mais cinco notas ao trecho na versão final L_3 [EX.2].

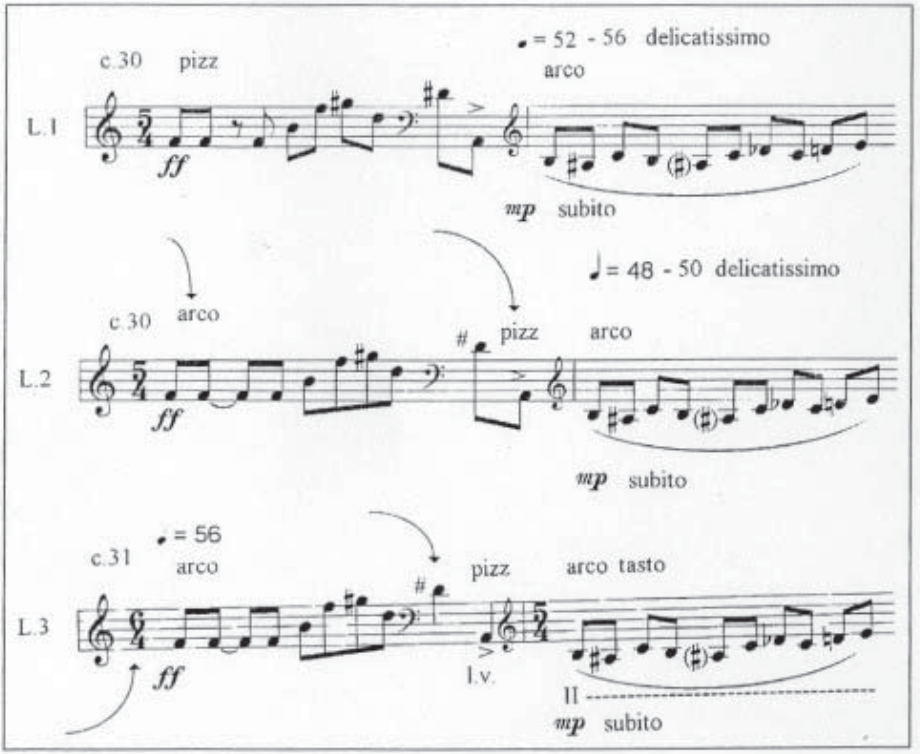


EX.2 - Processo de audição e acréscimo de respiração e notas em *Lucípherez*

O EX.3 também ilustra o processo de interação entre compositor e instrumentista para se chegar à forma final de uma idéia composicional. Em L_1, Bértola escreveu uma passagem de colcheias em *pizz* que vai da região média à região super-aguda, chegando à região grave antes de progredir em *arco*. Na primeira mudança, observada em L_2, a indicação *pizz* foi substituída por *arco*, uma vez que a ressonância dos pizzicatos varia muito de registro para registro, não resultando numa dinâmica ***ff*** homogênea.[5] Porque Bértola gostou do efeito de ressonância da corda solta Lá e da idéia de poder tocá-la com a

[5] A ressonância do pizzicato é proporcional não só ao tamanho da caixa de ressonância do instrumento, mas também à tensão relativa das cordas e ao espaço de vibração entre as mesmas e o espelho.

mão esquerda, manteve-a como um *pizz* que deveria ficar soando (*l.v.*) em L_3. Ainda assim, achou que a qualidade reverberante do Lá$_1$ *pizz* deveria ser mais valorizada para articular melhor o final desta seção e preparar o *delicatisssimo* da seção seguinte. Resolveu este problema mudando o ritmo de duas colcheias em L_2 para duas semínimas (consequentemente mudando a métrica de 5/4 para 6/4), o que também proporcionou um tempo mais confortável para a mudança *arco-pizz-arco*. Note que a indicação *tasto* e corda *II* (corda Ré) em L_3 enfatizam esta articulação formal.



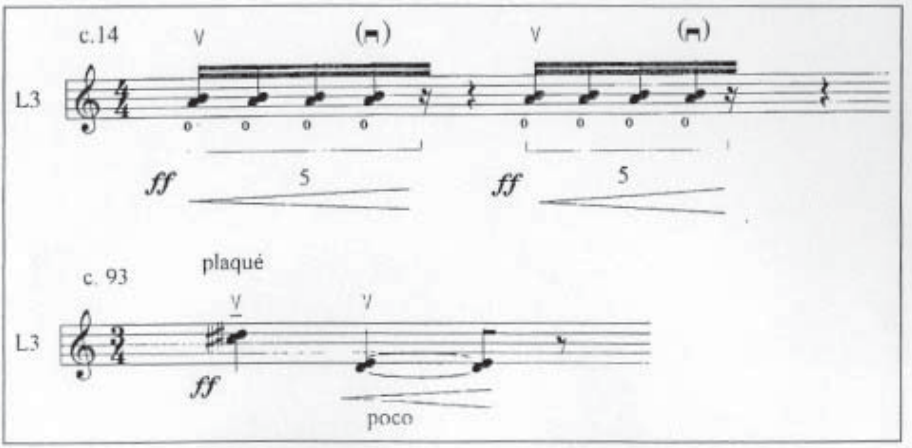
EX.3 - Processo de mudanças de timbre, efeito e ritmo em *Lucípherez* a partir da experimentação: de ***pizz*** em L_1 para ***arco*** e ***pizz l.v.*** em L_2; de compasso **5/4** em L_2 para compasso **6/4** em L_3

Em L_3, Bértola mostra um maior refinamento e clareza na sua escrita, incluindo detalhes indicativos da notação musical que são fundamentais na compreensão de suas intenções. Indica com simbologia atualizada (diferentemente de muitos compositores) os harmônicos naturais e, quando

necessário, as cordas em que são tocados, facilitando com isto a leitura da obra por instrumentistas nem sempre bem informados a respeito da existência e localização dos mesmos (veja EX.7 à frente). A indicação das cordas também aparece em L_3 para preparar saltos de registros (corda III no *attacca* do c.28), para evitar mudanças de timbre (cordas II e I no *delicatissimo* dos c. 32 e 41), para combinar um timbre mais velado com harmônicos (corda III no c.38) ou como parte de uma solução de dedilhado para uma passagem que envolve a técnica de *capo tasto*[5] (corda III no c.83).

A indicação de arcadas explicita a intenção do compositor em obter máxima eficiência em *crescendos*, como nas arcadas para cima em notas mais longas no c.12 (veja EX.13 à frente) ou nas arcadas para baixo em notas mais curtas no c.14 [EX.4]. Pôde ainda obter um efeito percussivo com duas arcadas *tallone* para baixo consecutivas (c.42, veja EX.1 acima) ou dramáticos crescendos "eletro-acústicos" (reminiscências de seu tempo com Schaeffer?) nas duas arcadas para cima consecutivas do c.93 [EX.4]. Bértola ainda indica a divisão de arcadas dentro de uma mesma ligadura de expressão para demandar um nível sonoro mínimo e empurrar a ênfase agógica para o final da frase, como nos c.32-34 (veja EX.8 à frente).

Bértola era muito sistemático em relação a uma realização fiel de articulações e andamentos. Em L_3, por exemplo, inclui a indicação *rigolare*



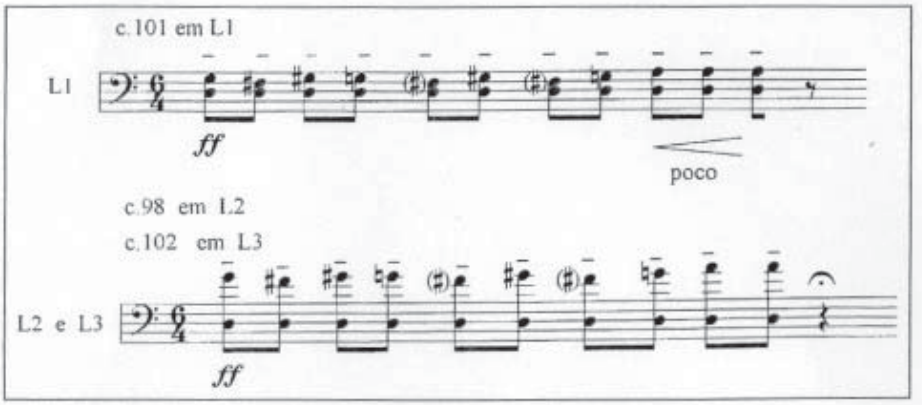
EX.4 - Relação entre arcadas e *crescendos* em *Lucípherez* (veja também EXs.1, 8 e 13)

[5] *Capo tasto* é uma técnica em que o polegar da mão esquerda pressiona a corda sobre o espelho, como normalmente acontece com os outros dedos da mão esquerda nos instrumentos de cordas.

molto preciso, poco accento sempre (c.68) e, em diversos locais, a indicação *plaqué* (**p**) para evitar o arpegiamento de bicordes (c.5, 46-47, 93-95 etc.). Sutis, muitas mudanças de tempo em *Lucípherez* só foram fixadas após ampla experimentação, como, por exemplo, no c.32 (delicatissimo) dos três manuscritos: semínima: 52-56 em L_1 para semínima: 48-50 em L_2 e, finalmente, semínima: 56 em L_3 (veja Ex.3 acima).

A audição durante o processo de composição foi importante para que o compositor tivesse elementos e tempo para resolver algumas dúvidas composicionais. Para chegar ao total de 116 compassos em L_3, acrescentou 8 compassos em L_1 e mais 4 em L_2. Estes acréscimos permitiram Bértola recapitular os materiais temáticos em cordas duplas: 2as maiores em quintina de semicolcheias, 4as justas em semínimas e trítonos em colcheias. Os c.59-61 foram excluídos em L_2, mas reintegrados em L_3. A fluência no desfecho da obra é outra questão que foi influenciada pela experimentação: uma fermata foi incluída em L_2 (c.91) e mais duas foram acrescentadas em L_3 (c.106).

O resultado acústico de cordas duplas no grave do contrabaixo é radicalmente diferente daquele nos registros médio ou agudo. Se 8as e 5as justas ainda resultam numa consonância que pode ser percebida como tal no grave, o mesmo não acontece com os outros intervalos, em maior ou menor grau. Ao ouvir a opção de transformar os bicordes de 3ª maior, 4ª justa, trítono e 5ª justa que aparecem no c.102 de L_1 nos intervalos compostos de 10ª maior, 11ª justa, 12ª diminuta e 12ª justa, Bértola não teve dúvidas em adotar esta sugestão em L_2. Além de resultar em intervalos mais discerníveis para o ouvinte, esta ampliação intervalar enfatiza o clímax pretendido. [EX.5]



EX.5 - Intervalos simples em L_1 transformados em intervalos compostos em L_2 e L_3.

O Desenvolvimento da escrita para contrabaixo: de *La Visión de los Vencidos* a *Lucípherez*

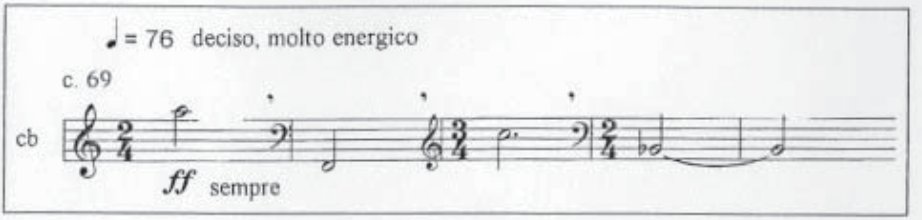
Imersos no prazer de tocar o instrumento, boa parte dos contrabaixistas se esquece de colocar seu repertório no contexto mais amplo da história da música. Guardada a importância relativa do repertório de câmara do contrabaixo, temos que, durante os séculos XVII e XVIII, nenhum dos compositores que marcaram a história da música escreveu uma obra de câmara significativa para o instrumento. Se o século XIX viu surgir obras como o *Dueto para Contrabaixo e Violoncelo* ou os *Seis Quartetos de Cordas* com contrabaixo de G. Rossini, o *Septeto Op.20* de L. van Beethoven ou o *Quinteto de Cordas Op.97* de A. Dvorak, pode-se dizer que apenas o *Quinteto A Truta* de F. Schubert chegou a ocupar uma posição de destaque como obra-prima, lembrada, mesmo pelo público leigo, como música que inclui o contrabaixo.

O século XX chega ao final deixando apenas duas obras-primas de câmara em que o contrabaixo recebeu uma atenção especial de grandes compositores: primeiro, *A História do Soldado* de I. Stravinsky, em que as cordas são reduzidas à polarização registral do violino e contrabaixo; depois, *Octandre* de Edgar Varèse, em cuja instrumentação o contrabaixo desvencilha-se das outras cordas orquestrais, características que se tornaram mais comuns na música do pós-guerra. A correspondência destas obras em Bértola aparece, respectivamente, no septeto *Cantos a Ho* (1994), onde o duo violino-contrabaixo co-habita o espaço dos sopros e no septeto *La Visión de los Vencidos* (1978), em que o contrabaixo comparece como único representante das cordas. A importância de *Octandre* na música de Bértola não deve ser subestimada. A orquestração de Varèse não passou despercebida dos compositores interessados nas direções tomadas pela música a partir dos anos 20. Podendo ter inspirado a inclusão do contrabaixo em *La Visión de los Vencidos*, *Octandre* traz outras características encontráveis no estilo bertoliano: a restrição de notas em pequenos conjuntos de conteúdo cromático, sua espacialização e o tratamento temático do ritmo, dinâmicas e articulação.[7] Esta emancipação do contrabaixo, seja do dobramento uma oitava abaixo do violoncelo, seja como timbre independente de sua família, também interessou a Bértola em outras obras como *Signals* (1969, revisada em 1975) e *Rituais do Imaginário* (1992), onde ainda predomina uma escrita tímida para o contrabaixo, ou em *Grandes Trópicos* (1995), que já apresenta uma escrita altamente idiomática.

---

[7] Uma análise de *Lucípherez* relacionando o conteúdo programático com o tratamento melódico, harmônico e rítmico, bem como pontos de contato com a música de Edgar Varèse e Pierre Schaeffer será apresentada no artigo *O Estilo musical de Eduardo Bértola visto a partir de uma análise de Lucípherez para Contrabaixo Solo e outras obras.*

Embora ainda se mostrasse conservadora, se comparada à escrita contrabaixística depois de *Lucípherez*, a escrita em *La Visión de los Vencidos* já sugere um interesse do compositor por procedimentos não convencionais como o uso de harmônicos, cordas duplas no grave e notas isoladas pontuando a região aguda do instrumento. De fato, o uso fragmentado dos registros sugere que Bértola usa esta descontinuidade para extrair timbres bem distintos, tratando o contrabaixo como se fosse dois instrumentos pelo contraste de registros extremos. As dificuldades para a mão esquerda, geradas pelas mudanças de posição radicais, são minimizadas pela inclusão de respirações antes de cada salto [EX.6].

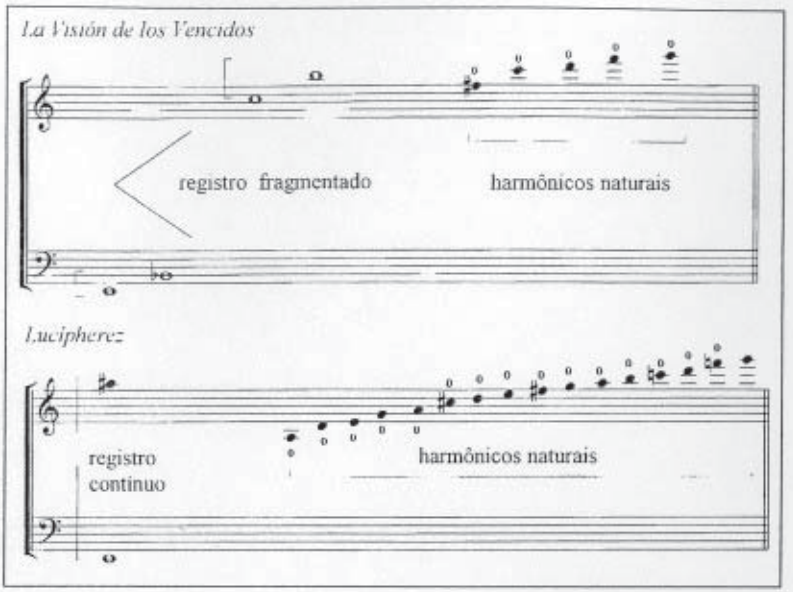


EX.6 - Fragmentação de registros extremos em *La Visión de los Vencidos*

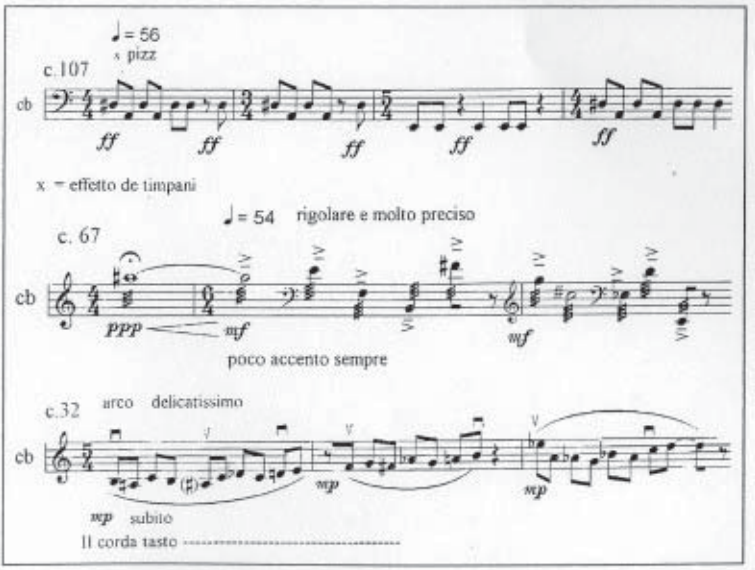
Esta espacialização de notas é ainda mais radical em *Rituais do Imaginário*, onde o contrabaixo fica restrito ao registro grave (Mi_1 - $Dó\#_3$) e, subitamente, desponta com uma única nota no registro super-agudo ($Sol\#_4$, c.109). Mas é em *Lucípherez* que Bértola, mesmo recorrendo ainda ao estilo varesiano de fragmentação de registros, consegue ampliar a tessitura útil do contrabaixo, conectando com naturalidade e fluência seus diversos registros [EX.7].

Há em *Lucípherez* uma exploração mais sistemática e integrada de timbres, articulações e ritmos, que se associam aos diversos motivos. Embora não tenha anotado na partitura, Bértola me orientava na sua interpretação, sugerindo a voz da clarineta no registro médio agudo do contrabaixo em colcheias ligadas (c.32-34) ou um som "sintetizado" nas colcheias em trêmolos que cortam bruscamente toda a tessitura do instrumento (c.67-69, novamente lembrando seu período eletro-acústico?). Mais explícito, para os pizzicatos graves que prenunciam o final da obra (c.107-110), escreveu *effeto di timpani* [EX.8].

Em *Signals*, Bértola ainda parecia ter pouca intimidade com os harmônicos do contrabaixo. Na partitura revisada de 1975, solicita os harmônicos $Mi\flat_4$ (marcação 16" da p.11) e $Sol\#_4$ (marcação 8" da p.16) como se fossem harmônicos naturais, quando na verdade, estes só são possíveis



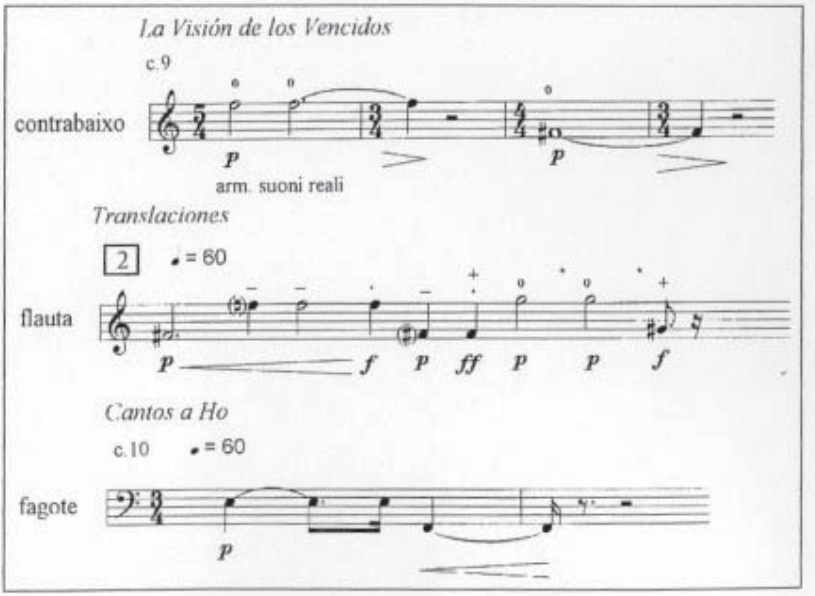
EX.7 - Ampliação da tessitura e dos harmônicos naturais do contrabaixo: de *La Visión de los Vencidos* para *Lucípherez*



EX.8 - Emulação da clarineta, sintetizador e tímpanos pelo contrabaixo em *Lucípherez*

como harmônicos artificiais, cuja realização está num nível de dificuldade muito acima do restante da parte. Já em *La Visión de los Vencidos*, Bértola empregou a escrita convencional – mas ainda confusa - para os harmônicos do contrabaixo, os quais levam a indicação *arm. suono reali.* A utilização do registro dos harmônicos naturais ainda é tímida em *La Visión de los Vencidos*, lembrando a mesma função pontual utilizada por Varèse em *Octandre.* Em *Lucípherez*, entretanto, dá-lhes mais responsabilidade composicional e passa a anotá-los como na escrita para as demais notas (evitando assim confusões), cujo som real soa uma oitava abaixo. Exceto pelo harmônico $Dó_5$ (sétima menor da série harmônica da corda Ré), cuja dinâmica ***ff*** é virtualmente impossível mesmo em condições ideais de instrumento e acústica (por ser uma das últimas parciais úteis da série harmônica e por ser tocado na II corda), os harmônicos naturais em *La Visión de los Vencidos* são bem empregados. Constituindo longos pedais, sempre precedidos e seguidos de pausas ou respirações, tornam-se de fácil realização [EX.9]. Note também, neste exemplo, a sétima maior descendente, intervalo característico na obra de Bértola.

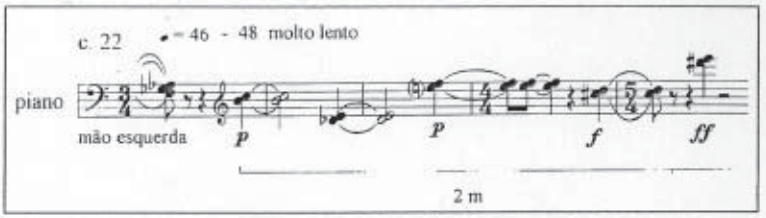
Uma comparação entre as obras em que Bértola deu mais atenção às cordas orquestrais permite uma alusão à epígrafe de *Lucípherez*, escrita pelo compositor (e transcrita no início deste artigo). Foi o contrabaixo - o membro menos considerado desta família de instrumentos - que o compositor retirou ".



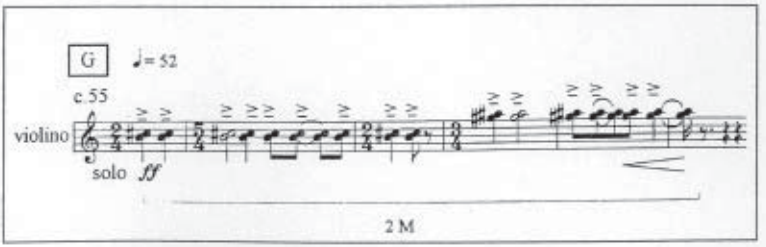
EX.9 - Sétima maior descendente em Bértola: no contrabaixo de *La Visión de los Vencidos*, na flauta de *Translaciones* e no fagote de *Cantos a Ho*

. . da inércia e obscurantismo para atingir o mais alto grau de liberdade e criatividade." À exceção do trio *Trópicos* (1975), em que ousou uma escrita "sob medida" para a técnica peculiar do violinista guatemalteco Joaquín Orellana, predomina a discrição e a escrita conservadora com que trata o violino e a viola nos *Duos dos Temperamentos e das Cores* (1984), o par de violoncelos em *Um no Outro* (1984) ou o octeto de violoncelos em *Rituais do Imaginário* (1992).

Em *Lucípherez* temos um bom exemplo do dilema vivenciado pela maioria dos compositores: a manutenção de um estilo composicional sedimentado versus o desafio e risco de desenvolver uma escrita idiomática. O aproveitamento do potencial de cada instrumento é um fator importante na escolha dos materiais sonoros. Isto acontece, por exemplo, quando a seleção de alturas e intervalos fica submetida às possibilidades técnicas do instrumento. Um dos procedimentos composicionais típicos de Bértola é a condução de vozes paralelas, gerando longas sequências de bicordes de mesmo intervalo. Pode-se observar isto tanto no emparelhamento de instrumentos iguais ou semelhantes (seja na série de duos ou na música para orquestra de câmara ou sinfônica) ou, isoladamente, em instrumentos que tenham possibilidades harmônicas. Exemplos de sua preferência por sequências de 2ª menor ou sequências de 2ª maior aparecem no piano de *Las Doradas Manzanas del Sol* [EX.10] ou no violino de *Cantos a Ho* [EX.11].

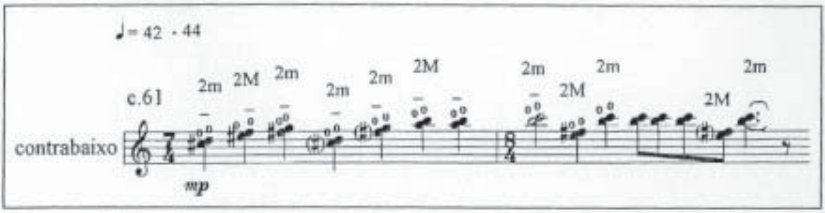


EX.10 - Sequência de bicordes de 2ª menor no piano em *Las Doradas Manzanas del Sol*



EX.11 - Sequência de bicordes de 2ª maior no violino em *Cantos a Ho*

Ao tomar conhecimento da grande variedade de harmônicos naturais no contrabaixo[8] e da relativa facilidade tocá-los como cordas duplas, Bértola decidiu, em *Lucípherez*, utilizar este intervalo temático de 2as no registro dos harmônicos naturais do contrabaixo, acima da região super-aguda. A natureza escalar de tons inteiros e semitons deste registro, entretanto, obrigou o compositor a misturar 2as menores e maiores nas sequências de cordas duplas para construir a seção central da obra [EX.12].

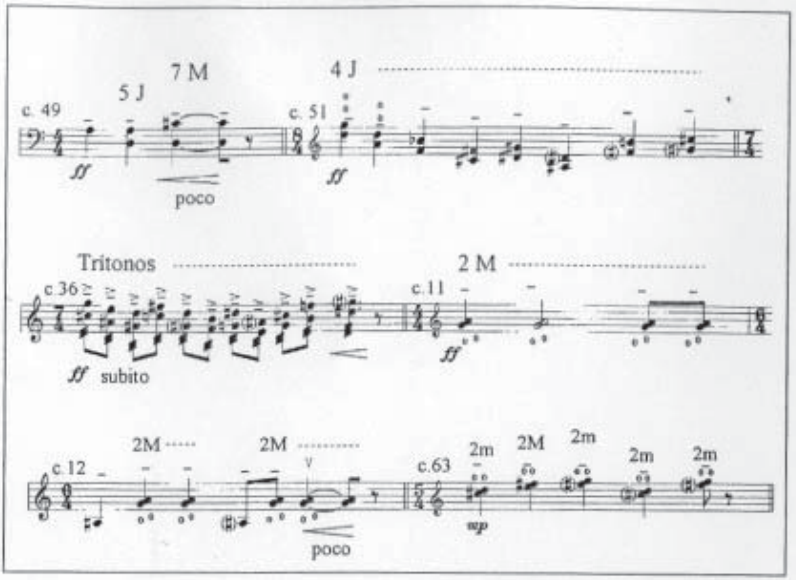


EX.12 - Sequência de bicordes de 2ª menor e 2ª maior no contrabaixo em *Lucípherez*

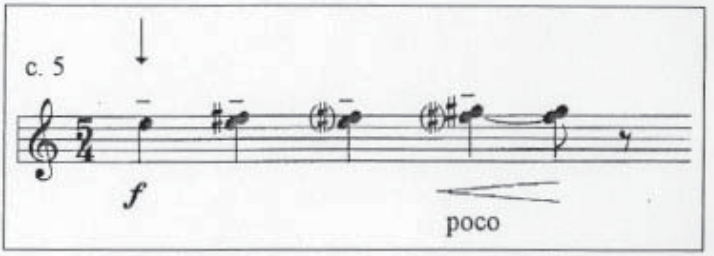
As cordas duplas utilizadas em *Lucípherez* reforçam a idéia de que os intervalos de 2ª menor, 2ª maior, 4ª justa, 5ª justa, trítono e 7ª maior são os intervalos estruturais da obra. Bértola os associa sistematicamente a registros específicos do contrabaixo [EX.13]. Os bicordes de 5ª justa e 7ª maior aparecem no grave, cujas ressonâncias são ampliadas pela corda solta $Ré_2$ (c.49). Os bicordes de 4ª justa (c.51) refletem a afinação das cordas do instrumento em 4as justas e estão associados à uma sequência descendente no registro médio-agudo, onde são mais facilmente tocadas com o dedilhado paralelo (dedos 2 e 3). Os bicordes de trítono, fáceis de realizar em toda a tessitura do contrabaixo, aparecem no registro agudo, cuja tensão intervalar é ampliada pelo trêmolo (c.68). As cordas duplas em 2ª menor e 2ª maior, menos comuns na linguagem contrabaixística, aparecem principalmente nos registros médio e registro dos harmônicos naturais, cuja realização é facilitada pela presença de um ou dois harmônicos naturais nos bicordes (c.11-12, 58).

Quando não facilita a realização de cordas duplas com o apoio de um ou dois harmônicos naturais, Bértola toma o cuidado de prepará-las, antecipando o bicorde de notas presas com uma de suas notas [EX.14].

[8] Em relação aos harmônicos do violino, viola ou violoncelo, os harmônicos naturais do contrabaixo são em maior número e permitem um universo de notas menos tonais, devido à sua afinação em 4as justas ao invés de 5as justas.



EX.13 - Associação de intervalos e registros nas cordas duplas de *Lucípherez*

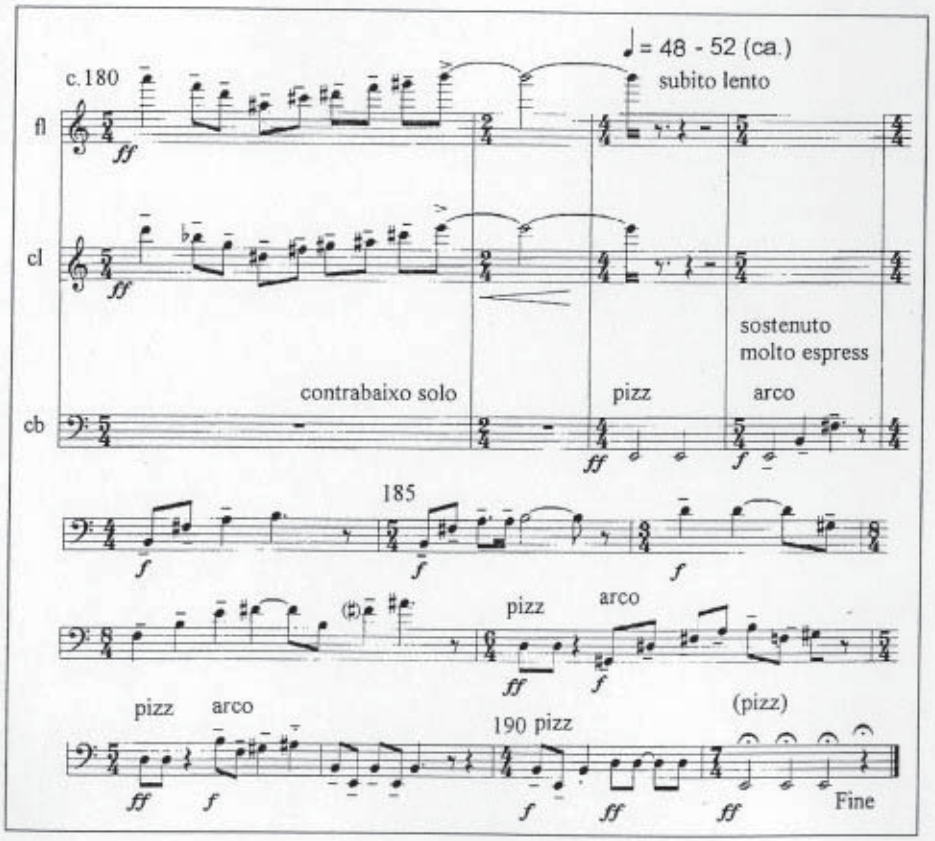


EX.14 - Preparação de corda dupla (Mi_4-$Fá\#_4$) com antecipação de uma das notas do bicorde (Mi_4) em *Lucípherez*

A Escrita para contrabaixo depois de *Lucípherez*: Reflexos em *Cantos a Ho* e em *Grandes Trópicos*

O desenvolvimento da escrita contrabaixística atingida em *Lucípherez* repercutiu decisivamente na composição das últimas obras de Bértola para grupos instrumentais maiores: o septeto *Cantos a Ho*, em que homenageia o líder e poeta vietnamita Ho Chi Min e *Grandes Trópicos*, para orquestra sinfônica, em

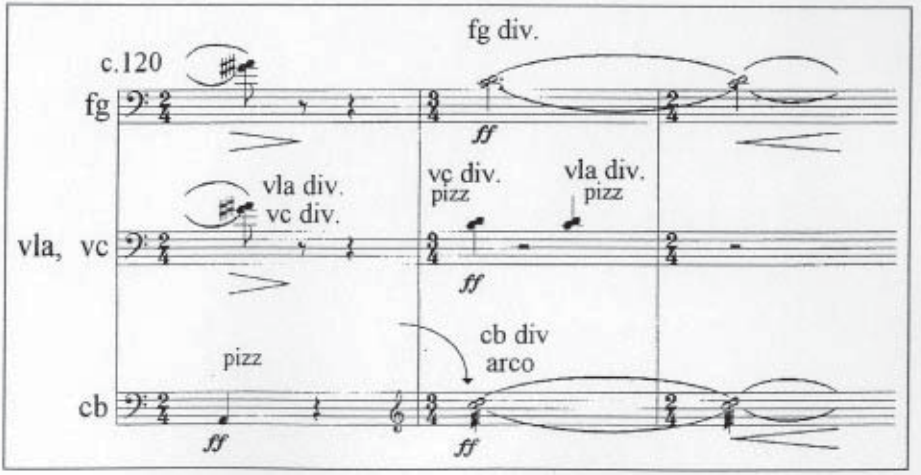
que, pela escolha do título, faz oposição à perspectiva antropológica de *Tristes Trópicos* do filósofo francês Claude Lévi-Strauss. A escrita de *Lucípherez* coincidiu com as correções, revisão e estréia de *Cantos a Ho*. O entusiamo de Bértola com a escrita contrabaixística neste período ficou evidente na maneira com que concluiu as três versões, apresentadas ao Grupo de Música Contemporânea da UFMG, a quem dedicou esta obra. O final da primeira versão, em que o contrabaixo fazia um pedal para a pontuação conclusiva da clarineta e saxofone em quartas justas, passou a ter, no último compasso da segunda versão, o contrabaixo sozinho em longos pizzicatos no grave. Foi na terceira versão, entretanto, que ele decidiu mudar substancialmente o final de *Cantos a Ho*, ampliando-o em 10 compassos, onde um longo solo de contrabaixo sem acompanhamento encerra a obra [EX.15].



EX.15 Ampliação do solo de contrabaixo no final de *Cantos a Ho:* reflexos da colaboração compositor-performer em *Lucípherez*

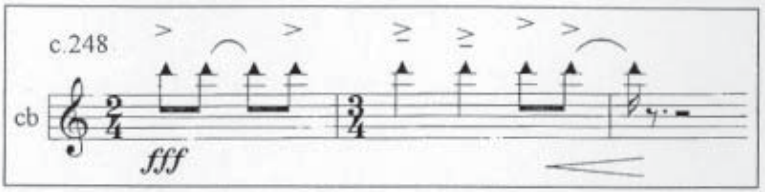
Grandes Trópicos foi dedicada ao *Núcleo Música Nueva de Montevidéo* e sua estréia deverá ocorrer em Belo Horizonte sob a direção do compositor e colega da UFMG Oiliam Lanna, segundo o desejo de Bértola. A instrumentação das cordas favorece os graves: 8 contrabaixos, 8 violas, 8 violoncelos, 10 segundos violinos e 10 primeiros violinos. O compositor pareceu consciente do fato de que para tratar o contrabaixo como uma voz independente, desvencilhando-o do naipe de violoncelos, era necessário uma proporção mais adequada do que aquela utilizada em muitas orquestras (i.e.; 8 contrabaixos, 12 violas, 12 violoncelos, 12 a18 segundos violinos e 12 a 18 primeiros violinos).

Grandes Trópicos, a última obra de Bértola, reflete o amadurecimento de uma escrita idiomática para contrabaixo atingida em *Lucípherez*, como mostram os exemplos abaixo. Os *divisi* do naipe de contrabaixos são comuns e atendem às necessidades do compositor de obter um controle maior de intensidade, nuances de articulação, de condução de vozes paralelas, acordes e, até mesmo, estereofonia. Bértola demonstra uma confiança no crescente nível da técnica instrumental dos contrabaixistas de orquestras, ampliando a tessitura útil de sua escrita até o Fá$_4$ (c.135). A utilização do registro agudo pelos contrabaixos é destacado, como no *divisi* de 2ª maior em que tocam uma oitava acima dos fagotes (resultando em uníssono), cujo objetivo é uma combinação de timbres e articulação [EX.16]. Note o cuidado do compositor em separar o grande salto de registro nos contrabaixos com uma pausa de semínima.



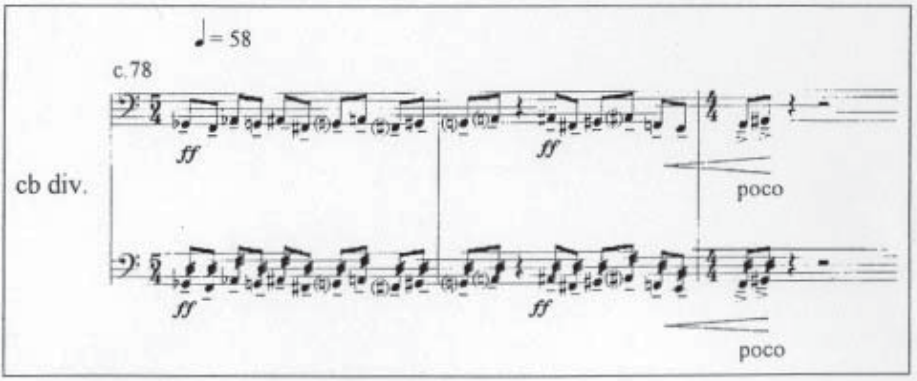
EX.16 - Divisi de 2ª maior no registro agudo dos contrabaixos em *Grandes Trópicos*: composição de timbre e articulação no uníssono com o fagotes, violoncelos e violas

Em um dos clímaxes em *Grandes Trópicos*, Bértola dá aos contrabaixos uma atenção especial em relação aos demais instrumentos da orquestra pois, no único momento da obra em que abandona a notação tradicional (c.248), é a eles que solicita notas indeterminadas no registro mais agudo possível [EX.17].



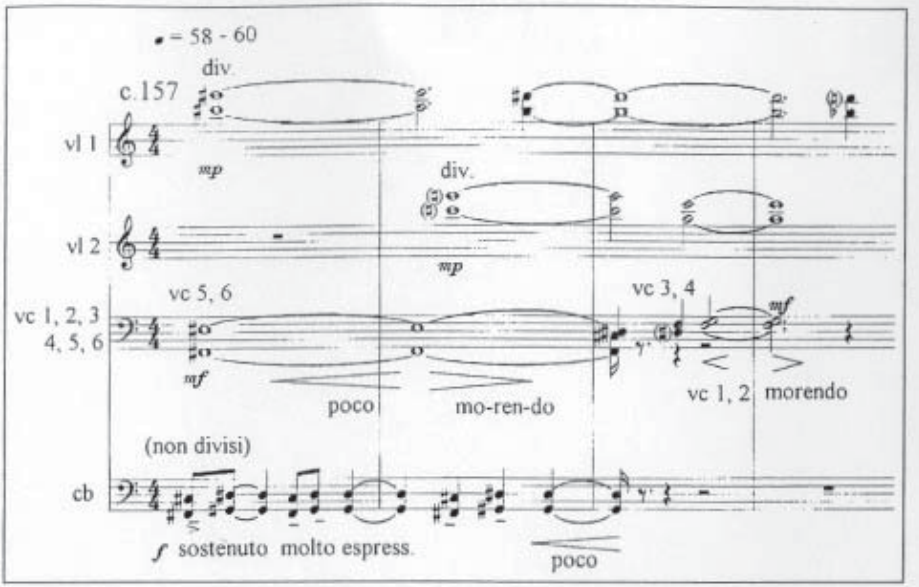
EX.17 - Notas indeterminadas no extremo agudo do contrabaixo em *Grandes Trópicos*

A confiança no potencial solístico do contrabaixo orquestral transparece em quatro passagens *soli*[9] em *Grandes Trópicos*, que não têm correspondência entre os outros membros da família do violino. No primeiro *soli*, combinando as articulações *tenuto* e *tremoli* do *divisi* de contrabaixos, Bértola apresenta um motivo cromático no registro grave com uma nuança sutil de articulação [EX.18], motivo que será reapresentado no c.272 e modificado com ampliação intervalar e em quintas paralelas nas cordas duplas do c.252 (veja EX.21 e Ex.26 à frente).



EX.18 - *Divisi* de articulação nos contrabaixos em *Grandes Trópicos*

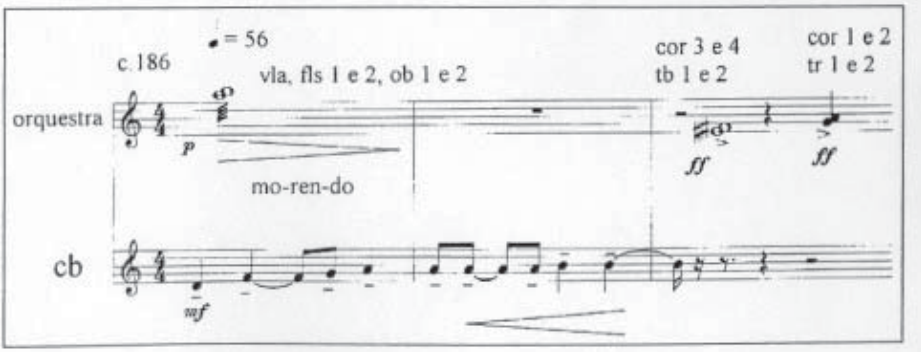
[9] Em escrita orquestral, *solo* significa passagem de destaque tocada por um dos instrumentistas do naipe (geralmente o primeiro) enquanto *soli* se refere a uma passagem de destaque tocada por todo o naipe.



EX.19 - *Soli* de contrabaixos em *Grandes Trópicos*: sequência de quintas paralelas *non-divisi*

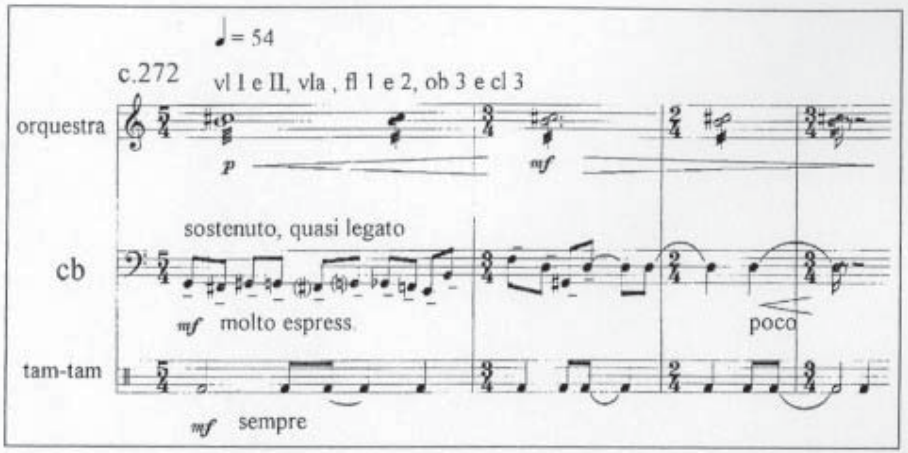
No segundo *soli* (c.157), os contrabaixos têm uma sequência de quintas paralelas *non-divisi sostenuto molto espressivo* no registro grave [EX.19].

No terceiro *soli* (c.186), os contrabaixos sozinhos no registro médio-agudo introduzem uma nova seção em que os metais dialogarão com as madeiras e as cordas [EX.20].



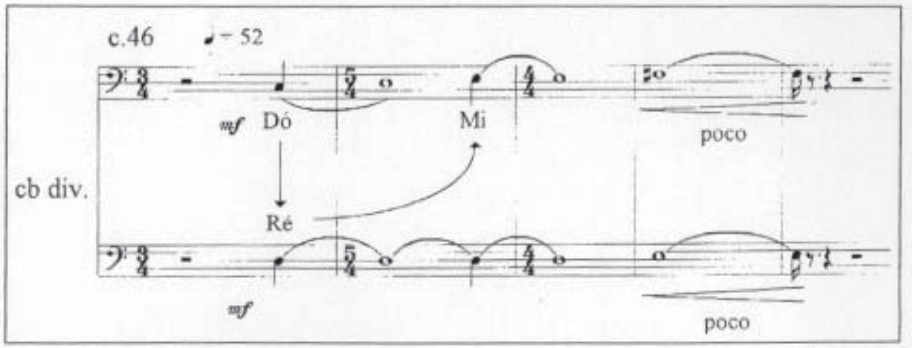
EX.20 - *Soli* de contrabaixos em *Grandes Trópicos*: articulação de seções

No último *soli* (c.272), os contrabaixos reapresentam o motivo cromático no grave, onde são acompanhados por um pedal orquestral e pontuações do tam-tam [EX.21]. É interessante observar a associação recorrente que Bértola faz entre este motivo e o contrabaixo na sua música, com precedentes em *Cantos a Ho* (c.116) e em *Lucípherez* (c.32).

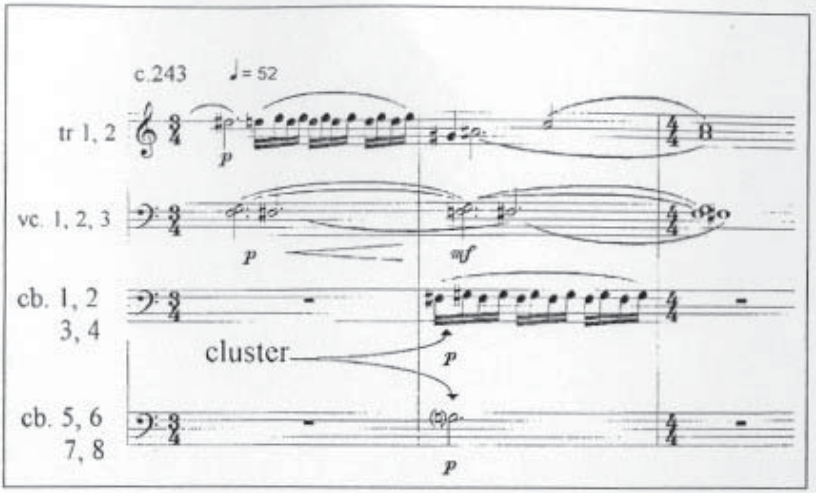


EX.21 - *Soli* de contrabaixos em *Grandes Trópicos*: motivo cromático no grave

A escrita idiomática do contrabaixo em *Grandes Trópicos* inclui também alguns efeitos decorrentes dos *divisi* dentro do naipe. Enquanto que o *divisi* no c.52 gera bicordes dissonantes resultantes do cruzamento de vozes [EX.22], o *divisi* no c.243, numa resposta aos trompetes, gera um *cluster* em decorrência do "trinado" Fá#$_2$-Sol#$_2$ sobre um pedal de Sol$_2$ [EX.23].

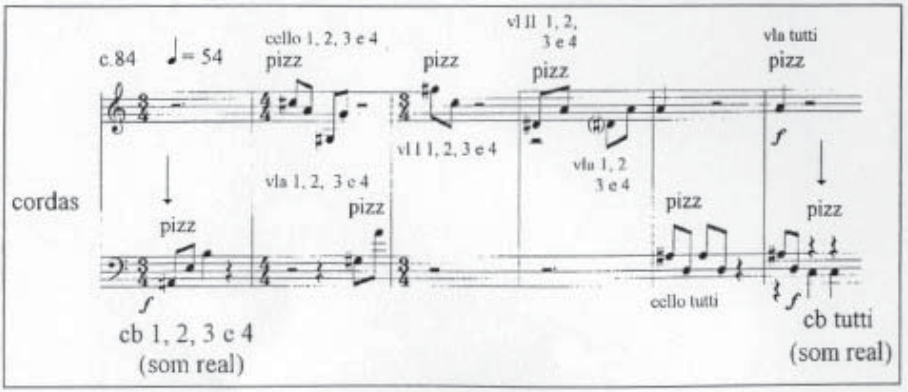


EX.22 - *Divisi* de contrabaixos em *Grandes Trópicos*: cruzamento de vozes



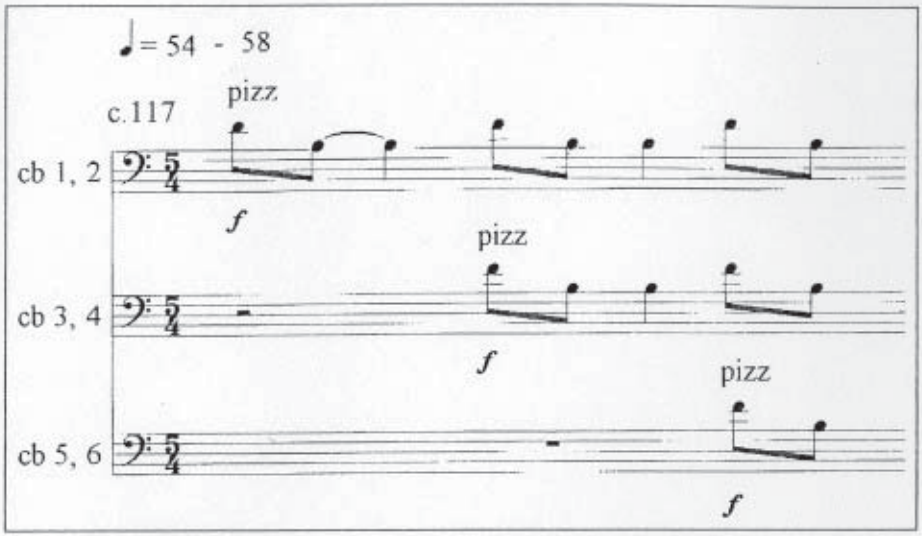
EX.23 - *Divisi* de contrabaixos em *Grandes Trópicos*: emulação de *cluster* de semitons

Dois outros efeitos, relacionados à estereofonia do naipe em relação às outras cordas e do naipe em relação a ele mesmo, merecem ser citados. Primeiro, Bértola parece retomar um ícone firmado na orquestração romântica (significativamente na música sinfônica de Beethoven, Berlioz, Lizst, Brahms, Tchaikovsky e Mahler) em que a técnica de arpejos dos teclados é orquestrada estereofonicamente nas cordas; neste caso iniciada e finalizada pelo contrabaixo [EX.24].



EX.24 - Estereofonia das cordas em *Grandes Trópicos*: início e finalização com contrabaixos

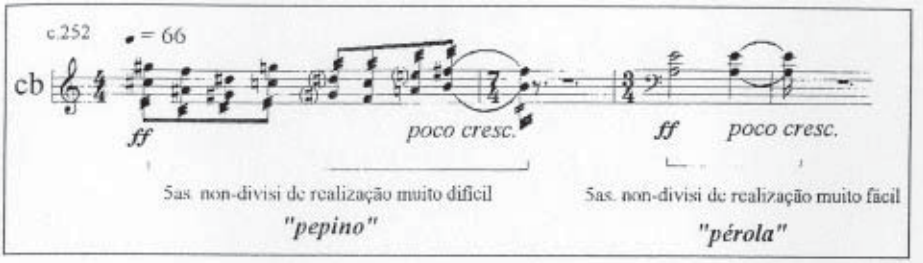
Segundo, o *divisi* a três (c.117) têm a função de acréscimo da intensidade sonora, cuja distribuição acústica na fila de contrabaixos ocorre dos primeiros para os últimos instrumentos, ou seja, da frente para o fundo do palco [EX.25].



EX.25 - *Divisi* a três em *Grandes Trópicos*: crescendo estereofônico por adição de contrabaixos

Bértola volta a confiar aos contrabaixos outra sequência de 5as justas *non-divisi* [EX.26], só que desta vez no registro agudo/super-agudo, escrevendo uma oitava acima das clarinetas e fagotes. Cabe aqui observar que, neste trecho, Bértola excedeu o nível de dificuldade máximo esperado de um naipe de contrabaixos, mesmo para as melhores orquestras do mundo. Em *Lucípherez*, Bértola tomou conhecimento sobre duas particularidades da técnica de cordas duplas do contrabaixo solista: a relativa facilidade de se tocar 5as diminutas (trítonos) em qualquer registro do contrabaixo e 5as justas nos registros grave e médio. Em *Grandes Trópicos*, o compositor deve ter confundido os intervalos (ou registros) e sua exequibilidade em trechos como este. Como sabemos da prática do compositor em experimentar, ouvir e revisar suas obras antes de estreá-las (i.e.; *Cantos a Ho*, *Lucípherez*), podemos imaginar que não se incomodaria se buscássemos uma solução para este "pepino" (= modelo negativo; veja a nota de rodapé 1). Minha sugestão inicial seria um *divisi a 2* para o naipe de contrabaixos, que, ainda assim, deveria fazer muitos ensaios separado da orquestra. Mesmo com o *divisi*, imagino ainda duas outras possíveis soluções. Uma idéia seria oitavar abaixo toda a passagem, o que

mudaria a idéia de fusão tímbrica do uníssono com clarinetas e fagotes. Outra idéia, seria destinar esta passagem aos violoncelos o que, por outro lado, tiraria um pouco da tensão e timbre pretendidos. A melhor opção, entretanto, deverá surgir naturalmente à percepção auditiva do maestro, durante os ensaios.



EX.26 - "Pepino" (modelo negativo) e "pérola" (modelo positivo) da escrita contrabaixística em *Grandes Trópicos*: 5as justas *non-divisi* no registro agudo/super-agudo e 5as justas e no registro grave/médio

Conclusão:

O estudo das práticas de performance em *Lucípherez* mostra que a linguagem idiomática de Eduardo Bértola desenvolveu-se em função de uma compreensão global das particularidades do contrabaixo. Mostra também que numa colaboração ideal entre compositor e instrumentista, a busca de alternativas pode resguardar o estilo composicional característico anterior, ao mesmo tempo em que abre novas possibilidades de ampliá-lo. Um conhecimento melhor das técnicas de performance do contrabaixo nos seus diversos registros permitiu uma nova moldagem de vocabulários pré-existentes na música de Bértola, como por exemplo, a restrição na seleção de intervalos e sua espacialização, os contrastes de timbre, o tratamento do ritmo e da articulação enquanto essência do motivo musical.

O virtuosismo utilizado por Bértola em *Lucípherez* resulta principalmente do desenvolvimento da linguagem idiomática do contrabaixo, que se inicia em *La Visión de los Vencidos* e termina em *Grandes Trópicos*. Na maioria das vezes, trechos que parecem ser de difícil realização técnico-musical são, na verdade, conduzidos por pontos de apoio e recursos integrados naturalmente ao discurso musical. Por isto mesmo, nunca soam como efeitos pirotécnicos que devam sobressair, ou efeitos a partir dos quais construiu-se a música.

Com relação ao seu papel na harmonia e contraponto de *Grandes Trópicos*, o contrabaixo transita com naturalidade entre as vozes inferiores,

internas ou superiores da malha orquestral. Seu potencial é empregado com grande versatilidade, alternando as funções tradicionais da voz do baixo (pedal, pontuações harmônicas e linhas contrapontísticas) com a de iniciador e finalizador de efeitos de orquestração (arpegiamento dos naipes de cordas, *clusters* e notas de altura indeterminada), de componente de combinações de timbre e, finalmente, como instrumento solista tanto no registro grave como no registro médio-agudo.

Uma negociação saudável entre o compositor e o instrumentista se realiza no espaço entre a imaginação e a realidade ou, em última análise, entre a teoria e a prática. Nesta relação devemos buscar, simultaneamente, a satisfação de ambos. Devemos procurar a realização ideal de uma idéia musical que, se não é representada pelos ícones inicialmente imaginados, deverá traduzir-se por outros símbolos cuja cognição ainda represente a idéia inicial com uma expressividade e carga emotiva equivalentes.

Se a recente descoberta do contrabaixo como um instrumento de insuspeitadas possibilidades pode dar um novo impulso e motivação à criação musical, a aproximação entre compositores e contrabaixistas é fundamental para garantir uma melhoria, senão a eficiência, do resultado final deste processo de composição. Para diminuir as disparidades entre o quê se compõe e o quê se ouve, quadro ainda muito evidente no Brasil em relação ao repertório do contrabaixo, é necessário que os instrumentistas saiam da passividade frente à partitura e que procurem os compositores para colaborar na criação e tradução sonora de seu repertório. Por outro lado, é imperativo que os compositores percebam que o contrabaixo moderno não é mais aquele que ainda está estampado nos livros de orquestração.

Anexo - Diferenças entre L_1, L_2 e L_3:

A numeração de compassos utilizada nesta comparação se refere à numeração de compassos de L_3, por ser esta a versão definitiva de *Lucípherez* e possuir o maior número de compassos. O símbolo "c." equivale a compasso ou compassos.

c.6 e 26: mínima em ***pizz*** em L_1 passa a ser mínima em ***arco*** em L_2 e L_3, devido à pouca ressonânica do pizzicato na região super-aguda;
c.11-12, 14-17, 19-21, 28, 38-39, 43, 51, 83, 91, 103-104, 111: indicações de harmônicos naturais (◦) somente em L_3;
c.13: indicação de arcada para cima (**V**) em L_3 favorece crescendo em nota longa;

c. 5, 13, 17, 29, 36, 40, 46-47, 49-51, 56, 59, 64, 87-89, 93-95, 99-100, 102, 105, 111: inclusão do símbolo **p** (***plaqué*** ou ***non arpeggiato***) em L_3 evita arpegiamento de bicordes;

c.14: indicacão de arcada para cima (**V**) em L_3 implica em arcada para baixo (?) na última nota do grupo de semicolcheias, favorecendo o crescendo em nota curta;

c.22-25: ***f*** de L_1 e L_2 mudado para ***mf*** em L_3, valoriza ***subito lento*** e prepara melhor o crescendo para ***f*** e ***ff;***

c.28: indicação de ***corda III*** em L_3 prepara melhor o salto seguinte;

c.29: mudanças de andamento de *semínima* = 52-56 em L_1 para *semínima* = 48-50 em L_2 e para *semínima* = 56 em L_3;

c.31: mudança de ***pizz*** em L_1 para ***arco*** em L_2 e L_3;

c.31, 43, 52, 54, 57, 58, 60, 62, 65, 91 e 113: inclusão do termo ***l.v.*** (***laissez vibrer***) em L_3;

c.32: indicação ***tasto*** e ***corda II*** somente em L_3;

c.36: compasso 8/4 em L_1 corrigido para 7/4 em L_2; indicações ***feroce*** e ***poco*** (crescendo) em L_1 retiradas em L_2 e L_3;

c.37: indicação de ***delicatissimo*** está faltando em L_3;

c.38: indicação de arcadas e ***corda III*** em L_3;

c.40: indicação de ***feroce*** em L_1 retirada em L_2 e L_3;

c.41: indicação ***tasto*** e ***corda I*** somente em L_3;

c.42: ***pizz*** em L_1 mudado para ***arco*** em L_2, acrescido de ***tallone*** em L_3;

c.52: mudança de andamento de *semínima* = 50 em L_1 para *semínima* = 42-44 em L_2 e L_3;

c.59-61: este dois compassos foram excluídos em L_2, mas reintegrados em L_3;

c.68: inclusão da indicação ***rigolare e molto preciso, poco accento sempre*** e redução do andamento de *semínima* = 56 para *semínima* = 54 em L_2 e L_3;

c.82: andamento de *semínima* = 56 ca. mudado para *semínima* = 63 em L_2 e L_3;

c.83: indicação do símbolo de ***capo-tasto*** (o) e cordas ***III*** e ***III-IV*** somente em L_3;

c.85: indicação de arcada para cima (**V**) em L_3;

c.91: ***pizz*** e ***vivo*** de L_1 retirado em L_2 e L_3;

c.92: fermata ao fim do compasso incluída em L_2 e L_3;

c.97: ***senza accel. fino al fine*** em L_1 simplificado para ***senza accel.*** em L_2 e L_3;

c.102: intervalos de 3ª maior, 4ª justa, trítono e 5ª justa em L_1 transformados em intervalos compostos (10ª maior, 11ª justa, 12ª diminuta e 12ª justa) em L_2 e L_3;

c.103: três últimos compassos de L_1 substituídos por quartoze compassos em L_2 e L_3, incluindo materiais temáticos da primeira seção da obra (quintinas, cordas duplas e trêmolo);

c.103-104: arcadas para cima acrescentadas em L_3;

c.106: duas fermatas consecutivas acrescentadas em L_3;
c.107: aumento do andamento de *semínima* = 44-48 ca. para *semínima* = 56 em L_2 e L_3;
c.107-110 e 112: inclusão do símbolo ***pizz. x*** (***effetto di timpani***);
c.113: ***attacca*** acrescido em L_3;
c.114: ***pochiss. accento***, ***lontano*** e ***subito*** (*pp*) acrescidos em L_3.

Fontes e referências bibliográficas:

ANTÔNIO, Irati, RODRIGUES, Rita de Cássia e BAUAB, Heloísa Helena (orgs.). *Bibliografia da Música Brasileira, 1977-1984.* São Paulo: ECA-USP, 1988.

BÉRTOLA, Eduardo. *Duos dos temperamentos e das cores.* Brasília: MusiMed, 1984.

_____. *Cantos a Ho.* Belo Horizonte: manuscrito, 1994.

_____. *La Visión de los vencidos.* Brasília: MusiMed, 1978.

_____. *Las Doradas manzanas del sol.* Brasília: MusiMed, 1984.

_____. *Lucípherez, contrabasso solo.* Brasília: MusiMed, 1994.

_____. *Translaciones, flauta solo.* Brasília: MusiMed, 1984.

_____. *Rituais do imaginário.* Belo Horizonte: manuscrito, 1992.

_____. *Signals.* Ed. rev. e ampl. Buenos Aires: manuscrito, 1975.

_____. *Um no outro, música para dois violoncelos.* Brasília: MusiMed, 1984.

MARCONDES, Marcos Antônio (ed.). *Enciclopédia da Música Brasileira Erudita, Folclórica e Popular.* São Paulo: Art, 1977.

MARIZ, Vasco. *História da Musica no Brasil* de Vasco Mariz. Rio de Janeiro: Civilização, 1994.

RAY, Sonia. *Catálogo de obras brasileiras eruditas para contrabaixo.* SãoPaulo: Annablume, 1996.

TURETZKY, Bertram. *The Contemporary contrabass.* 2ed. rev. Berkeley: University of California, 1989.

VARÈSE, *Octandre.* New York: Franco Colombo, 1967.

Sugestões de Leitura:

ALBRIGHT, Philip H. *Original solo concertos for the double bass.* Rochester, EUA: Eastman School of Music, university of Roichester, 1969. (tese de doutorado).

BERNARD, Jonathan. *The Music of Varèse.* New Haven: Yale University, 1987.

GRODNER, Murray. *Comprehensive catalogue of available literature for the double bass.* 2ed. Bloomington, Indiana: Lemur Musical Research, 1964.

LESTER, Joel. *Analytic approaches to twentieth-century music.* New York: W. W. Norton, 1989. Páginas 138-142 trazem estudo dirigido sobre *Octandre* de Varèse.

NEUBERT, Bernard David. *Contemporary unaccompanied double bass works, an analysis of style, performance techniques and notational practices.* Austin, Texas: University of Texas at Austin, 1982 (tese de doutorado).

ROBERT, Jean-Pierre. *Les Modes de jeu de la contrebasse.* Paris: Musica Guild, 1995.

Fausto Borém: professor da UFMG, Doutor/Mestre em Contrabaixo (University of Georgia, University of Iowa, EUA), pesquisador do CNPq, contrabaixista doTrio Novarte, prêmios no Brasil e exterior. Publicações: The Music Review, Latin America Music Review, International Society of Bassists, Bass World, Cadernos de Estudo-Análise Musical, Pesquisa e Música, Música Hoje. Apresentações: ISB, EINCO, Festival International de Contrebasse, ANPPOM e SBPC.

Canção do Pastor: encontro entre a tradição culta e a popular * [1]

Mércia Pinto

Resumo: O artigo analisa a mútua influência entre a tradição culta e a popular numa canção de Natal. Mediadas pela religião, as comemorações que marcam o nascimento de Cristo seriam ocasiões propícias à essas trocas culturais. Utopia familiar, idílio e idealização da natureza fundem-se com o catolicismo popular com seus votos de devoção para construir o tipo de imaginário que permeia as festividades natalinas no Brasil. Através dos vários planos interpretativos busca-se aproximar o leitor do significado da canção, tentando colocar em questão alguns fatos sobre a cultura brasileira e contribuir para o desenvolvimento dos métodos de investigação da sua música.

Abstract: This article analyses the mutual influence between the literate and the popular tradition in a Christmas song. Mediated by religion, the commemorations celebrating the birth of Christ are propitious occasions for cultural exchange. Family utopia, idyll and idealisation of nature mingle with popular Catholicism and its promises of devotion, to build the kind of symbols that permeates Christmas festivities in Brazil. Through several interpretative layers, the author tries to approximate the reader to the meaning of the song, in an attempt to recover some facts about Brazilian popular culture and to contribute to the development of a methodology of investigation of its music.

A história da música ocidental tem presenciado ao longo dos séculos, muitos encontros entre sua tradição culta e a popular. A trajetória de gêneros como o *vaudeville*, inicialmente canção satírica cantada por músicos de rua, sendo mais tarde incorporado à ópera, transformando-se em gênero popular de teatro

* OPUS, Rio de Janeiro, v.5, n.5, ago.1998.

[1] A *Canção do Pastor* faz parte de um dos capítulos de minha tese de doutorado (ver Pinto 1997).

no século XX, dão-nos um exemplo de como a música de um grupo social chega a ser aceita por outro segmento da sociedade, passando a ter novas funções e significados. Num caminho oposto, o repertório musical das camadas mais cultas também tem sido freqüentemente incorporado à produção popular. Árias de ópera, temas de sinfonias, cantatas e outros gêneros são simplificados para serem dançados, usados como temas de filmes, músicas são parodiadas para virarem *jingles*, novos arranjos são feitos para serem dançados em discotecas, etc.[2]

No Brasil, a assimilação de uma arte sofisticada e racional por uma audiência menos culta ou vice-versa pode ser percebida por muitos exemplos: melodias de ópera adaptadas para marchas militares ou reinterpretadas em hinos populares religiosos, gêneros dos salões europeus do século XIX que ao se difundirem com ritmos locais se transformam em novos gêneros, e no sentido inverso ritmos populares que invadem os salões burgueses, numa mútua cooperação tornando mais tênues as linhas divisórias entre esses dois mundos.

Como e por que determinados gêneros, estilos musicais ou mesmo momentos de uma composição são de alguma forma assimilados no repertório musical de um grupo para o qual eles originalmente não foram destinados? Evidentemente, a resposta para essa questão está relacionada com a formação do gosto e da tendência dos grupos sociais em difundir a popularidade deste ou daquele estilo, bem como a função para a qual a música é conhecida ou reinterpretada. Mas que tipo de repertório musical e que detalhes do mesmo têm sido mais usados nesse processo? Paolo Prato no seu estudo sobre as conexões do pop e do clássico no kitsch musical (1985, p.376), afirma que a maioria das melodias que se prestam a ser de alguma maneira reinterpretadas pertencem à época do domínio da tonalidade: ao período entre o barroco e o romântismo. As obras instrumentais são preferidas, e evidentemente nessa escolha a linha melódica é mais importante do que a harmonia, e a característica do cantábile é outra opção séria.

Este artigo propõe-se a abordar numa canção alguns aspectos dessas trocas, ou seja, como a música culta interage com a popular e vice-versa; e como elementos musicais ou líricos de uma tradição musical são reelaborados em novos padrões, ligados em novas combinações para adquirir novos significados. Muito mais que uma análise musical descritiva, tentarei identificar

---

[2] Exemplos interessantes nesse sentido são a popularidade e o número de arranjos que alcançam certas melodias na atualidade. O Concerto de Aranjuez de J. Rodrigo, por exemplo, é o concerto erudito mais tocado e arranjado neste século, superando mesmo o Concerto nº 2 de Tchaikovsky e o de Grieg opus 16 em Lá menor. Podemos tambem citar a popularidade de melodias como *Pour Élise*, o primeiro movimento da sonata opus 27, nº 2, (*Ao Luar*), a sinfonia Pastoral de Beethoven, o estudo nº 3 opus 10 (*Tristesse*) de Chopin e inúmeras melodias de Bach e Haendel.

a coexistência dessas vertentes, aproximando o leitor do significado da canção e oferecendo por meio dos seus vários planos interpretativos, uma contribuição para o desenvolvimento dos métodos de investigação e análise da música popular no Brasil. Trata-se da *Canção do Pastor*, e faz parte do *Pastoril da Cigana*, colhido em 1966 num subúrbio de Fortaleza, Ceará.[3]

Os pastoris são pequenos autos natalinos que revivem a jornada dos pastores para Belém.[4] Constando de canções, loas e danças que eram usualmente encenadas em frente ao presépio armado nas casas ou igrejas, eles aparecem no Brasil como resultado da mútua influência de culturas que a colonização trouxe. Durante o século XIX, entretanto, o fenômeno começa a ter mais e mais em comum com a cultura popular urbana, período de crescimento e diversificação dos grupos sociais nas cidades brasileiras.

Desde o início da cristandade, as comemorações do nascimento de Cristo sempre foram ocasiões em que conviveram lado a lado o sagrado e o secular. Na Idade Média, mesmo considerando-se essa convivência como um paradigma da vida social da época, as festas natalinas, com suas canções e jogos teatrais, eram consideradas ocasiões em que, mediadas pela religião que buscava novos adeptos, trocas culturais eram efetuadas entre os diferentes segmentos sociais. Dessa forma, podemos dizer que o etos do evento é poroso, abrigando não só a religiosidade oficial e a popular, mas o imaginário de diferentes grupos sociais que conviviam abertamente na confraternização do momento. Adrienne Block, em seu estudo sobre os *Nöels* franceses admite não só sua origem literária,[5] mas também seu caráter híbrido. Enfatiza também seu caráter paródico, visto que sua lírica e melódica são modeladas em cima de clichês preexistentes, usando a estrutura de verso de outro poema ou mesmo substituindo o texto numa música vocal. Nesse sentido, seus parentes brasileiros, além desse caráter paródico, são por excelência ocasiões apropriadas para observar essas trocas culturais.[6]

A *Canção do Pastor* nos mostra um repertório de associações musicais,

---

[3] O Arraial Moura Brasil localizava-se no centro de Fortaleza e era considerado a zona do baixo meretrício da cidade. Sua população era formada por pessoas vindas de todo o Nordeste à procura de dias melhores que se fixavam nas dunas atrás da Estação Ferroviária, terreno onde se formou o bairro. Os novos planos urbanos removeram a população dessa área na década de 1970, restando hoje só a pequena igreja de Santa Terezinha, incrustada entre avenidas e viadutos.

[4] A presença dos pastores nas comemorações do nascimento de Cristo tem origem na passagem bíblica encontrada no Evangelho de S. Lucas 2: 8-21.

[5] Ela ressalta, que o fato de a maioria das canções ter a lírica mais extensa que a parte melódica já indica sua origem literária (Block, 1983, p. 5).

[6] Embora não seja o assunto principal deste artigo, devo mencionar que não excluo o fato de haver várias versões para a melodia e o poema da *Canção do Pastor*.

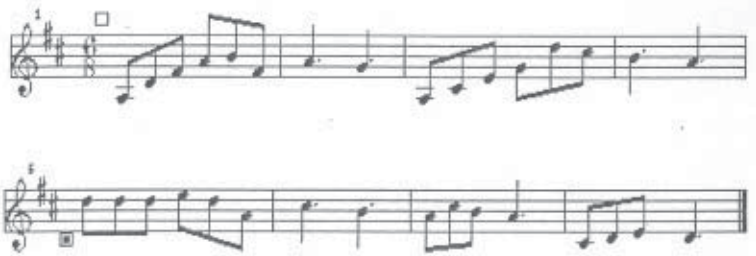
verbais e visuais e liga elementos estéticos, religiosos e éticos, evidenciando como eles são articulados no Natal. Ela representa praticamente o início do auto, visto que sua lírica fala do cenário no qual vai se desenrolar toda a ação da peça: uma cena pastoril noturna na qual um grupo de pastoras está adormecido na relva. É aí que entra Jacó, o pastor, que lidera o grupo no caminho de Belém.

Eu sou um pobre Pastor,
que ando pelas campinas.
Ando procurando flores,
para levar ao Deus Menino.

Vejo um grupo de Pastoras,
na verde relva deitadas.
Serão minhas companheiras,
que dormindo, estão cansadas.

A noite está tão bonita.
O céu está todo estrelado.
Será para minha defesa,
este tão forte cajado.

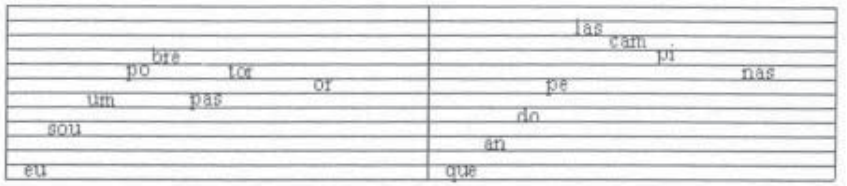
Ela se caracteriza pelo andamento moderado e um caráter cantábile e

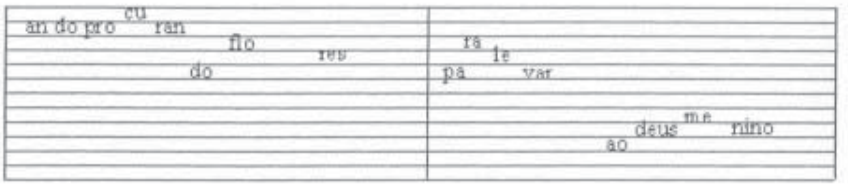


suave, sugerindo uma atmosfera de quietude e de paz. Sua lírica, povoada de um repertório bucólico de imagens, clichês típicos que reproduzem o ambiente pastoril, reforça essa atmosfera. Logo num primeiro olhar, nota-se a alternância de dois elementos contrastantes em sua melodia: o arpejo ascendente (compassos 1 e 3) e os graus conjuntos (compassos 5 e 7). O contraste é intensificado pela *performance* quando o pastor com os braços abertos e o olhar direcionado para o alto mostra a amplidão do espaço (primeira estrofe), as pastoras deitadas na relva (segunda estrofe) e o céu estrelado (terceira

estrofe). O arpejo de Ré maior na primeira inversão leva a primeira parte da melodia para o campo da dominante do tom principal, depois de identificar o ego poético da canção-um pobre pastor. Em seguida, a ação do mesmo (andar pelas campinas) é descrita com um amplo arpejo de décima primeira atingida por um intervalo de quinta, musicando exatamente a palavra "campinas", algo mais grandioso e espiritualizado que o extasia. Essa coerência entre a lírica e a melodia aparece também na segunda estrofe quando fala da "verde relva", que de um certo modo participa do mesmo campo semântico de "campinas". A descrição da noite estrelada (terceira estrofe) segue também esse mesmo esquema do uso de arpejos para expressar cenas bucólicas e idílicas, imagens idealizadas do ambiente rural. O desenho simples da linha melódica da canção pode nos fornecer um pouco da idéia da elevação das montanhas e da grandeza dessa natureza um tanto "alpina".

A segunda parte de seu discurso musical é caracterizada por intervalos





de tessitura menores, expressando o passo a passo da ação de colher flores (primeira estrofe), o cansaço das pastoras após o trabalho diário no campo (segunda estrofe), e a constatação de que seu cajado é sua defesa (terceira estrofe). A aparente simplicidade e coerência dessa canção e sua relação com o pequeno auto não é natural e nem inventada. Ela é produto de um trabalho cultural. Seu estilo musical é resultado de um agrupamento de elementos de variadas fontes, cada um com variadas conotações históricas. Mais ainda, esses agrupamentos, em algum momento e em apropriadas circunstâncias, foram abertos e seus elementos rearticulados em outro diferente contexto.

II

As considerações feitas até agora estão relacionadas com a reinterpretação pelo imaginário popular de um idioma pastoral típico dos séculos XVII e XVIII quando compositores absorveram e incorporaram uma larga gama de vocabulário instrumental e vocal que passou a identificar para o Ocidente a música campestre. Evidentemente, a música com "sabor rural ou urbano" é anterior à época em que foi colhida essa canção ou mesmo das atuais duplas sertanejas. O sentimento estético em relação à paisagem, ou que trata a natureza como objeto distante, pode ser identificado já em Homero, na *Ilíada* onde motivos pastorais já eram apresentados com diferentes implicações. A apreciação estética dos prazeres do campo (livro 8), o reconhecimento da vulnerabilidade do pastor face às grandes forças da natureza, e a impossibilidade de proteger todo o seu rebanho (livro 5) são alguns dos aspectos que vão mais tarde caracterizar a literatura pastoral do ocidente. Em algumas passagens, nas meditações daquele homem simples e isolado, Homero o faz seu ouvinte (livro 4). Usar motivos pastorais em obras literárias foi comum entre a previlegiada minoria de homens livres da Grécia dos anos 800-100 a. C.. Theócrito com seu *Idyllis* (século III a.C.), que deu a Virgílio a matriz para suas éclogas e bucólicas (século. I a.C.), já pintava o rural com sofisticação e fantasia, imaginando instrumentos que simbolizassem a vida simples dos pastores. Mas certamente, para que o ambiente rural fosse descrito de forma idealizada pelos artistas da época, já devia existir um ambiente pastoril e outro não, ou seja, já deveria haver grupos que levavam a vida longe daqueles que sobreviviam das atividades rurais.

Philip Tagg coloca bem o surgimento dessa idealização do campo em arte como sendo paralelo ao surgimento das cidades:

> Torna-se óbvio que a vida no campo não pode ser diferenciada da vida urbana a não ser que cidades (não campo) existam. Parece também claro não existir nenhuma estética cultural distante da natureza até que a divisão do trabalho resultando em tipos particulares de divisão de classes tenha se desenvolvido até o ponto onde uma classe possa viver do trabalho de outra.
>
> It should be obvious that country life cannot be distinguished from city life unless cities (non country) exist. It seems also to be follow that there can be no cultural aesthetic distance to nature until a division of labour resulting in particular types of classes division has developed to the point where one class, thanks to the labour of another, is severed both from its objective

> proximity to nature and from the collective subjectivity inherent in patterns of culture resulting from real proximity to nature (Tagg, 1982, p.4).[7]

Mas a tentativa de descrição da atmosfera rural por meio de clichês musicais, bem como a presença da figura do pastor nesse pequeno auto, vai além de uma mera idealização da natureza feita por literatos que em seu ócio imaginavam reinos distantes e paradisíacos. Além de o mundo pastoril ter sido sempre visto como poético,[8] ele também tem raízes no uso da imagem do pastor pelo cristianismo, como elo de ligação entre Deus e os homens. A característica migratória de suas atividades, favorecendo a contemplação, foi sempre usada pela Igreja Católica na construção de seu imaginário. A oposição entre Abel e Caim; o pastor e o agricultor, o homem de fé e o ávido de violência, é particularmente sugestiva. O pastor aceita grato o que recebe, enquanto o lavrador luta contra o homem e Deus tanto quanto contra a natureza.[9] A humildade e simplicidade do pastor que é comparado com aquele que cuida das almas como se fosse seu rebanho são conhecidas de todo cristão. O pastor representado em situação paradisíaca tem também caráter de desterritorialização, pois supera os limites estabelecidos entre as classes sociais. Assim, a atmosfera dessa canção com sua ligação com o contexto natalino articula não somente a idealização da natureza, mas valores espirituais e de lirismo que têm permeado a história do Ocidente. Não é coincidência que no *Pastoril da Cigana* ele é o primeiro personagem a aparecer, como que predizendo o momento especial da festa em que classes sociais e intrigas eram esquecidas diante da a grandiosidade do momento.

Na Idade Média, o prazer genuíno e vigoroso do mundo externo encontrou expressão na produção dos menestréis, dando testemunho da simpatia sentida com relação à natureza. A primavera com as flores, os campos e as matas verdejantes não passaram despercebidos nem mesmos aos cruzados que reconhecem isso em seus poemas.[10] Mas foi na Renascença quando, como

---

[7] Todas as traduções são minhas exceto quando especificado.

[8] Iser (1996, p. 41), afirma que o mundo pastoril se tornou um canal privilegiado pela história, no qual a ficção se torna perceptível porque tematiza a própria artificialidade.

[9] Em outras passagens da Bíblia, imagens pastorais e a figura do pastor são frequentes. "O Senhor é meu pastor" (salmo 23:1) ensina que somos todos vulneráveis como qualquer animal. Em outra passagem, Isaías fala que Deus alimentará seu rebanho como um pastor alimenta o seu (40:II). Jeremias também vê o pastor como um exemplar divino de humildade (23: IV).

[10] Até mesmo São Francisco de Assis louva a natureza em sua obra. Além da lenda de que foi ele quem armou o primeiro presépio da história, também passou seu amor pelos campos por meio do seu *Hino ao Sol*, onde agradece a Deus por tê-lo criado.

afirma Burkhardt (1991), a natureza já perdera suas cores de pecado e já haviam sido afastados todos os indícios dos poderes demoníacos da mesma que o relacionamento dos artistas com o rural tomou novo impulso. Foram eles quem primeiro viram e sentiram o mundo exterior como algo belo. Basta um rápido olhar sobre a produção artística da época para nos convencermos da graça e da ternura com que os literatos e pintores descrevem a vida no campo. O efeito da natureza sobre o espírito também mostra provas em Dante quando fala do ar da manhã, do tremelicar da luz do sol no oceano ou a grandeza da floresta. Boccacio possivelmente estava tocado pela beleza da vida no campo quando escreveu seus poemas. Petrarca, que foi geógrafo, fazendo o primeiro mapa da Itália também louva a vida campestre em sua obra (Burkhardt,1991, p.178).

Para nosso estudo, devemos dizer que foi também no século XVI que os elementos estéticos que identificavam a vida no campo foram incorporados ao repertório musical natalino. Um dos mais antigos documentos com a tentativa de descrever o campo em música vem da Itália: *Concerto Pastoral ao Presépio opus 3* para 6 vozes e contínuo de F. Fiamengo, executado em 1637 em Veneza, numa cerimônia doméstica, já dava para o ocidente o protótipo das próximas composições em idioma pastoral. Elementos estilísticos tais como efeitos de eco, orquestração baseada em terças e sextas paralelas, frases simétricas, compassos 6/8, 9/8 ou 12/8 e longas notas pedais no seu acompanhamento foram dali por diante incorporados como imagens sonoras que identificavam para a burguesia da época a música das comunidades agrárias e que com o advento do capitalismo passava mais e mais a ser estilizada e vista à distância. Evidentemente, a incorporação desses exóticos ingredientes musicais não foi destinada à população rural. Ao contrário, na Europa eles espalharam-se nas salas de concertos dos séculos seguintes onde, como enfatiza Tagg (1982, p.6), a burguesia relegava a natureza à posição de nostálgica recreação, meditação ou outros estados emocionais. Esse idioma musical pastoral foi ainda mais popularizado por Corelli no seu Concerto de Natal opus 6 n° 8 (1714). Fux e Schmeltzer também usaram esse vocabulário musical e daí por diante concertos grossos e cantatas no mesmo estilo foram executados, inspirando seus sucessores.[11]

Na segunda metade do século XIX, um novo dado foi adicionado nessa cadeia de sofisticados ingredientes que retratam o campo em música. Foi quando a noção de Estado-Nação passou a ser efetivamente conectada com cenas características de sua paisagem. Os compositores passam então a desenvolver um estilo nacional usando o folclore como ligação entre a hierarquia dos novos Estados emergentes e as qualidades de sua natureza. A identificação

[11] Além de Bach e Haendel, Manfredini, Locatelli, Torelli, Ferrnandini, Geminiani, Valentini são alguns dos que usaram motivos pastorais na sua música.

de fontes populares na produção culta da época pode ser facilmente mapeada na obra dos compositores nacionalistas. O desejo de demarcação das fronteiras culturais, identificando as raízes culturais das récem-criadas nações, e o orgulho de se verem diferenciadas das outras levaram compositores a criarem uma série de imagens musicais que pudessem simbolizar rios, paisagens, estações do ano, cenas de trabalho, etc., em suas composições. Arranjado, digerido ou adaptado, o repertório popular das comunidades agrárias foi reelaborado para criar o estilo nacional em que a burguesia e o capitalismo cada vez mais poderosos pudessem reforçar a noção romântica da ligação entre comunidade e Estado.[12] Dessa forma, mais significados à esfera da estética do gênero pastoral foram adicionados. Associados com o exotismo da algumas regiões (andinas, romenas ou mediterrâneas), numerosos concertos e depois sinfonias incorporaram motivos pastorais em seu estilo. Dessa forma, o tipo de harmonia tranqüila e os efeitos de ecos sugeridos na *Canção do Pastor* devem ser tomados não só como reflexo da calma grandiosa da natureza na noite de Natal mas como referência direta a uma certa "folclorização" dos clichês pastorais comentados anteriormente, que numa espécie de retorno aparecem num auto popular.[13]

A chegada ao Brasil das representações natalinas com seus clichês musicais e poéticos, data da chegada das missões religiosas e dos imigrantes europeus. A crônica da Companhia de Jesus no Brasil é farta de relatos dessas encenações feitas com meninos índios e no próprio aconchego dos conventos e dos lares da colônia. Mas foi no século XIX, com as transformações ocorridas na sociedade brasileira, que as festividades natalinas vieram a enriquecer-se. A vinda da corte portuguesa em 1808 não só transformou economicamente a colônia, mas introduziu novos hábitos e costumes na população. O crescimento

---

[12] Rimsky Korsakov, por exemplo, utilizou uma série de melodias colhidas numa antologia de José Inzenga (*Ecos de España- coleccion de cantos y bailes*) para compor seu *Capricho Espanhol,* sem jamais ter visitado a Espanha por acreditar que o temperamento russo tinha muito a ver com o espanhol devido à influência moura e orientalista. E no século XX, a tentativa de descrever a natureza com música ganhou novo apelo dos compositores, associada com o movimento neoclássico. Ela é refletida nos trabalhos de Casella (*La Favola d'Orfeo*- 1932), Auric (o balé *La Pastorale* - 1926) e Stravinsky (*Orpheus* - 1948). Evidentemente, no processo de secularização da sociedade, essas obras já estavam desconectadas das cerimônias natalinas, tomando rumo independente.

[13] Exemplos mais significativos desse tipo de harmonia podem ser ouvidos em Haendel (*Sinfonia Pastoral* do *Messias*-1741), Beethoven (*Sinfonia Pastoral*-1808), Borodin (*Nas Estepes da Ásia Central* - 1880), Copland (*On the Open Prairie* e o balé suite *Billy and Kid* -1941), Bruckner (*Sinfonia n° 4, In der Wald*), Mahler (*Lied von der Erde* -1912).

das cidades transformou-se em fator favorável a trocas culturais. Nesse contexto, a sala de visita das famílias abastadas era o palco de apresentação dos talentos domésticos. Escritores, poetas e atores começavam a exercer seus dotes, e o Natal, com sua característica de abrigar generalidades, seria uma ocasião apropriada para a exibição desses dotes e a ostentação do poder das famílias.[14] A *Canção do Pastor*, apesar de ter sido colhida em 1966, pode ser considerada uma canção pastoril dessa época, em que jogos teatrais encenados por sinhá-moças eram entrecortados por procissões de populares que dançavam e cantavam nas salas de visitas das casas. Sobrevivendo na memória popular, esta simples melodia encapsulou esses valores.[15] A simetria de suas frases e as terças e sextas paralelas sugeridas para a harmonização da melodia funcionam aqui como arquétipos. Ela articula a estética pastoral num novo padrão, recolhendo uma gama de material musical, poético e de *performance* preexistente, mediado por certas imagens de classe, gênero, nacionalidade e religião.

III

Mas se por um lado o Natal assimilava traços dessa estética letrada, sofisticada e artificial, por outro lado ele abrigava características ligadas à religiosidade popular,[16] no caso os *Villancicos*. Gênero de origem secular, que surge como a canção simples de um camponês que louva algum santo católico, foi ganhando aos poucos interpretação mais sofisticada nas composições de poetas e músicos das cortes ibéricas.[17] Desde o século XVI o *Villancico* foi aceito no novo mundo por intermédio de músicos de igreja, que liderados pelos missionários disseminaram o gênero nas comunidades da América. No Brasil, o trabalho religioso e a imigração foram os principais responsáveis pela difusão do gênero que incorporado ao catolicismo popular passou a fazer parte das canções religiosas devocionais, sendo mais identificado nas canções natalinas.

---

[14] É nessa época que incentivados também pela imprensa, recem chegada ao Brasil, as coleções de pastoris escritas por poetas e escritores locais começam a aparecer.

[15] A *Missa Pastoral para a Noite de Natal* do padre José Maurício, escrita em 1811, é composta no idioma musical que dominava as composições natalinas, portanto o estilo já era conhecido no Brasil.

[16] Os pastoris eram também palco de apresentação de grupos populares que em procissão visitavam residências e igrejas entoando hinos e loas, homenageando os presentes e a Sagrada Família. Dessa forma, além da cultura religiosa oficial, havia também a presença do catolicismo popular.

[17] Ver "Cantigas de Santa Maria", poemas dedicados à Virgem Maria e escritos pelo rei Afonso, o Sábio, no século XIII.

Predominância de tons maiores, frases musicais e versos periódicos, construção da melodia baseada em tríades, ausência de cromatismo, terminação das frases musicais no primeiro ou no terceiro graus da escala e mais raramente na quinta, tessitura de sete ou oito notas, raramente dez, harmonização (quando existe) em terças ou sextas paralelas, metro regular, forma musical simples com ou sem refrão, estrutura silábica e caráter vivo e extrovertido são características apontadas por Maria Esther Grebe (1969, p. 7), que estudou o *Villancico* na América Latina.

Apesar de não estar ainda comprovada a relação entre a estética pastoral e os *Villancicos*, na *Canção do Pastor* nota-se facilmente as coincidências entre as duas formas de expressão. Embora o *Villancico* em algum momento de sua história tenha incorporado elementos da cultura culta, como os clichês pastorais e a ópera, sua métrica em redondilha maior, ou verso de sete ou oito sílabas, é a métrica mais usada na poesia popular ibérica e também brasileira. A canção em questão dá-nos logo de início uma idéia de que ela descende também dessa linha cultural. Suas fontes tornam-se evidentes quando levamos em conta o nome do pastor. Jacó é o nome de Tiago, o evangelista que cristianizou a Península Ibérica. As lendas em torno de sua figura são conhecidas da cristandade e são eternizadas na famosa romaria do "Caminho de Santiago", percorrido por católicos de todo o mundo, cujo alvo é serem abençoados na catedral de Santiago de Compostela, no centro da Galícia. É também relevante o fato de a *Canção do Pastor* ter sido colhida num local, onde existia uma grande quantidade de imigrantes da Galícia exercendo a profissão de comerciantes. O *Pastoril da Cigana*, além da *Canção do Pastor*, conta também entre seus personagens com um casal de galêgos que com sua linguagem característica são incorporados ao grupo de pastoras que vão a Belém.

IV

Para se entender o significado do pastoril no século XIX, é necessário olhar não só para a cultura e a vida musical da época, mas também para suas fontes camponesas e o uso das mesmas pela cultura burguesa emergente que se urbanizava e idealizava o campo. Se para ela o mundo pastoril era sujeito a menos conflitos do que o mundo socio-econômico que surgia ali, ele significava a felicidade perdida. A *Canção do Pastor*, comporta mais um nível interpretativo; é aquele que coincide com alguns aspectos do romantismo, época de maior popularidade dos pastoris no Brasil. É interessante ver como ela epitomiza a problemática geral do século XIX. O sentimento da natureza, a apologia da vida campestre como garantia e salvaguarda da liberdade e o recurso ao bom senso e ao equilíbrio, tão presente na lírica dessa canção, evidencia sua

inspiração romântica. Especificamente no Brasil, o Romantismo foi também o período em que apareceram as primeiras preocupações com a identidade nacional. A consciência das características do país, sua diversidade e fronteiras culturais estiveram na pauta das discussões culturais da época, desde José de Alencar, que primeiro discutiu em textos essas questões (Pinto 1997, p.22). Nesse sentido, os pastoris, como festividades domésticas, significavam para aqueles que se preocupavam com a preservação dos valores culturais, a ligação entre nação e comunidade. Ao mesmo tempo, o devaneio místico do pastor, sua angústia perante o futuro, implícita na terceira estrofe (será para minha defesa, este tão forte cajado), encapsula não só valores de humildade, mas o louvor das virtudes patriarcais, tão típicos do sentimento romântico. Não podemos esquecer que foi também nessa época que o contraste cidade/campo, corte/aldeia mais se evidenciou em arte. Não seria essa a idéia que permeia toda essa canção quando é interpretada por pessoas que moram na cidade mas que vieram do campo? Não seria o mito de uma felicidade imaginada, a saudade de um passado mais tranqüilo (mas nunca vivido) que a canção expressa quando coloca o mundo pastoril como uma utopia?

A própria cena das pastoras pode também ser entendida como uma reinterpretação do balé romântico. A coreografia das mesmas quando acordam, bailando em tempo de valsa lenta, lembra muito as bailarinas românticas (braços em meio círculo como no famoso balé *Les Sylphides*), refletindo o ideal trágico do amor inatingível numa combinação de exótico e sobrenatural; etéreos seres que parecem que dissipar-se na ilusão do vôo.[18] Na verdade, as canções lentas dos pastoris tendem a executar esse mesmo padrão coreográfico que mostra as pastoras como seres inanimados, etéreos, cuja existência está além da vida cotidiana. Não seria esse ideal de qualidades sobrenaturais que a cultura brasileira atribui à figura feminina? E não seriam por acaso essas mulheres sem nome (as pastoras), que em procissão visitavam os presépios armados nas casas e nas igrejas que iriam mais tarde se transformar em verdadeiras

[18] Os estereótipos da dança romântica estão presentes nos "bailados" apresentados em teatros escolares de classe média e alta, e foram aos poucos sendo reinterpretados nos pastoris. Marie Taglioni (1804-1894) é considerada o protótipo da bailarina romantica. Refletiu na sua dança o espírito que inspirou a literatura de Scott e Hugo e a música de Chopin e Berlioz. Seu físico delicado foi moldado por seu pai, que como coreógrafo desenvolveu o estilo caracterizado pela leveza, graça e modéstia. Foi ela que lançou o novo costume de dançar com diáfanas saias compridas e sapatos de ponta, aumentando o efeito artístico de sua figura que se elevava e aterrissava delicadamente. Como os pastoris abrigavam segmentos diferentes da sociedade em suas *performances*, alguns movimentos deste estilo de dança foram aos poucos sendo reinterpretados em coreografias cada vez mais distantes do modelo original.

musas, morenas, da cor de Madalena[19], ideal da mulher brasileira comum, fonte de inspiração de dezenas de canções na música popular?

V

Entre a parca literatura existente sobre os pastoris, um dos trabalhos mais significativos é o texto de Mário de Andrade no seu livro *Danças Dramáticas do Brasil* (1959, vol. I, p. 339). O impulso religioso inicial, a associação de música, dança e texto na criação do enredo, a mistura de elementos cultos e populares como etos do estilo, e o caráter rapsódico do evento, são aspectos mencionados em seu texto e que permanecem até hoje como base para o estudo dos pastoris brasileiros. Mas é Gramsci, em suas reflexões sobre folclore, que nos esclarece esse caráter fragmentário e contraditório das manifestações populares.

> ... se é que não se deve mesmo falar de um aglomerado indigesto de fragmentos de todas as concepções do mundo que se sucederam na história, sendo que tão-somente no folclore podem ser encontrados os documentos incompletos e contaminados que sobreviveram da maior parte destas concepções (Gramsci 1968, p.184).

A análise da *Canção do Pastor* revela-nos exatamente a sobrevivência dessas diferentes concepções de vida, traços de variadas tradições e diferentes tempos históricos. Ela faz parte de uma festividade cuja existência se faz num campo fronteiriço entre o culto e o popular, entre o rural e o urbano, com forças seculares convivendo com a religião oficial. Nesse sentido, a metodologia para seu estudo incluiu além de uma abordagem antropológica, um enfoque histórico, olhando o passado remoto e recente, tentando ressaltar seus momentos mais significativos e que lhe conferem identidade.

Bibliografia:

ANDERSSON, Benedict. *Imagined Communities*. London, Verso, 1993.

ANDRADE, Mário de. *Danças Dramáticas do Brasil* (3 vols). São Paulo, Livraria Martins, 1959.

BLOCK, Adrienne. *The Early French Parody Nöels (2 vols)*.Michigan, UMI Research Press, 1983.

[19] Alusão à célebre composição *As Pastorinhas*, de Noel Rosa e Braguinha.

BUKHARDT, J. *A Cultura do Renascimento na Itália*. Brasília, Editora da Universidade de Brasília 1991.

COELHO, Jacinto (editor). *Dicionário de Literatura* (2 vols), Porto, 1973.

COLERICK, George. *Romanticism and Melody*. London, Juventus, 1995.

EMPSON, William. *Some Versions of Pastoral*. London, Chatto Windus, 1950.

ETTIN, Andrew Y. *Literature and Pastoral*. London, Yale University Press, 1984.

GRAMSCI, Antonio. *Literatura e Vida Nacional*. São Paulo: Civilização Brasileira, 1968.

GREBE, Maria Esther. "Introducción al Estudio del Villancico en Latinoamérica". Santiago, *Revista Musical Chilena*, vol. 23 parte 107, 1969.

GREG, Walter W. *Pastoral Poetry and Drama*. New York, Russel and Russel, 1959.

GIBBON, J, Murray. *Melody and Lyric*. London, Dent and Sons, 1930.

Grove Dictionary of Music and Musicians. 1980. London, Stanley Sadie.

ISER, Wolfgang. *O Fictício e o Imaginário - Perspectivas de uma Antropologia Literária*. Rio, Editora da UFRJ, 1996.

JOLLIS, Andrè. *Formes Simples*. Collection Poétique. Paris, Editions du Seuil, 1972.

LING, Jan. *Musik som Avbild av Verkligheten*. Göteborg, Musikvetenskapliga Institutionen vid Göteborg Universitet, 1977.

_____. *Europas Musik Historia- Folkmusiken*. Göteborg, Esselte Studium Förlag, 1989.

MAGIA, Carlos H. *La Lyrica Popular Contemporanea*. Mexico, El Colegio de Mexico, 1969.

MERWE, Peter van der. *Origins of the Popular Style*. Oxford, Clarendon Press, 1992.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Milton Kaynes, Open University Press, 1993.

NETTL, Bruno. *Eight Urban Musical Cultures- Tradition and Changes*. Urbana, University of Illinois Press, 1978.

PEYRE, Henri. *Introdução ao Romantismo*. Lisboa, Publicações Europa América, 1975.

PINTO, Mércia. *Pastoril, a History of a Brazilian Popular Musical Genre* (tese), University of Liverpool, 1997.

PRATO, Paolo. "Musical Kitsch: close encounters between pops and classics". in *Popular Music Perspectives*. Papers of the International Conference on Popular Musica Studies, IASPM, 1985.

ROWE, W. e SCHELLING, V. *Memory and Modernity - popular culture*. London, Verso, 1996.

TAGG, Philip. "Nature as a Musical Mood Category". IASPM: P8205. Stensilserien, 1982.

TARASTI, Eero. *Musical Semiotics*. Indiana, Indiana Univeristy Press, 1994.

VILLANUEVA, Carlos. *Los Villancicos Gallegos*. La Coruña, Fund. Pedro Barrié de la Maza, 1994.

WÖLFFLIN, Heinrich. *Renaissance und Barock - eine untersuchung über wesen und entstehung des barockstils*. Basel, Schwabe Co, 1968.

Mércia Pinto: é professora do Departamento de Música da UNB. É licenciada em Serviço Social e Educação Musical, e bacharel em Piano pela Universidade Estadual do Ceará. Estudou piano na *Hochschule der Musik* de Berlin. É mestre em Pedagogia dos Instrumentos de Teclado pela *Musikhögskola* de Lund, na Suécia, e doutora pela Universidade de Liverpool na Inglaterra, sendo música popular a área de concentração de sua tese.

Por uma sócio-musicologia ancorada na semiologia da enunciação: uma alternativa para o estudo do acontecimento musical urbano na presente modernidade * [1]

Regina Marcia Simão Santos

Resumo: O objetivo deste artigo é apontar para uma sócio-semiologia em música, na vertente dos estudos de enunciação e análise dos discursos, em resposta a lacunas detectadas nas pesquisas musicológicas. Traz contribuições para a atualização do debate sobre comunicação, ao considerar o funcionamento enunciativo em cada situação concreta de performance, constituído de cena social e cena enunciativa, com dispositivos cotextuais e intertextuais postos em jogo na produção e na recepção, gerando sentidos. Conclui pela benéfica adoção deste enfoque metodológico no estudo do acontecimento musical urbano, superando os limites de uma análise estrutural, com seus recortes teóricos, por outra que considere sentidos inscritos no social.

Abstract: Article proposes a socio-semiology in music, along 'énonciation' studies and discourse analysis lines, responding thus to certain gaps in musicology research. It contributes to the debate on communication, as it considers the enunciative as functioning in each actual performance situation — made up of a social scene and an enunciative scene. Meaning is produced from cotextual and intertextual devices activated in performances production and reception. The adoption of such a methodological approach would be useful for the study of urban musical events, making it possible to overcome the limits of structural analysis and its theoretical demarcations by taking into account those meanings that are social context associated.

* OPUS, Rio de Janeiro, v.5, n.5, ago.1998

[1] Este artigo é uma versão resumida e adaptada de uma parte do referencial teórico trabalhado na tese de doutorado intitulada O Funcionamento Enunciativo de um Acontecimento Musical Urbano e a Geração de Sentido, defendida na Escola de Comunicação da UFRJ em agosto de 1997. Limita-se, no momento, a apresentar esta "3a. Semiologia", em resposta a lacunas detectadas no percurso dos estudos musicológicos.

UM CAMINHO PERCORRIDO NOS ESTUDOS MUSICOLÓGICOS

Nos estudos em musicologia e na sua sub-área, a etnomusicologia, fala-se de músicas, cada qual definida culturalmente (Herndon & McLeod, 1980) e demandando um estudo específico. Nesta direção, Molino (sd) afirma:

> Não há uma música, mas músicas.
> Não há a música, mas um fato musical.
> Este fato musical é um fato social total [termo de Marcell Mauss] (p.114)

Molino insiste na substituição da "análise da música pela análise do fato musical" (p.140), considerando os momentos desta prática, as variações nas dimensões da produção e da recepção - poiética e estésica (p. 123) - , nas inter-relações entre compositor, executante, regente, receptor, variações incidindo nos gestos, no silêncio. Refere-se à infinita variedade dos "jogos musicais" (p.126), lembrando de Wittgenstain, que fala dos jogos da linguagem.

Na etnomusicologia da segunda metade do século XX, várias teorias de análise musical procuram enfocar a recepção, e Gubernikoff (1993), ao fazer delas uma abordagem crítica, aponta para a dificuldade de se estabelecer um modelo teórico que dê conta da recepção, pois sempre se recai no campo da poiesis e na adoção de elementos apriorísticos. Por sua vez, Gubernikoff (1993) volta-se para a análise de

> como os fundamentos de cada compositor atuam na criação das obras e como as obras se dirigem para a percepção, através da partitura e da interpretação (e não como são ouvidas), quais os níveis intrínsecos e extrínsecos da representação (p.20).

Já na perspectiva semiológica de Delalande (1988-89), o objeto de análise são os traços da configuração como resultados de decisões do produtor e do receptor, que constituem o objeto-música diferentemente, cada qual com seus respectivos recortes de unidades. Deve-se investigar como objeto e condutas se constituem mutuamente (como a música toma sentido): investigar as "articulações paralelas entre planos de pertinência do objeto e condutas-tipo" (Delalande, 1988-89, p.153). Trata-se do objeto material (acústico ou a partitura) e da análise musical estésica através da pertinência da produção de metáforas do espaço sonoro durante escutas sucessivas de uma mesma obra (no caso de Delalande, audições empíricas de obra eletroacústica). Delalande analisa a pertinência das metáforas a partir de técnicas da música eletroacústica e valida-as comparando com as configurações dos eventos na partitura. (Delalande, 1987; Gubernikoff, 1993). Delalande (1993) vai preferir a análise da música a partir do aspecto empírico-sensível, na situação de escuta, ao invés de deter-

se na redução abstrata de uma análise estrutural e gestáltica que, segundo ele, "não traz benefício"(p.181), pois afasta a função comunicativa. A maior restrição à pesquisa de Delalande, à luz do presente estudo, é que ele objetiva a análise do modelo abstrato, a construção de um objeto abstrato, e espera que o ouvinte abstraia do objeto-música todas as particularidades de uma situação de performance (Delalande, 1988-89).

Na linha da nova musicologia, ao invés de abstrair a música da sua situação de performance, Edward Said (1992) aborda a música clássica ocidental na situação de concerto, na sua performance musical moderna. Said centra seu estudo na atividade de dois intérpretes e, dentre suas teses, está a do comprometimento social da música - "sobreposta" e "interdependente de outras atividades" (p.152): "nada é pura musicalidade" (p.121).

Na virada da década 80/90, a nova musicologia vê o produto como sendo recriado pelo consumidor, longe dos enfoques estruturalista e culturalista (este, atento a homologias entre sociedade e música). Solie (1993), uma das representantes da nova musicologia, adverte que a simples inserção da situação de performance e da perspectiva social nos estudos musicológicos não representa avanço: a diferença cultural detectada não faz mais do que justificar (qualificar) outras escutas (a recepção) como marginais, desviantes ante um discurso padrão, dominante, universalista.

Embora se encontre uma orientação musicológica e etnomusicológica favorável ao estudo do fato musical na situação de performance (Blacking,1967; Nketia,1974; Seeger,1980 - entre outros), tais trabalhos são esparços e revelam o uso de elementos apriorísticos ou a tendência aos modelos abstratos. Nos estudos sobre a música urbana na América Latina (Béhague, 1993; Carvalho, 1991) e nos estudos sobre música popular (Lucas, 1992), embora a articulação "texto - contexto" seja ressaltada, a dimensão do contexto da performance continua ausente.

Se ao lado de fatores como a complexidade da notação musical na partitura, a personalidade do intérprete, as condições ambientais (condições acústicas, por exemplo), é colocado o contexto cultural (a tendência de uma época), a investigação deste fator parece receber pouca atenção. Guerchfeld (1991), por exemplo, reconhece estes quatro fatores implicados na interpretação (performance) de uma obra musical e, ao abordar a questão do contexto cultural, exemplifica-a fazendo referência às indicações que acompanham determinada edição de obras para violino que, embora fruto de muita reflexão e de pesquisa estilística, é considerada hoje uma orientação "ultrapassada e até de mau gosto, seja lá o que signifique isso" (p. 57).

Uma sócio-semiologia no estudo da música tem sido considerada pertinente, mas tem sido preterida. No final dos anos 70, Willy de Oliveira já falava da contribuição de uma semiótica sociológica calcada na pragmática para explicar "o fruir do fluir dos acontecimentos musicais" (Oliveira, 1979, p.

11), mas reconhecia que não a desenvolvia. No final dos anos 80, Jean-Jacques Nattiez reitera a importância da investigação sociológica para dar conta da recepção de uma obra, mas conscientemente não pretende desenvolvê-la ao desvendar, por exemplo, o sucesso unânime da obra Répons, de Boulez, por públicos imensos (em Paris, Metz, Londres, Turim, Los Angeles, San Franciso, Chicago, Boston, Nova Iorque) em suas performances nos anos 80 (Nattiez, 1990, p. 05 e 06).

Nos estudos em musicologia e etnomusicologia o debate sobre produção de sentido está vinculado a considerações de ordem psicológica e de autonomia estrutural, ao invés de considerar situação (contexto) de performance e ritual social de enunciação. No encontro da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM -, realizado em João Pessoa em julho de 1995, Béhague diz que pode ser que o discurso sobre música ameace o discurso tradicional, uma vez que "precisa analisar outra coisa que 'música' enquanto partituras, sons ou performances" (Béhague, 1995, p.10). Ele lembra que

> "essa corrente em conceber a música como estrutura pura, ou pelo menos em achar que temos possibilidade de isolá-la como tal, tem sido um tema dominante na musicologia e etnomusicologia moderna" (p. 10).

Ele critica Nattiez, que insiste no nível neutro; critica Meyer (em *Emotion and Meaning*), para quem os elementos estruturais são os que criam emoção ou sentimento; critica a ênfase historicista, segundo a qual o significado depende do reconhecimento do que constitui um estilo, como foi concebido e difundido. Num caso e noutro, nenhuma localização histórica e social de ouvintes ocorre: só são concebidos ouvintes ideais no estudo da comunicação musical.

Nestes anos 90, esta dimensão do contexto social vem ressaltada na fala do musicólogo José Maria Neves, ao afirmar que uma "boa musicologia" deverá dar conta de uma diversidade de aspectos para a compreensão do fato musical:

- investigar como a obra está feita, como é transmitida, como é recebida;
- registrar o comportamento do compositor, do intérprete, do professor, do crítico, do público;
- tratar da prática musical de hoje, com interesse crítico (fazer a sua crônica), exprimindo anseios dos que a produzem e consomem;
- relatar os elementos que circundam a prática musical. (Neves, 1996, p. 133-4)

É dessa mesma diversidade de aspectos que esta pesquisa trata, ao falar do acontecimento musical.

ACONTECIMENTO MUSICAL: UM MARCO CONCEITUAL PARA SE PENSAR A MÚSICA NO COMPLEXO CULTURAL URBANO

O termo acontecimento musical aqui abarca quatro aspectos: (1) música na situação de performance, integrando elementos não "estritamente musicais", como o gesto; (2) a totalidade dada a cada instante por esta sincronicidade de elementos, e que é uma simultaneidade de passado e futuro, memória e implicação (Deleuze, 1974, p.5-6; Meyer, 1989), um "discurso transverso" (Maingueneau, 1993, p. 115); (3) uma certa ocupação do espaço urbano, para a qual contribuem os discursos que circulam na sociedade produzindo este encontro; e (4) os reenvios a diversos universos discursivos, que vão construindo o acontecimento musical. Reenvios, como o do anúncio no jornal à propaganda na TV ou ao out-door; ou o videoclipe que antecipa e faz vender o "show" (com seu som, sua performance); ou o "show" que faz vender o disco (remete ao disco, ao CD); ou a escuta de um disco que remete à performance visual e gestual de intérpretes em apresentações anteriores.

Ao analisar como a obra Répons, de Boulez, foi "deliberadamente organizada de forma a reunir diferentes públicos possíveis", Nattiez (1993) reconhece que a recepção "positiva" desta obra não pode ser atribuída apenas ao que se detecta no exame da partitura. Répons é obra reconhecida nos meios acadêmicos como a que volta a integrar nas estratégias compositivas a preocupação com categorias perceptivas, reinscrevendo o receptor no bojo da atividade composicional, desde que dela foi alijado no período conhecido como da Música Nova, Música Radical, da qual Boulez foi um representante. Ao analisar o sucesso da obra Répons, para conjunto instrumental e computador, nas suas performances em palcos de diversos países nos anos 80, Nattiez reconhece que outras questões devem ser consideradas: um possível esnobismo local, o deslumbramento ante a tecnologia, a cobertura realizada pela mídia, um certo carisma do regente... (p.190). Isto tudo vem compor o que aqui se denomina acontecimento musical urbano na presente modernidade. Este conjunto sugerido por Nattiez vem imbuído da mesma idéia que mobiliza a investigação semiológica da enunciação do acontecimento musical aqui pretendida, para além da partitura.

Acontecimento musical como ritual de enunciação

Um acontecimento musical se inscreve num ritual social genérico de performance cujo funcionamento é atualizado em cada situação concreta de comunicação. Em cada ritual de performance define-se um funcionamento enunciativo: um modo correto de cantar, uma sonoridade ideal, uma forma de estar no acontecimento, uma interação autorizada. Sempre um ritual enunciativo que pode, contudo, ser revertido na situação concreta de

performance: pode produzir uma variação, pode operar por mistura, e com isso, pode gerar sentidos.

Sem procedência distinta, sem referência estável, rubricas se desfazem, instâncias legitimadas se ofuscam, signos se inflacionam, tudo se mistura: um certo nomadismo, ou tendência antropofágica, permeia os acontecimentos urbanos. Com ou sem referência reconhecível, produz-se uma variação no discurso: o jazz no erudito; o rock no funk; o funk no samba; o funk suingado do Ben Jor; o rap que mistura samba, pagode, travalíngua; o movimento mangue de Chico Science que mistura funk, rock, maracatu e ciranda; a música sertaneja que se transforma em "romântica" e urbana; a música instrumental que se instala sobre soluções já convencionadas (ou fazendo delas um novo uso) ou sobre soluções que subvertem cânones estabelecidos. Instabilizam-se pretensos limites entre popular e erudito. Superam-se as polaridades - "passando de uma singularidade à outra, uma e outra são mantidas juntas" (Lyotard, sd, p. 57): é "o indígena no rural, o rural no urbano, o folclore no popular e o popular no massivo" (Barbero, 1987, p 204-5), como estratégias expressivas, mas também comunicacionais.

Fatores do ritual e suas instâncias enunciativas

Um acontecimento musical é uma performance sempre única, singular, irrepetível e referida por um ritual de enunciação que tem como fatores: (a) a textualidade do espetáculo (ou contexto espetacular: a transversalidade som e gesto, por exemplo); (b) o agenciamento do programa (seleção e organização seqüencial das peças de um programa); (c) o modo de estar neste acontecimento (a cena social: um tipo de interação, uma forma de socialidade, um efeito local produzido); e (d) os discursos sobre o acontecimento musical.

Contexto espetacular é a ocupação visual e sonora do espaço de performance musical e, de certa forma, já inclui a questão da organização seqüencial das peças de um programa. Entenda-se contexto espetacular como a transversalidade do seu conjunto de enunciação, na sua dinâmica (dita) interna, considerando as possibilidades de intertextualidade que operam no espaço intertextual do espetáculo. Trata-se de uma dinâmica interna ao texto espetacular específico àquela performance, dinâmica tecida na totalidade dada a cada instante por uma sincronicidade de elementos e na memória que se instaura no transcurso deste texto espetacular. Estabelece-se, na produção e na recepção, uma simultaneidade de passado e futuro (memória e implicação) tecida no transcurso do texto espetacular. Contudo, esta memória do transcurso do contexto espetacular remete também a uma relação com outras obras (estatuto das obras com as quais guarda certa identidade) e com performances do mesmo ritual genérico (ou que lhe são estranhas), produzindo uma variação, um exemplar único. Exemplo: há uma textualidade na performance do samba

enredo da Escola de Samba Viradouro, na Avenida dos Desfiles no Rio de Janeiro em 1997, mas essa textualidade (que se dá no transcurso da sincronicidade de seus elementos) não prescinde da referência ao funk como gênero que lhe é exterior e à batida funk incorporada pelo samba daquela escola, naquela ocasião, produzindo uma variação no discurso e adesão do receptor. Portanto, há uma certa tensão no limite *interno / externo* de qualquer funcionamento enunciativo: o contexto espetacular remete a si mesmo (à memória tecida no transcurso de suas ocorrências) e remete a uma memória do ritual genérico.

É disso que Maingueneau (1993) vai tratar, referindo-se ao espaço intertextual do espetáculo, no contexto espetacular. De Marinis (1982) usa o conceito de contexto espetacular (ou aspecto textual do espetáculo) ao desenvolver uma semiótica do teatro. Semelhantemente, Marie Maclean (1988) fala da forma espetacular na narrativa do conto, considerando as estratégias textuais na organização verbal oral ou escrita, como drama ou como leitura privada (internalizada), ou realizada por um contador ou cantador, na relação com o ouvinte.[2]

O acontecimento musical resulta de um trabalho realizado nas diversas instâncias de enunciação: (a) o compositor/o arranjador; (b) o intérprete (instrumental, vocal) / o regente; (c) o "grande orquestrador"[3] - produtor, organizador do acontecimento; (d) o promotor; e (e) o receptor. O receptor é considerado co-produtor nesta circularidade poiesis-estesis, realizando recortes na conduta de recepção. O intérprete é uma instância desta enunciação musical, mas é também receptor do texto deixado pelo compositor.

Texto musical como performance (uma enunciação) e discurso (uma heterogeneidade enunciativa)

Estabelecido assim acontecimento musical como um marco conceitual para se pensar a música no complexo cultural urbano, entenda-se texto musical como a performance musical efetivamente realizada em cada situação concreta de comunicação. Performance que é uma enunciação, uma atualização de

---

[2] Contexto espetacular nada tem a ver com a noção de *espetáculo* em Baudrillard, espetáculo como a *deformação de um real*. Admite-se, contudo, a idéia de *espetacularização* do acontecimento, uma mostração que a mídia faz, construindo o acontecimento antes, durante e depois de sua performance (idéia embutida na definição de acontecimento musical nesta pesquisa).

[3] "Grande orquestrador" é termo criado nesta pesquisa, em paralelo a "grand imagier" e a "meganarrador", designações adotadas nos estudos de cinema por Laffay (precursor da narratologia fílmica) e Gaudreault, respectivamente (Gaudreault, 1989).

um ritual social genérico (uma virtualidade) e atualização de um enunciado (deixado pelo compositor ou arranjador).

Ao falar em discurso musical, este termo está ancorado na semiologia dos discursos, para a qual todo e qualquer texto na cultura (e aqui, então, o texto musical) caracteriza-se por uma heterogeneidade enunciativa. Para a linha semiológica aqui adotada, toda prática da cultura é em si mesma um discurso: um texto que é vários textos, um texto plural, uma intertextualidade.

Texto em substituição a signo, e que é apreendido não por fragmentações de ordem sintática, mas pela descoberta do plural que o constitui: "interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (...), é, ao contrário, estimar de que plural é feito" (Barthes, 1992, p. 39). Em Barthes e em Verón, o discurso é ponto de encontro entre vários textos, remetendo para si e para fora dele mesmo.

Discurso é um conceito teórico, uma maneira de abordar o texto (objeto empírico), enquanto conjunto de "feixes textuais", uma "pluralidade de matérias significantes" (Verón, 1980, p. 105). Como um "feixe textual", o texto musical lida com dispositivos lógico-semânticos nas suas remissões cotextuais (o que o texto vai tecendo no seu transcurso, na memória de suas ocorrências) e lida com matrizes culturais, um "pacote" intertextual (repertório de textos já dados na cultura, num funcionamento intertextual).[4] A este funcionamento enunciativo, com possíveis marcas na superfície textual deixadas no enunciado do compositor/arranjador, se somam outras marcas, deixadas pelos intérpretes, de natureza pragmática, transversal (som-gesto, numa espécie de fusão ao invés de adição) e que são dispositivos de enunciação presentes no texto espetacular.

Em síntese: esta pesquisa concebe discurso musical como aquele realizado nas práticas interpretativas e estas, em práticas rituais de enunciação, historicamente situadas. Discurso musical é aquele que foi efetivamente realizado como exigência do ritual daquele momento, caracterizado por uma intertextualidade e decorrente do contexto social (cultural), do contexto espetacular e da situação concreta de comunicação na qual se dá. Diz respeito a um funcionamento específico dos fatores do ritual em cada situação de performance, funcionamento que recorre a uma ou outra intertextualidade nas diversas instâncias de produção (incluindo aí a circulação) e na recepção, gerando efeitos de sentido (uma estesia): sempre alguma variabilidade e heterogeneidade enunciativas.

Estabeleceu-se a noção de texto musical como performance (enunciação) e como discurso (texto plural, heterogeneidade enunciativa). Cabe agora frisar que cada situação de performance define-se por uma variabilidade dos fatores do ritual, onde nada é considerado extradiscursivo: há sempre uma performance efetivamente realizada na situação de comunicação, e ela é constituída por

[4] Maingueneau chama de intertextualidade interna e externa, respectivamente.

uma cena social e uma cena enunciativa, faces de uma mesma moeda: a "prática discursiva" (Maingueneau, 1993, p. 56).

Há uma "cena social" (Maingueneau, 1993: p.56) constituída dos que participam da produção nas diferentes instâncias enunciativas: um suposto público receptor, os executantes, o maestro, o "grande orquestrador" deste acontecimento, os que o promovem. Cena social como

> a comunidade daqueles que produzem, que fazem com que o discurso circule, que se reúnem em seu nome e nele se reconhecem (p.54);
> o grupo ou a organização de grupos no interior dos quais são produzidos, gerados os textos que dependem da formação discursiva (p.56);
> grupos que existem unicamente por e na enunciação, na gestão destes textos (p. 56).

E há uma "cena enunciativa", uma variabilidade na enunciação, que pode se dar em função de uma nova identidade na geração dos textos, com uma ou outra intertextualidade, um ou outro agenciamento do programa. Marcas colocadas por um intérprete podem responder pela geração de sentido no receptor, que opta por uma ou outra performance em função do intérprete que a realiza, ou confere-lhe sentido em função da variabilidade que ganha em relação àquilo que ela poderia ter sido (a memória de um ritual, a probabilidade de uma performance).

No funcionamento enunciativo de um acontecimento musical, com sua destinação a um suposto público receptor, a produção de sentido (uma estesia) se deve a dispositivos postos em jogo nas diversas instâncias de produção e a coerções presentes na circulação. Existe um trabalho que envolve a textualidade do contexto espetacular, o agenciamento do programa, o modo de estar nesse acontecimento e os discursos que vão construindo uma imagem do emissor, do receptor e do próprio acontecimento musical.

IMPLICAÇÕES DE UMA SEMIOLOGIA DOS DISCURSOS COMO BASE PARA O ESTUDO DA ENUNCIAÇÃO E PRODUÇÃO DE SENTIDO DO ACONTECIMENTO MUSICAL

Pelo fato de a semiologia dos discursos investigar a variabilidade e heterogeneidade enunciativas, na produção e na recepção, de toda prática da cultura, de toda comunicação social[5], consideram-se aqui as implicações deste

[5] A transmissão de um jogo de futebol ou a menção da palavra cadeira são discursos sociais (cadeira é a lenha a ser queimada pelo esquimó, cadeira é a mobília que serve de assento).

referencial teórico para o estudo da enunciação e produção de sentido do acontecimento musical.

Diversamente de uma análise de discurso, a análise de discursos não visa a criação de teoria ou modelo a ser aplicado a todos os textos (uma teoria do discurso em geral, como propõem Greimas e Pêcheux), mas a análise empírica de cada discurso, a lógica do seu funcionamento, as modalidades de recepção (reconhecimento), o que está posto nas diversas instâncias de enunciação. É este o interesse de Verón[6] (1980), que investiga o compartilhamento de valores culturais no nível do dito (enunciado) ou no modo de dizer (enunciação), os graus e tipos de saber atribuídos ao leitor, prioriza a análise de condições sociais e considera os mecanismos que integram a circulação, que está entre as possíveis "gramáticas" de produção e de reconhecimento, que "não coincidem jamais exatamente" (p. 201).

Embora trate prioritariamente de discursos da informação jornalística, outras pesquisas de Verón têm objetivado o levantamento de modalidades de recepção em usuários de bibliotecas e entre visitantes a um espaço público de uma exposição - um conjunto significante sobre o qual diferentes estratégias de apropriação se fazem, não obstante as propriedades que lhe servem de referência (Verón, 1990).[7]

---

[6] Eliseo Verón, nascido em Buenos Aires, é sociólogo que traz contribuições à semiologia, ao considerar as condições de produção de efeitos de sentido em toda e qualquer prática social. Suas atividades científicas têm sido atualmente desenvolvidas na América do Sul, na América do Norte e na França, onde se ligou à l' École des Hautes Etudes en Sciences Sociales e ao Centre d'Etudes Transdisciplinaires.

[7] A ênfase atual na semiologia dos discursos não supõe uma concepção unânime nem do termo "discurso", nem da expressão "análise do discurso", campo transdisciplinar estabelecido no bojo das questões filosóficas e políticas surgidas nos anos 60 na França. Há diversas formas de "análises do discurso", em termos de pressupostos teóricos e métodos, vinculadas a ramos de escolas lingüísticas, à Psicologia Cognitiva ou à Psicanálise, onde se filia a diversas escolas. São tendências que investigam as condições de existência de um texto da cultura, as estratégias na produção e na recepção de textos. Segundo Maingueneau (1993), a noção de *discurso* recebe acepções distintas na teoria da enunciação e na escola francesa de análise do discurso (AD) - Culioli, Pêcheux (este, fica no nível da frase e do repertório de unidades mínimas) -, onde também não é estável (p. 23) e não chega a incorporar a pragmática. Na análise de discursos, Verón se inspira em Culioli, nas suas operações de referencialização (atualização, extração, flechagem, totalização), acrescentando a operação pragmática da identificação.
É nesta direção de estudos que Milton Pinto (lingüista e especialista em Semiologia e Análise de Discursos, docente da Escola de Comunicação da UFRJ) descreve operações de enunciação realizadas na superfície textual da Língua Portuguesa, disso resultando material proveitoso para uma reflexão sobre metodologia de análise de outros fenômenos da cultura.

Ao se aproximar da semiologia dos discursos como base para o estudo, em música, da enunciação - necessariamente, enunciação na produção e na recepção, havendo, em ambas, estratégias de geração de sentido -, fica claro que esta semiologia da música deve situar-se:

(1) longe da ênfase no psicológico e no "ponto de vista":

No seu lugar, consideram-se as estratégias vinculadas a um "imaginário específico de cada tipo de discurso" (Verón, 1980, p. 220), um "imaginário social" (p. 235), estratégias geradoras de efeito de sentido (comum a várias pessoas) e capazes de "suscitar a adesão de um conjunto de sujeitos" (Maingueneau, 1993, p.117), porque nessas práticas estes sujeitos "se reconhecem" (p. 50). Há expectativas criadas em função daquilo que cada situação de enunciação põe em jogo (a forma como investe as coerções genéricas do ritual, como explora as coerções de um gênero);

(2) longe dos marcadores de um estilo, da ordem da retórica:

No seu lugar, destaca-se a noção de marcadores como protocolos de recepção, como formas alternativas de enunciação tendo em vista a recepção, a geração de sentido (estesia). O ato de produzir textos na cultura não está à margem das relações com o outro, numa espécie de "diálogo" para além daquele que ocorre entre pessoas colocadas frente a frente.[8] Quanto ao ato do compositor, por exemplo, observe-se que este tem procurado integrar nas estratégias compositivas previsões sobre as estratégias perceptivas. Nattiez (1990; 1993), ao reconhecer isso, dá como exemplo o Boulez de Le système et l'idée e da obra Répons. É desta destinação de uma performance a um público receptor historicamente situado que trata Tetralogies, obra de Nattiez (1983), considerando a produção da Tetralogie de Wagner por ocasião das comemorações do Centenário de Bayreuth, uma produção para TV, voltada "ao espectador de 1976" (p. 79). E o compositor Tacuchian (1992), ao falar desse retorno do público à ordem das atenções do compositor a partir dos anos 70, refere-se ao uso de velhos signos em contextos novos, "a serviço da invenção e da comunicação" (p. 28). Na conduta de produção já se presume um receptor, conforme declaração pessoal do compositor brasileiro Luis Carlos Cseko a esta pesquisadora (agosto de 1993), ou declaração pessoal do compositor brasileiro José Antonio de Almeida Prado a Gandelman (1991); e

[8] Torna-se insuficiente, para uma semiologia do acontecimento musical na ótica dos estudos dos discursos, a constatação de "marcadores próprios" de uma certa "territorialidade estilística" e de "estratégias de desvio" produzidas com o uso de "borrowing patterns" com função desterritorializante, conforme estudos musicológicos desenvolvidos por Meyer (1989, p. 222 e 349), onde "borrowing patterns" são vistos como recursos expressivos.

(3) longe do domínio puramente sociológico:

Afasta-se a concepção de discurso e sociedade como duas instâncias isoladas, numa relação de exterioridade. Não basta considerar os elementos do contexto, a situação de comunicação, mas "localizar nos textos a remissão que as duas ordens - comunidade e discurso - estabelecem entre si" (p. 60), pois

> a cada gênero associam-se momentos e lugares de enunciação específicos e um ritual apropriado. O gênero, como toda instituição, constrói o tempo-espaço de sua legitimação. Estas não são 'circunstâncias' exteriores, mas os pressupostos que o tornam possível (Maingueneau, 1993, p. 36).

Vários textos podem estar sob um conjunto de coerções comuns, compondo assim um gênero de discurso (p. 35), que não se define apenas por propriedades textuais entendidas como características formais, mas ligadas a "condições de enunciação de diferentes ordens" (p. 102) - condições do estatuto da enunciação, conferindo ao gênero discursivo legitimidade. Cada gênero tem seu ritual e lugar de enunciação legitimados: (a) quanto à pessoa que o enuncia; (b) quanto à situação em que se produz; e (c) quanto à forma (o como o enunciador se inscreve). A autoridade vinculada institucionalmente dá credibilidade às enunciações. Podem, contudo, ser identificadas variações, misturas, deslizamentos, rupturas: um novo funcionamento enunciativo.

Por isso, estranhar-se a apresentação do samba no Teatro Municipal. Ou destinar-se ao receptor de 1997 um samba enredo que mistura batida funk no Sambódromo, espaço legitimado como a Passarela do Samba, no Rio de Janeiro[9]. E o Hino Nacional Brasileiro ganhar nova sonoridade, exibido no primeiro trimestre de 1996, em intervalos da programação televisiva em horário nobre, na versão Olodum, destinado a produzir uma estesia num receptor localizado historico - socialmente.

Remissões de um campo para outro, "elementos elaborados em outro lugar", podem "suscitar a adesão de um conjunto de sujeitos" (Maingueneau, 1993, p. 117).

Da semiologia dos discursos atualizando o debate sobre comunicação.

Ao investigar os dispositivos de enunciação postos em jogo na relação produção - recepção gerando sentidos (uma estesia), a semiologia dos discursos atualiza o debate sobre comunicação.

---

[9] É interessante observar que, se uma Escola misturava samba e funk, outra repetia em seu refrão "Não deixa o samba morrer..." e outra trazia o samba no passo refinado de bailarinas (um *samballet*). Algo sintomático.

Uma semiologia da produção de sentido, como propõe Verón (1980), em nada se assemelha à 1a. semiologia, de Saussure[10], de Prieto, do modelo clássico de Lasswell (da relação emissor - receptor no envio de mensagem, onde este é mero decodificador da mensagem do emissor). Esta 1a. semiologia pergunta pelo significado, defende uma "teoria 'comunicacional' da significação" (p. 81), onde "comunicacional" diz de comunhão, do ideal de tornar comum, com sentido único, concordante. Como condição de se obter eficácia na comunicação, exclui-se todo ruído (controlam-se interferências de ordem cultural e motivacional). Impera um funcionamento linear deste fluxo (um funcionamento orgânico, mecânico, com uma lógica causal), numa visão instrumental da comunicação. O seu paradigma é o positivista (presente nas teorias de comunicação principalmente entre os anos 50 e 80), com um modelo comunicativo proposto pela Teoria da Informação, que alimenta a teoria de comunicação de pressupostos saussurianos, a 1a. semiologia: modelo baseado na idéia de envio, de eficácia na transferência de informação entre dois pólos. Assume os pressupostos saussurianos da imanência do sentido (repertório de códigos com significado imanente), do receptor-decodificador, da concepção biunívoca significante/significado, da comunicação que compreende a sintaxe e a semântica, desconhecendo a pragmática.

A comunicação, segundo o paradigma da Semiologia de 3a. Geração (a moderna semiologia, de linha francesa) - Semiologia da Enunciação ou dos Discursos -, pergunta não mais pelo significado e não se restringe à questão de "como o significado é produzido" (questão da 2a. Semiologia), mas se concentra na pergunta "como o sentido circula e é consumido". Não busca atribuir um sentido aos discursos sociais, mas conhecer os mecanismos pelos quais se põe em jogo um determinado processo de produção de efeitos de sentido, sem considerar platonicamente questões de verdade. Interessa-se, portanto, pelas estratégias de produção e de recepção (ou reconhecimento) - vigorando entre elas não a comunhão, mas o confronto (arena) - e, entre elas, as coerções na circulação. O estudo dos processos de recepção abarca, portanto, a análise da construção discursiva.

Os postulados desta 3a. Semiologia, conforme síntese de Pinto (1994), são os da intertextualidade, da heterogeneidade enunciativa e da economia política do significante. Intertextualidade, que é a atualização da noção de semiose infinita - semiosis em Peirce -, com rede infinita de remissivas de interpretantes[11]; um significante disseminado espacialmente, ao invés da

[10] Em Saussure, a idéia de signo como associação indissolúvel significante / significado, centrada na langue, no modelo abstrato, reduzido, no trabalho com o signo mínimo (seu caráter discreto) e suas combinatórias, com uma linearidade do significante.

[11] Com base no conceito de rede de interpretantes, tomado de Peirce, é que Nattiez (1987) assume que "não é necessariamente possível refazer as mesmas operações

linearidade do significante e da imanência do significado. Heterogeneidade enunciativa - constitutiva e constituinte (ou mostrada) -, que vem respaldada nas noções de polifonia e texto plural, de Bakhtine e Barthes. Economia política do significante, que é um postulado construído a partir da noção de mercado simbólico, de Bourdieu, dos fenômenos da cultura funcionando segundo a lógica da produção, circulação e consumo dos seus produtos e atrelada a um ritual institucional, uma cena social e enunciativa.

Esta 3a. semiologia prefere falar em "campo de efeitos de sentido" (Verón, 1983, p. 34), ao invés de significado (termo comprometido com imanência de sentido e relação biunívoca com o significante); em texto e discurso, ao invés de signo, código, mensagem (atrelados à comunicação segundo o modelo informacional); em pragmática enunciativa, ao invés de uma ênfase numa teoria sintático - semântica.

Verón (1980) refere-se a essa semiologia descritiva e não discursiva (pois centrada no signo e não no texto) - que cuida do levantamento de "semas" e "eixos semânticos" - como tendo reproduzido apenas "as generalidades de uma semântica do dicionário" (p. 83). Guattari (1992) reconhece, em relação à música, um funcionamento transversalista e autopoiético: uma velocidade que faz precipitarem configurações diversas no lugar da estrutura. Barthes (1992) fala dos recortes não estruturais pelo receptor, no *plural* do texto; Delalande (1993), na mesma direção, prefere os recortes de caráter empírico - sensível, flagrando-se unidades de pertinência; Maingueneau (1993) considera as unidades de consistência que o receptor detecta. Nattiez (sd), musicólogo, fala da incapacidade das análises estruturais e distinções taxonômicas contribuírem para desvendar "o porquê da fascinação que as obras exercem sobre nós" (p.107). Estes são suportes para a presente pesquisa. Longe vai a adoção do modelo da linguística estrutural referindo-se à música pela ausência de referências fixas e categorias léxico-gramaticais precisas - conseqüentemente, sem significado literal, sem lógica e sem poder de comunicação: música como a-significante, ou como linguagem com significado em si mesma (uma linguagem autônoma), ou produzindo reenvios na busca de recorrência.

A 3a. semiologia nada tem a ver com o modelo mecanicista de comunicação, da 1a. Semiologia. Não mais as ênfases que inviabilizam pensar tudo o que na comunicação não é redutível à transmissão e medição de informação.

É fundamental dissociar comunicação de significação, ou de transmissão de informação. Nattiez (1993) ressalta que "utopia" na comunicação se deve

semânticas e pragmáticas concebidas pelo compositor, nem se garante que as redes de interpretantes serão as mesmas". (p. 21)

quando a expectativa é de simetria entre poiesis e estesis (p. 179). Na sócio-semiologia que toma como base os estudos de enunciação e discursos, ressalta-se o investimento de estratégias enunciativas já na produção (na poiesis), em função de uma estesia, isto é, em função de uma destinação concreta de um ritual de performance. E ressalta-se o investimento de estratégias enunciativas na recepção, por grupos concretos, situados - estratégias que Nattiez (1987) adverte os musicólogos para as considerarem, ao invés de se ocuparem somente da percepção atenta, previnida e cuidadosa do especialista.

Por poiesis, cumpre atentar para a conduta de produção, nas diversas instâncias enunciativas (o que inclui as coerções na circulação). Nattiez (1987, pp. 176-9) fala de uma poiética externa, baseada em documentos informativos dos seus produtores, e de uma poiética indutiva, que é a análise da partitura. Para Jauss, representante da Teoria da Recepção, poiesis é uma função da audiência tanto quanto do artista (Holub, 1984).

Por estesis, entenda-se o foco nos processos de recepção, a quem se destina a produção de um ritual de performance. O sociólogo Muniz Sodré (1992) refere-se a práticas comunicativas que visam a estesia (aísthesis): "mais do que simples percepção estética, uma formação [uma textualidade] que sintetiza elementos de extrações diferentes" (p. 92), visando produzir uma "atmosfera afetiva" (p. 99); mais do que uma relação de sentido ético (como foi determinada pelos gregos, a propósito da educação), a estesia que trata de "formas de sensibilidade do grupo social" (p. 104), um ethos.

Estes(ia) é palavra composta (estese + ia) que vem do grego α'ισθησις transliterado como *aisthesía*, que diz respeito a sensação, percepção. Portanto, formas de percepção, modos de apreender, de sentir. Dele vêm outros vocábulos, formados no próprio grego, como *anestesia, sinestesia*. O vocábulo geral, do qual decorrem os demais, é *estese*, do grego *aísthesis*. Se hoje em dia existem os termos *estética, aesthetics* (inglês), *esthétique* (francês), *aesthetik* (alemão),estes vêm de *outro termo* grego (derivado de *aísthesis*) e enfatizam a análise da arte e do belo, afastando-se da ênfase original, que entre os antigos gregos era, na *Poética*, o estudo da arte produtiva (e não a questão do belo). O termo grego *aísthesis* dá o latim tardio *aesthesis* e o latim científico *aesthesia*.(Abbagnano, 1970, pp. 348 - 355; Holanda, sd; Cunha, 1982, p. 330).

Fala-se, nesta pesquisa, da relação poiesis-estesis enquanto produção -recepção de um acontecimento musical, sem situar tal investigação em questões de gosto, belo, ou subordinar estas à definição do que é eticamente aceitável.

Com propósito comunicacional, visando maior adesão, aceitação, ampliação do público receptor, reconhece-se que a presente modernidade faz uso da estética da mistura na textualidade de seus produtos culturais. Recorre

assim à heterogeneidade de recursos estéticos, mesclando matrizes simbólicas pertencentes a modos de socialização e de produção cultural diversos, trabalhando protocolos de uso e de recepção (Sodré,1992, p. 101).

CONCLUSÃO

Por ora, apontou-se para uma semiologia que supera os limites de uma lingüística estrutural, de uma análise estrutural com seus recortes teóricos, sintáticos, não necessariamente perceptíveis, tomados como divisões "naturais" do texto e que não passam de uma "semântica do dicionário", de distinções taxionômicas, de artifício demonstrativo na análise, de uma redução abstrata que "não traz benefício", pois ignora a função comunicativa. Trata-se então de assumir o recorte de unidades empírico - sensíveis, recorte que fixa, no texto, limites que consideram as unidades de pertinência na escuta, unidades consistentes na observação de sentidos inscritos (atestados) no social. Assume-se assim o recorte de um texto que é plural, trança, tecido de múltiplas entradas, rede intertextual, um funcionamento transversalista, acontecimento singular no enunciado e na enunciação, na remissiva histórico-cultural e na remissiva cotextual, precipitando-se configurações diversas no lugar da estrutura, diversidade de platôs no lugar de uma escuta unívoca, diversidade de platôs num funcionamento enunciativo na produção e na recepção.

Para desdobramentos em outros textos, ficam a questão da produção de enunciados e enunciações como acontecimentos singulares, a questão dos tipos de intertextualidade discutidos por Verón e Foucault, a questão dos recortes num texto de múltiplas entradas e a questão da heterogeneidade enunciativa e suas remissões (dispositivos de enunciação) cotextual e intertextual.

Pensar o discurso musical como estudo de enunciação, como acontecimento num contexto espetacular, a partir dos recentes estudos da 3a. semiologia, implica dar um passo significativo em musicologia, mas também saber que este ainda é um passo inicial. Adotar os termos e a distinção entre enunciado e enunciação em música já é algo pouco familiar. Se as dificuldades de uma análise das condutas poiética e estésica justificassem abrir mão de tal tarefa, Delalande (1987) diz que restaria à análise semiológica confiar na partitura e realizar "em lugar de uma semiologia da música, uma semiologia de partituras"(p. 105), que por sua vez também lida com impasses.

Referências Bibliográficas

ABBAGNANO. *Dicionário de Filosofia*. São Paulo. Mestre Jou. 1970.

BARBERO, Jésus Martin.*De los Medios a las Mediaciones* - Comunicación, Cultura y Hegemonia. México: Gustavo Gili, 1987.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

BÉHAGUE, Gerald. *Recursos para o Estudo da Música Popular Urbana Latino-Americana.* (cópia do original do autor) Conferência apresentada no VI Encontro Anual da ANPPOM. Rio de Janeiro, ag 1993.

_____ . *Discurso Musical e Discurso sobre Música: Sistemas de Comunicação Incompatíveis?* (cópia do original do autor) Conferência apresentada no VIII Encontro Anual da ANPPOM. João Pessoa, 1995. (13 p).

BLACKING, John. *Venda children's Songs*: a study in ethmomusicological analysis. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1967.

CARVALHO, Martha de Ulhôa. *Música Popular in Montes Claros, Minas Gerais Brazil: a Study of Middle - Class Popular Music Aesthetics in the 1980s.* Cornell University, 1991.

CUNHA, Antonio Geraldo da. *Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa.* Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

DELALANDE, François. Le Bipôle Objet / Conduites - Réflexions sur l'objetif de la sémiologie musicale. *Études Littéraires* - Hiver 1988-1989 Institut National de l'Audio-Visuae. Paris. p 141-153

_____. L' analyse des conduites musicales: une étape du programme sémiologique? *Semiotica* 66 - 1/ 3 (1987), 99-107.

_____ . Percezione e Pertinenza. in. *Le Condotte Musicali* - compotamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica. Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna. Bologna, 1993, p. 179-188

_____ .Il Gesti dell'Interprete: Il Caso Gould. in _____ . *Le Condotte Musicali* - compotamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica. Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna. Bologna, 1993, p 85-113

_____ . Dal Senso-Motorio al Simbolico. in _____ . *Le Condotte Musicali* - compotamenti e motivazioni del fare e ascoltare musica. Cooperativa Libraria Universitaria Editrice Bologna. Bologna, 1993, p 53-84.

DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido.* São Paulo: Perspectiva, 1974.

DE MARINIS, M. *Semiótica del Teatro - L'Analise Testuale Dello Spetacolo* - Bompiani, Milão, 1982.

GANDELMAN, Saloméa. A obra para piano de Almeida Prado. *Revista Brasileira de Música.* Rio de Janeiro: p 115 - 120, 1991.

GAUDREAULT, André. *Du littéraire au Filmique.* Systeme du récit. Paris: Méridiens Klincksieck, 1989.

GUATTARI, Félix. *Caosmose* - um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUBERNIKOFF, Carole. *Música e Representação*: das durações aos tempos - Tese de Doutorado. Escola de Comunicação, UFRJ. Rio de Janeiro, 1993.

GUERCHFELD, Marcello. A questão da pesquisa em execução e interpretação. *Em Pauta*. Porto Alegre. v.3, n. 4, p. 54 - 58, dez 1991.

HERNDON, Marcia e McLeod, N. *Music as culture*. Norwood: Norwood Editions, 1980.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Novo Dicionário da Língua Portuguesa* 1 ed. Rio de Janeiro. Nova Fronteira, s.d.

LUCAS, Maria Elizabeth. Música Popular, à porta ou aporta na academia? *Em Pauta*. Porto Alegre. v. IV, n.6, p. 04-12,dez 1992.

LYOTARD, Jean-François. Notas sobre o Retorno e o Kapital. In. Escobar, Carlos H. de (org) *Por que Nietzsche?* Rio de Janeiro: Achiamé, s.d., p. 49 - 57.

MACLEAN, M. *Narrative as Performance* - The Baudelairean Experiment. Londres: Routledge, 1988.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas Tendências em Análise do Discurso*. 2 ed., Campinas, São Paulo: Pontes - Edit da Unicamp, 1993.

MEYER, Leonard - *Style and Music*. Univ of Pennsylvania Press, Philadelphia, 1989.

MOLINO, Jean. Facto Musical e Semiologia da Música. In: Nattiez, J-J. et alii. *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, sd, p. 109-194.

NATTIEZ, J-J. Situação da Semiologia Musical (artigo de 1971). In: Nattiez, J-J. et alii. *Semiologia da Música*. Lisboa: Vega, sd, p. 17-40.

_____. *Tetralogies: Wagner, Boulez, Chéreau - essai sur l'infidelité* Paris:Christian Bourgois, 1983

_____. *Musicologie Générale et Sémiologie*. Christian Bourgois. s.l., 1987

_____ . Répons e a crise da "comunicação" musical contemporânea. Kater, Carlos(ed). *Cadernos de Estudo - Análise Musical* . São Paulo: Atravez, n° 3, 1990, p. 1 -19

_____ . Boulez à l'âge postmoderne: le temps de Répons. In: _____. *Le Combat de Chronos et d'Orphée (essais)*. Christian Bourgouis Editeur, 1993, p. 159-216.

_____ . Fidélité, Authenticité elt Jugement Critique. In: _____. *Le Combat de Chronos et d'Orphée (*essais). Christian Bourgois Editeur, 1993, p. 81-113.

NEVES, José Maria. Musicologia Histórica para a Música de Hoje. In: VIII ENCONTRO ANUAL DA ANPPOM. João Pessoa, 18 - 20 ago 1995. *ANAIS*. S. l. [meio eletrônico], 1996, p. 132-135.

NKETIA, J.H. Kwabena. *The Music of Africa*. New York: W.W. Norton & Company, 1974.

OLIVEIRA, Willy Correa de. *Beethoven - proprietário de um cérebro*. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PINTO, Milton José. *As Marcas Linguísticas da Enunciação*. Esboço de uma gramática enunciativa do Português. Rio de Janeiro: Numen, 1994.

SAID, Edward W. *Elaborações Musicais*. Rio de Janeiro: Imago, 1992.

SEEGER, Antonhy. *Os índios e nós* : estudos sobre sociedades tribais brasileiras. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

SODRÉ, Muniz. *O Social Irradiado*: Violência Urbana, Neogrotesco e Mídia. São Paulo: Cortez, 1992.

SOLIE, Ruth . Introduction: On "Difference". In: _____(ed). *Musicology and Difference:* gender and sexuality in music scholarship. Berkeley e Los Angeles, California: University of California, 1993, p.01-20

TACUCHIAN, Ricardo. O Pós-moderno e a Música. *Em Pauta* Porto Alegre. v. IV, n. 5, p.24-31, jun 1992.

VERÓN, Eliséo. *Espaces du livre* - perception et usages de la classification et du classement en bibliothèque. Bibliothèque Publique d'information. Centre Georges Pompidou. Paris, 1990.

_____. *A Produção de Sentido*. Tradução Alceu Lima (et alii). São Paulo: Cultrix, ed. Da Universidade. São Paulo, 1980.

_____. Quand lire c'est faire: l'énonciation dans le discours de la presse écrite. In: *Sémiotique II*, IREP, Paris, 1983.

Regina Marcia Simão Santos: Doutora em Comunicação, mestre em Educação, graduada em Piano e licenciada em Educação Musical, com especialização em Metodologia do Ensino Superior e em Didática da Iniciação Musical. Pesquisadora do CNPq e professora do Mestrado em Música Brasileira e da Graduação da UNI-RIO, atuou no ensino fundamental, como professora de Educação Musical e como elemento técnico-pedagógico, em programas de treinamento docente e na elaboração de documentos curriculares.

CATEGORIAS DE SÓCIOS E DOCUMENTAÇÃO EXIGIDA PARA INSCRIÇÃO NA ANPPOM:

1. Associações Científicas:
   a) Estatuto da Associação;
   b) Número de inscrição no CGC.

2. Programas de Pós-Graduação:
   a) Prova de reconhecimento ou de autorização para funcionamento.

3.Pós-graduados em música:
   a) Curriculum vitae;
   b) Diploma do curso de mais alto nível;
   c) Histórico Escolar ou equivalente do curso de mais alto nível.

4. Pesquisadores:
   a) Curriculum vitae;
   b) Exemplares de ao menos 2 (dois) trabalhos publicados em periódicos com corpo editorial.

5. Professores de curso de pós-graduação:
   a) Curriculum vitae;
   b) Diploma do curso de mais alto nível;
   c) Atestado de que é professor em curso de Mestrado ou Doutorado em música.

6. Estudante:
   a) Curriculum vitae;
   b) Atestado de que é aluno de curso de Mestrado ou Doutorado em Música.

Obs.: Apenas alunos e professores dos cursos associados à ANPPOM poderão ser admitidos como Sócios Estudantes ou Sócios Colaboradores, respectivamente.

Anuidades em vigor:

pós-graduados e pesquisadores	R$ 60,00
estudantes	R$ 30,00
instituições	R$ 120,00

Endereço para o biênio 1997-1999:
Instituto Villa-Lobos / CLA / UNI-RIO
Av. Pasteur, 436 - CEP 22290-240 - Rio de Janeiro - RJ

Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM)	INSCRIÇÃO DE ASSOCIADO	CATEGORIA:

01 DADOS PESSOAIS

Nome Completo:

CPF:	CT.:	Identidade:	Órgão Emissor:	UF:	Data Emissão:

Data Nascimento:	Nacionalidade: ☐ Brasileira ☐ Estrangeira	País:	Visto Permanente: ☐ Sim ☐ Não	Sexo: ☐ Masc. ☐ Fem.

Endereço:

CEP:

Cidade:	UF:	DDD:	FAX:	Fone	Email:

02 DADOS ACADEMICOS

GRADUAÇÃO

Nome do Curso | Ano Conclusão:

Instituição: | País

Órgão: | Cidade | UF

PÓS-GRADUAÇÃO

Nome do Curso | Nível: | Ano Conclusão:

Instituição: | País:

Órgão: | Cidade | UF

PÓS-GRADUAÇÃO

Nome do Curso: | Nível: | Ano Conclusão:

Instituição: | País:

Órgão: | Cidade: | UF:

PÓS-GRADUAÇÃO

Nome do Curso: | Nível: | Ano Conclusão

Instituição: | País:

Órgão: | Cidade: | UF:

03 DADOS PROFISSIONAIS

Unidade (Departamento, Setor, etc.)

Órgão (Escola, Instituto, etc.)

Instituição (Universidade, Centro, etc.)

Endereço:

CEP:	Cidade:	UF:	DDD:	Fone:	FAX:

04 SÓCIOS PROPONENTES

Nome:	Nome:
Assinatura:	Assinatura

Local: _____ Data: _____ Assinatura _____