OPUS

OPUS

REVISTA DA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOLUME 13 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2007 ISSN 0103-7412



REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 13 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2007

OPUS • VOLUME 13 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2007

Carta do Editor 7

ATUALIDADE

Entrevista com o compositor Amaral Vieira. 8
Vladimir Silva.

PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. 16
Adriana Kayama; Flávio Carvalho; Luciana M. de Castro; Martha Herr; Mirna Rubim; Mônica P. de Pádua; Wladimir Mattos.

ARTIGOS DE PESQUISA

João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro joanino. 39
Alberto Pacheco; Adriana Kayama.

Música e poesia do ser(tão) nordestino de Patativa do Assaré 54
Henrique P. Rocha; Iranilson B. de Oliveira; José C. de O. Martins.

Sintaxe e Parataxe na Música Moderna e Pós-Moderna. 73
Rodolfo C. de Souza.

***Serynade* e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann.** 92
Didier Guigue.

José Siqueira e a Suíte Sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica tripartite. 110
Josélia R. Vieira.

A revisão notacional da *Sequenza I* para flauta solo de Berio e suas implicações interpretativas. 129
Maria Di Cavalcanti; Liduino Pitombeira.

Análise Schenkeriana e Performance. 142
Guilherme S. de Barros; Cristina C. Gerling.

Tecnofobia na música e na educação: origens e justificativas. 161
Daniel Gohn.

Do tocar ao ensinar: o caminho da escolha. 175
Teresa Mateiro.

Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. 197
Marcia K. Higuchi; João P. Leite.

Instruções para autores 208

ANPPOM

OPUS

REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 13 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2007

OPUS · REVISTA DA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Editores

Rogério Budasz (UFPR) - Editor-Chefe

Conselho Executivo

Acácio Piedade (UDESC)
Carlos Palombini (UFMG)
Norton Dudeque (UFPR)
Paulo Castagna (UNESP)

Conselho Consultivo

Bryan McCann (Georgetown University, EUA)
Carole Gubernikoff (UNIRIO)
Cristina Magaldi (Towson University, EUA)
Diana Santiago (UFBA)
Elizabeth Travassos (UNIRIO)
Graça Boal Palheiros (Instituto Politécnico do Porto)
John P. Murphy (University of North Texas, EUA)
Luciana Del Ben (UFRGS)
Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa)
Pablo Fessel (Universidad Nacional del Litoral, Argentina)
Paulo Costa Lima (UFBA)

Projeto Gráfico e Editoração

Rogério Budasz

Opus : Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – v. 13, n. 2 (dez. 2007) – Goiânia (GO) : ANPPOM, 2007

Semestral
ISSN – 0103-7412

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

CDD 780.5

OPUS

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

VOLUME 13 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2007



ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Diretoria 2007-2009

Presidente: Sonia Ray (UFG)
1a Secretária: Lia Tomás (UNESP)
2a Secretária: Zélia Chueke (UFPR)
Tesoureira: Sonia Albano de Lima (FCG)

Conselho Fiscal

Denise Garcia (UNICAMP)
Martha Ulhôa (UNIRIO)
Ricardo Freire (UnB)
Claudia Zanini (UFG)
Jonatas Manzolli (UNICAMP)
Fausto Borém (UFMG)

Conselho Editorial

Rogério Budasz (UFPR)
Paulo Castagna (UNESP)
Norton Dudeque (UFPR)
Acácio Piedade (UDESC)

Carta do Editor 7

ATUALIDADE

Entrevista com o compositor Amaral Vieira. 8
Vladimir Silva.

PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. 16
Adriana Kayama; Flávio Carvalho; Luciana Monteiro de Castro; Martha Herr; Mirna Rubim; Mônica Pedrosa de Pádua; Wladimir Mattos.

ARTIGOS DE PESQUISA

João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro joanino. 39
Alberto José Vieira Pacheco; Adriana Giarola Kayama.

Música e poesia do ser(tão) nordestino de Patativa do Assaré 54
Henrique Pereira Rocha; Iranilson Buriti de Oliveira; José Clerton de Oliveira Martins.

Sintaxe e Parataxe na Música Moderna e Pós-Moderna. 73
Rodolfo Coelho de Souza.

***Serynade* e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann.** 92
Didier Guigue.

José Siqueira e a Suíte Sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica tripartite. 110
Josélia Ramalho Vieira.

A revisão notacional da *Sequenza I* para flauta solo de Berio e suas implicações interpretativas. 129
Maria Di Cavalcanti; Liduino Pitombeira.

Análise Schenkeriana e Performance. 142
Guilherme Sauerbronn de Barros; Cristina Capparelli Gerling.

Tecnofobia na música e na educação: origens e justificativas. 161
Daniel Gohn.

Do tocar ao ensinar: o caminho da escolha. 175
Teresa Mateiro.

Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. 197
Marcia Kazue Kodama Higuchi; João Pereira Leite.

Instruções para autores 208

A OPUS faz 18 anos em 2007. O chavão é tentador, mas a revista não chega agora à idade adulta. Raimundo Martins, Martha Ulhôa, Sílvio Ferraz e Maria Lúcia Pascoal, editores que por aqui passaram, fizeram trabalho competentíssimo e contribuíram para que a OPUS sempre fosse um dos principais periódicos de música do país. Um delicado equilíbrio entre continuidade e novidade vem marcando as transições na OPUS: partir do que está feito ou começar tudo de novo? Cada conselho editorial possuía interesses diversos e maneiras bastante distintas de trabalhar, o que resultou numa "cara" diferente dada à revista a cada gestão, e isso continuará a ocorrer. É difícil, portanto, evitar outro chavão. Ao pretender transformar a OPUS em algo novo, e não simplesmente continuar trilhando os mesmos passos de seus antecessores, os atuais editores acabam por fazer exatamente isso. No aspecto organizacional a OPUS permanece vinculada ao estatuto da ANPPOM, mas os atuais editores buscarão fugir do engessamento provocado pela divisão em sub-áreas, sejam elas quatro, cinco, seis ou mesmo as oito atuais. Alguns dos trabalhos mais originais na musicologia do final do século XX e início do XXI têm surgido em áreas de fronteira, áreas que tem recebido acolhida morna nos últimos congressos da ANPPOM – às vezes pelos próprios pareceristas. Diálogos entre a música e outras disciplinas – a psicologia, a sociologia, a literatura, a lingüistica, os estudos culturais – enfoques da musicologia histórica aplicados aos repertórios "populares" e a etnomusicologia das práticas "eruditas", são alguns exemplos de possibilidades a serem exploradas. Os atuais editores encorajam a submissão de trabalhos que empurrem as barreiras da disciplina, que dêem aquele passo adiante, seja desenvolvendo novas perspectivas metodológicas, seja proporcionando um diálogo inter e transdisciplinar.

Procurando adequar-se às diretrizes das agências de avaliação e fomento, a OPUS passa agora a ser semestral. Todos os números da OPUS, com exceção do terceiro, estão também disponíveis *online*, o que é continuidade do trabalho realizado pelas gestões anteriores, e agradeço aqui a Maria Lúcia Pascoal e Adriana Kayama por terem facilitado a transição.

Para este número da OPUS, os editores e consultores selecionaram oito artigos apresentando reflexões originais e aprofundadas nas áreas da estética, musicologia histórica, composição, práticas interpretativas e educação musical. Em breve abriremos nova chamada de trabalhos para o volume 13 número 2. Até lá e uma boa leitura!

Rogério Budasz

Entrevista com o compositor Amaral Vieira

Vladimir Silva (UFPI)

Amaral Vieira nasceu em São Paulo, em 1952. Estudou piano e composição no Brasil, França, Alemanha e Inglaterra sob a orientação de renomados professores, dentre os quais Souza Lima, Olivier Messiaen, Konrad Lechner, Carl Seeman e Louis Kenter. Além de pianista, compositor, musicólogo e professor, Amaral Vieira é membro da Academia Brasileira de Música e possui uma vasta discografia, na qual estão registrados os seus trabalhos como intérprete e compositor. Compôs mais de quatrocentas obras para orquestra, música de câmara, piano e voz. Recebeu vários prêmios como pianista e compositor em reconhecimento ao seu trabalho artístico no Brasil e no exterior.

Nesta entrevista, o compositor paulista fala do seu trabalho e afirma que não é filiado a nenhuma corrente específica, fato que dificulta a vida daqueles que gostam de classificar esteticamente a produção dos compositores. Amaral Vieira acredita que essas discussões estéticas são bem estéreis, e dividir a arte da criação musical em partidos radicais é um processo absurdo, uma vez que se perde um tempo precioso nesses questionamentos sem nunca se chegar a absolutamente nada. Por esta razão, ele afirma que a guerra travada entre Camargo Guarnieri e Hans-Joachim Koellreuter serviu somente para radicalizar as estéticas e revelar uma atitude de intolerância àquilo que é diferente.

Quando fala sobre os seus anos de estudos na Europa, especialmente as experiências no Conservatório de Paris, onde estudou com Olivier Messiaen, Amaral Vieira é enfático ao comentar que o contato com Messiaen foi proveitoso, apesar de nunca ter conseguido identificar no compositor francês um talento pedagógico. A influência de Messiaen não está presente na linguagem de Amaral Vieira que, mesmo reconhecendo o inquestionável valor deste compositor, não o inclui, de modo algum, entre os seus preferidos. Para Amaral Vieira, a maior parte das obras de Messiaen é desinteressante, seja pela duração excessiva, pelo caráter difuso, estático, pela atmosfera artificial e rarefeita, pela fragmentação do ritmo e da melodia.

Neste ano de comemoração do centenário da imigração japonesa no Brasil, Amaral Vieira realizará sua oitava viagem de concertos no Japão e ao final das 24 apresentações, em alguns dos mais importantes teatros daquele país, o artista terá completado 250 espetáculos em mais de 200 cidades japonesas, o que é, indiscutivelmente, um fato raro na nossa história musical.

SILVA, Vladimir; VIEIRA, Amaral. Entrevista com o compositor Amaral Vieira. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 8-15, dez. 2007.

Vladimir Silva – Por que a maioria das suas composições para coro são sacras e seguem a tradição católica latina?

Amaral Vieira – A grande maioria das minhas obras para coro reporta-se à tradição católica latina, ainda que alguns trabalhos estejam mais alinhados com a tradição protestante, como é o caso do oratório *Sete Palavras de Cristo na Cruz*, op. 255. De modo geral, minhas composições religiosas não foram escritas para uso litúrgico, com duas exceções: a *Missa Jubilei*, op. 185 e o *Requiem in memoriam*, op. 203. Creio que minha formação religiosa conduziu-me de modo natural para o universo da música de inspiração religiosa do Cristianismo. Tive uma formação católica, mais por influência materna, uma vez que meu pai era agnóstico e não era filiado a nenhum credo religioso. Cronologicamente, a passagem da minha infância para a adolescência coincidiu com as mudanças levadas a efeito na Igreja Católica pelo Concílio Vaticano II (1962–1965). Foi um momento de mudanças rápidas e o Coral Polifônico da paróquia de São Camilo, do qual eu fazia parte, abandonou as missas e motetos de Perosi e Franceschini, passando para um repertório de transição, no qual foram incluídos arranjos de melodias da música folclórica brasileira, com letras adaptadas às novas normas. O resultado, como não poderia deixar de ser, foi desastroso. Nesse contexto, uma pá de cal foi posta sobre a música religiosa. Essa constatação deve ter despertado em mim a consciência de que não somente era importante salvaguardar o riquíssimo patrimônio da música religiosa/sacra do passado, como também dedicar especial empenho na criação de novas obras neste gênero.

VS – A primeira versão do Stabat Mater, op. 240 foi escrita em 1988 para solistas, coro e piano. Em 1989, o senhor concluiu uma nova versão, incluindo uma orquestra de cordas. Quais as razões que o levaram a reescrever esta obra?

AV – Eu já tinha o propósito de criar uma obra para coro e orquestra, quando comecei a esboçar os primeiros compassos do *Stabat Mater*. Nesta primeira versão, a parte de piano foi concebida como uma redução de uma futura instrumentação, ainda não totalmente definida naquele momento. No entanto, na medida em que a obra progredia, eu me dava conta que o suporte instrumental ao trabalho do coro e dos cantores solistas descartava grandes massas orquestrais, como aquelas utilizadas no meu *Te Deum*, op. 181 e no meu *Requiem in memoriam*, op. 203. Trabalhei o texto do *Stabat Mater* a partir de uma perspectiva musical bastante sóbria, uma vez que não me agradam os modelos de obras (abordando essa temática) de expressão trágica ou chorosa. O sofrimento da mãe de Cristo ao pé da cruz é um episódio extremamente comovente, de uma dignidade ímpar e a música deve refletir essa expressão.

VS – É possível analisar alguns dos elementos estruturais do Stabat Mater, op. 240 como gestos retóricos que intensificam os elementos dramáticos da narrativa poética?

AV – Sim, é um modo muito adequado de relacionar os elementos estruturais com os aspectos retóricos dessa composição. Evitei criar uma obra que colocasse em primeiro plano a expressão dramática do texto do *Stabat Mater*, mas como esse elemento é uma das cores fundamentais dessa pintura, procurei utilizá-lo com moderação, valorizando-o mais através dos gestos retóricos. A forma *passacaglia,* usada no século XVII como ária de lamento em óperas, a ambigüidade harmônica, as constantes modulações e a indefinição de centros tonais (numa obra que, no entanto, é claramente tonal!) são recursos subjacentes que intensificam a expressão de desolação e melancolia do texto.

VS – Então seria adequado falar dos afetos e do simbolismo musical presentes no Stabat Mater, op. 240 numa perspectiva neobarroca?

AV – Os elementos neobarrocos presentes em minha linguagem composicional mostram-se especialmente relevantes na minha produção sacra. Primeiramente, pelo fato de serem elementos atenuantes do *affectus*, se o compreendermos como conjunto de fenômenos que se manifestam sob a forma de emoções, sentimentos e paixões. Quanto ao simbolismo presente no meu *Stabat Mater*, pode ser encontrado principalmente nas relações de determinados intervalos e certos encadeamentos harmônicos. Procurei utilizar esse recurso de modo equilibrado, evitando qualquer tipo de engenharia ou fórmula que comprometesse a espontaneidade do gesto melódico, a fluência dos pensamentos musicais. A circularidade da obra foi estabelecida a partir dos movimentos de ponta, que têm não somente pontos comuns temáticos, como também duração quase idêntica, o que cria um equilíbrio na estrutura da composição. Os cinco movimentos que antecedem a parte final têm curta duração. Isto cria condições favoráveis para que o movimento final se imponha como fecho da composição, criando a impressão de ser bem mais longo do que efetivamente é. Finalmente, certos contornos melódicos, assim como a importância de determinados intervalos são intencionais e esses elementos podem ser encontrados em grande parte de minha produção sacra. Um bom exemplo é um fragmento da frase inicial da parte solista do trecho *Quando corpus morietur*, o encadeamento *lá-si-dó-mi-sol* ascendente, que utilizo também no *Requiem in memoriam*, como símbolo da transcendência do espírito sobre a matéria. O intervalo de semitom ganha no *Stabat Mater* um significado especial, incidindo quase sempre em momentos de uma frase que pretendo enfatizar, seja por imposição do texto ou da relevância da melodia.

VS – Existe alguma relação entre os solistas e os personagens descritos nas passagens bíblicas que tratam da crucificação de Jesus?

AV – Sim, uma relação tanto descritiva como também expressiva. O texto do *Stabat Mater*, da primeira à oitava estrofe, utiliza a forma narrativa na terceira pessoa. A partir da nona estrofe e até a décima oitava, a narrativa torna-se pessoal, dirigindo-se diretamente à Mãe

de Cristo. A décima nona estrofe é a única encaminhada ao próprio Cristo. A derradeira estrofe revela um desejo pessoal, mas no meu entender não é dirigida diretamente nem a Maria, nem a Cristo. Essa curiosa disposição do texto é, por si só, uma excelente base para que se estabeleçam as funções dos solistas. No geral, com exceção de alguns movimentos, podemos falar mais acertadamente em intervenções vocais solistas do que em solos, na acepção da palavra. Quais são as pessoas que presenciaram a cena da crucificação? Discípulos, adeptos, pessoas do povo, soldados. Eu sinalizo a mudança da narrativa a partir da nona estrofe, confiando esse trecho exclusivamente ao coro *a cappella*, recurso utilizado pela primeira vez na obra. É um divisor de águas no plano formal. Os prelúdios e interlúdios instrumentais têm funções sempre bem definidas, ora preparando a ambientação de determinado movimento, ora exprimindo a completa desolação diante da inexorabilidade dos fatos (*Fac me tecum*) ou o horror diante da violência (*Juxta crucem*). Os trechos corais entremeados criam momentos reflexivos, nos quais eu quis exprimir a natureza mística, sagrada e quase silenciosa da profecia realizada, sublime apesar de cruenta, perfeita apesar de injusta, pois nela vence o bem, o amor, a redenção e o perdão.

VS – Nas suas composições, de forma geral, o senhor dialoga abertamente com uma grande diversidade de elementos advindos do passado musical. As tendências neoclássicas do seu estilo podem ser encontradas nos títulos das composições (fugas, suítes, fantasias, por exemplo), na linguagem harmônica, no refinado senso de humor que permeia alguns trabalhos e na predileção pelo repertório sacro. O senhor se considera um compositor neoclássico ou prefere evitar rótulos, tendo em vista a sua incursão em outras tendências estilísticas?

AV – Prefiro evitar classificações. Gosto muito da expressão que você utilizou "dialogar abertamente com a diversidade de elementos do passado musical". O termo neoclássico é adequado em muitos sentidos, mas a minha linguagem musical contém também características de outras correntes estéticas. O compositor teuto-brasileiro Ernst Mahle, com quem tenho uma antiga relação de amizade, disse-me uma vez que nós dois éramos compositores da retaguarda, em oposição àqueles filiados à estética da vanguarda. Achei a colocação bastante divertida. Na realidade, foram bem poucas as estéticas revolucionárias do século 20 que resistiram à ação do tempo, o que parece ser bastante sintomático. Pierre Boulez parou de compor há muito tempo, depois de ter criado possivelmente as obras mais estéreis de toda a história da música. E faz acusações ferozes e implacáveis ao compositor Henrik Górecki, pelo estrondoso sucesso de venda do CD da Sinfonia nº 3, opus 36, do compositor polonês. Górecki limitou-se a declarar que havia muito mais música numa única Mazurca de Chopin do que em toda a produção de Boulez. Os compositores contemporâneos que mais têm obtido reconhecimento internacional são os estonianos Arvo Pärt (ex-militante da vanguarda), Veljo Tormis, Urmas Sisask; os ingleses John Taverner e John Rutter; os americanos John Corigliano, Philipp Glass, Steve Reich e John Adams; a russa Sofia Gubaidulina; os poloneses Henrik Górecki e Zbigniew

Preisner, somente para citar alguns nomes. Desses compositores, somente Corigliano e Gubaidulina estão alinhados com uma estética mais radical, ao passo que os outros dialogam abertamente com uma enorme variedade de elementos tradicionais. Sou da opinião que a música do século 21, em nosso mundo globalizado, tem o direito (obrigação, talvez?) de refletir esta fusão de culturas, linguagens e estéticas (incluindo a vanguarda). O experimentalismo terá sempre a sua legitimidade, mas não deveria monopolizar o ato da criação artística. É somente mais uma das inúmeras vertentes da música de nosso tempo.

VS – Seria possível afirmar, portanto, que essa conexão com o neoclassicismo remonta, provavelmente, à sua temporada no Conservatório de Paris, local onde o movimento eclodiu nas primeiras décadas do século XX?

AV – Eu não saberia precisar a influência que meus anos de estudo em Paris tiveram na minha aproximação com práticas oitocentistas. Posso afirmar que não foi algo que ocorreu de modo deliberado, intencional, até mesmo porque meus conhecimentos de história da música eram bastante limitados naquele momento, para saber que o Conservatório de Paris havia sido o berço do movimento neoclássico. Eu era apenas um jovem músico brasileiro, ainda bastante desinformado e em situação de desigualdade com meus colegas franceses e estrangeiros, que vinham de uma formação musical bastante sólida. Até mesmo pela idade: eu era um dos mais jovens estudantes do Conservatório e sabemos que há uma grande diferença de desenvolvimento entre jovens de 14 e 17 anos de idade, por exemplo. Aos 14 anos de idade, eu sabia tocar piano com muita desenvoltura e dominava um repertório de grande dificuldade técnica e interpretativa. Quase tudo o que eu fazia era de modo intuitivo e graças a uma facilidade natural, mas faltava-me, obviamente, a consciência artística, que somente pode vir através do conhecimento e da experiência.

VS – O senhor não admite ser rotulado como um compositor neoclássico, mas também não nega a identificação com este movimento estético e, particularmente, com a música de Francis Poulenc. No entanto, o senhor estudou composição com Olivier Messiaen, que se opunha veementemente ao estilo neoclássico de Poulenc e outros compositores. Como explicar essa aparente dualidade?

AV – As aulas com Messiaen foram muito importantes na minha formação, apesar de eu nunca ter conseguido identificar no grande compositor francês um talento pedagógico. Messiaen era um músico bastante centrado em si mesmo e muito exigente consigo próprio, com os colegas e, principalmente, com seus alunos. Seus pensamentos eram muito rigorosos, quase dogmáticos. Gostava muito de falar sobre Villa-Lobos, cuja obra admirava profundamente (especialmente aquela criada na década de 20). Ferino e mordaz, não poupava os colegas de críticas duras e ácidas. Em sua vida, tudo parecia ser dicotômico: havia uma caixa para o sim e outra para o não. Irritava-me um pouco o fato

de esse homem ter sempre tantas certezas. Como professor de análise, era imbatível. Possuía um sentido aguçado da forma e com espírito clínico, indicava sem qualquer dificuldade os pontos nos quais os grandes compositores ficaram empacados em suas obras. Gostava muito de especular qual teria sido o desfecho de várias composições consagradas, caso o autor tivesse seguido um outro caminho no reaproveitamento de temas ou células melódicas. A influência de Messiaen não está presente em minha linguagem e apesar de reconhecer o inquestionável valor desse compositor, ele não pertence, de modo algum, aos meus preferidos. A maior parte de suas obras é desinteressante para mim, seja pela duração excessiva, pelo caráter difuso, estático, pela atmosfera artificial e rarefeita, pela fragmentação (trituração?) do ritmo e da melodia. Messiaen foi no dia-a-dia um pessoa muito mesquinha (conta-se que convidava 15 pessoas para tomar um vinho em sua casa e abria uma única garrafa: para ele mesmo e para a esposa Yvonne Loriot). De algum modo, sua música espelha essa característica. Não é música generosa, dadivosa, nem calorosa. Compreende-se bem porque Messiaen detestava Francis Poulenc. Mas ai de quem ousar dizer uma única palavra contra Messiaen, pois ele nem precisa passar pelo processo de canonização, uma vez que foi santificado, ainda em vida!

VS – A música brasileira do século XX foi marcada por uma grande diversidade de movimentos estéticos. Alguns compositores trabalharam em grupos, outros de forma independente, ora defendendo o desenvolvimento de uma música nacional, autóctone, calcada nos elementos da cultura brasileira, ora defendendo a criação de uma música mais diversificada, abrangente e internacional. Como o senhor se posiciona neste debate que teve como objetivo definir a música brasileira em termos de modernidade e pós-modernidade?

AV – Na realidade, sempre fui avesso a essas discussões estéticas, que me parecem bem estéreis. Dividir a arte da criação musical em partidos radicais é um processo absurdo, uma vez que se perde um tempo precioso nesses questionamentos e que seja do meu conhecimento, nunca se chegou a absolutamente nada. A guerra travada entre os compositores Camargo Guarnieri e Hans Joachim Koellreutter serviu somente para radicalizar as estéticas e revelar uma atitude de intolerância àquilo que é diferente. Não haverá jamais um partido único na música, graças a Deus! Nem mesmo no rigor do sistema soviético isso foi alcançado. A pluralidade estilística é inerente à criação musical, uma vez que a música é um universo e o próprio termo já define: o verso do uno. Nesse sentido, o Brasil é um dos países mais interessantes da atualidade, por sua diversidade estilística e miscigenação de raças e culturas. Aqui há espaço para tudo, desde música nacionalista até a vanguarda mais radical e todas as vertentes possíveis e imagináveis. Se tomarmos os países europeus como exemplo, veremos que existe uma estética mais uniforme, uma linguagem pouco variada. Um compositor contemporâneo holandês escreve música muito parecida com a de seu colega francês, suíço ou alemão, pois existe no hemisfério norte um conceito bem definido do que é esteticamente (ou deveria ser) a

música do nosso tempo. Ora, assim como as pessoas são diferentes umas das outras em sua percepção do mundo e da sociedade, não faz sentido fazer da música contemporânea um sinônimo de música de vanguarda. Contemporâneo é tudo o que é criado aqui e agora. Certas obras musicais da vanguarda fazem-me pensar nos desfiles de moda que acompanhamos pela televisão. São modelos excêntricos, muitas vezes bizarros de roupas que combinam plumas com tiras de couro, chapéus em forma de pirâmide, transparências e botas militares: os desfiles são muito aplaudidos e incensados, porém nunca tive a oportunidade de estar com uma pessoa vestida desse jeito, tendo já viajado por todos os continentes. Portanto, a pergunta é (como dizem os franceses): *à quoi bon*? Sou plenamente favorável à liberdade de expressão artística, desde que ampla e irrestrita. Mas não me venham dizer como a música de nosso tempo deveria ser, pois esta leitura conjuga-se no presente do indicativo e na primeira pessoa do singular. Não sei dizer se há espaço no mundo moderno para uma música brasileira, música norte-americana, *et caetera*. Parece-me mais sensato cada um dar a sua contribuição individual, consciente de que fronteiras geográficas são como as barras de divisão dos compassos: meras convenções para organizar as idéias de modo compreensível para uma outra pessoa. Não sou filiado a nenhuma corrente específica e sei que isto representa uma dificuldade para aqueles que gostam de classificar esteticamente a produção dos compositores. Nacionalista, neoromântico, neobarroco, minimalista, vanguardista, atonal, dodecafônico, transtonal, e poderíamos preencher páginas e mais páginas com definições (definição: tornar finito), mas o que importa mesmo única e exclusivamente é se aquela determinada obra foi capaz de despertar uma emoção no psiquismo, na sensibilidade de quem a escutou. Indo mais além, se a emoção despertada for uma mensagem positiva, de alento e esperança, neste mundo marcado pelo ceticismo e espírito de negação, *tant mieux*... Não creio que uma discussão intelectual sobre os rumos da música na modernidade e pós-modernidade possa trazer soluções válidas universalmente. Na minha opinião, o melhor que um compositor tem a fazer é criar a partir de suas mais profundas convicções, sabendo que as suas verdades serão sempre subjetivas e passíveis de críticas e questionamentos. Não há como evitar essa realidade. O elemento chave aqui é a total honestidade do compositor, que não deve fazer concessões nem às estéticas da moda, e tampouco escrever com único objetivo de agradar. Afinal de contas, o mais severo e imparcial juiz será o tempo, principalmente aquele que decorre após a morte do artista. Se sua criação tiver efetivamente um valor intrínseco e os manuscritos e partituras não se perderem, haverá certamente um reconhecimento. E isso pode levar muito tempo, como sabemos. Nossa preocupação, portanto, deve ser trabalhar, trabalhar e trabalhar.

Vladimir Silva é doutor em Regência Coral pela Louisiana State University (EUA). Tem artigos publicados sobre música em revistas especializadas na América do Sul e do Norte. Como regente e cantor (tenor), já realizou concertos e recitais em diversos estados brasileiros, Argentina, França, Itália, Aústria e Estados Unidos. Atualmente é professor adjunto da UFPI, onde leciona regência e rege o Madrigal da UFPI.

PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito

Adriana Kayama (UNICAMP)
Flávio Carvalho (UFU)
Luciana Monteiro de Castro (UFMG)
Martha Herr (UNESP)
Mirna Rubim (UNIRIO)
Mônica Pedrosa de Pádua (UFMG)
Wladimir Mattos (UNESP)

A sistematização e consolidação de um conjunto de normas para a pronúncia do idioma português brasileiro cantado na música erudita, conforme a proposta aqui apresentada, é fruto da colaboração de um grupo de pesquisadores e cantores brasileiros que tiveram como ponto de partida as atividades do Grupo de Trabalho (GT) "A Língua Portuguesa no Repertório Vocal Erudito Brasileiro" (XIV Congresso da ANPPOM – Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – Porto Alegre, 2003).

As discussões realizadas neste Congresso e as pesquisas subseqüentes deram subsídios para a realização do 4º Encontro Brasileiro de Canto – "O Português Brasileiro Cantado" (São Paulo, fevereiro de 2005). Este evento, de abrangência internacional, teve como principal finalidade promover uma pesquisa de opinião junto à comunidade de cantores representantes de grande parte dos estados brasileiros e do exterior quanto aos principais aspectos da pronúncia e da representação fonética do português brasileiro cantado. Os estudos realizados até esta data contribuiram para a definição de uma primeira versão das Normas.

Ainda em 2005, o GT "O PB cantado – Novas Estratégias de Investigação" (XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro) foi palco de discussão e elaboração das deliberações do 4º Encontro Brasileiro de Canto, resultando na avaliação e consolidação das Normas estabelecidas a partir daquele encontro.

KAYAMA, Adriana; CARVALHO, Flávio; CASTRO, Luciana Monteiro de; HERR, Martha; RUBIM, Mirna; PÁDUA, Mônica Pedrosa de; MATTOS, Wladimir. PB Cantado: Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 16-38, dez. 2007.

Estes resultados foram publicados no Boletim da ABC – Associação Brasileira de Canto (v. 7, n. 28, out./nov. 2005). Juntamente, foram incluídas a lista de todos os presentes no 4º Encontro Brasileiro de Canto, a descrição de todo o processo de elaboração da tabela normativa, bem como sua primeira versão, chamada na época de "Manual da Pronúncia Neutra para o Português Brasileiro Cantado".

As pesquisas desenvolvidas nesta área desde 2005, a publicação do Boletim da ABC, e ainda, as discussões estabelecidas pelo GT "O Português Brasileiro Cantado" (XV Congresso da ANPPOM, Rio de Janeiro, 2005), apontavam para a necessidade de uma abordagem interdisciplinar na revisão e estabelecimento da tabela fonética das Normas. Diante destas constatações, o GT "O Português Brasileiro Cantado" (XVI Congresso da ANPPOM, Brasília, 2006) foi proposto com o objetivo de consolidar as ações anteriores e avançar nas pesquisas sobre a utilização do IPA (International Phonetic Alphabet). Com o intuito de revisar pontos importantes da tabela normativa publicada em 2005, com ênfase na definição dos símbolos fonéticos a serem utilizados, a lingüista Thäis Cristóforo Silva foi convidada como consultora neste GT.[1]

Em 2007, no GT "O Português Brasileiro Cantado" (XVII Congresso da ANPPOM, São Paulo, 2007), foram feitas as alterações e aperfeiçoamentos nos conteúdos dos trabalhos anteriores. Considerando-se as suas eventuais divergências em relação aos padrões propostos pela Academia Brasileira de Letras (ABL)`, valorizaram-se soluções que atendessem às necessidades dos cantores, professores de canto, professores de dicção, co-repetidores, maestros, enfim, todos os profissionais do canto.

Com a publicação de Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito, encerra-se a tarefa inicial de estabelecer um padrão de pronúncia reconhecivelmente brasileira para o canto erudito, sem estrangeirismos ou regionalismos, reservando-se a consideração das influências internacionais e das importantes variedades regionais e históricas da nossa língua para estudos futuros.

História das normas

Quando, em 1938, foram publicadas as Normas para a "bôa pronúncia da língua nacional no canto erudito", resultado das reuniões do Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada de julho de 1937, foi divulgada a intenção dos participantes deste primeiro Congresso de realizar um segundo Congresso em 1942 "a fim de serem

[1] O convite a Thäis Cristóforo Silva foi feito em decorrência do seu workshop "Algumas questões fonéticas acerca da tabela normativa para a pronúncia do português brasileiro cantado", oferecido durante o III Seminário da Canção Brasileira na Escola de Música da UFMG, 2005.

homologadas oficialmente as decisões de agora e corrigidas as que a maior experiência do tempo assim aconselhar." (NORMAS, 1938, p. 2) O texto das Normas fecha com a seguinte advertência:

> A fixação destas normas não implica de forma alguma a fixação definitiva e irrecorrível da fonética da língua-padrão. Por isso mesmo foram elas chamadas "normas" e não "leis". Casos há que, embora definidos pela atenção aguda e cautelosa de filólogos eminentes, carecem ainda de comprovação experimental. Outros casos há também, dependentes de mais completa generalização, não só porque as línguas vivas são manifestações humanas de perpétua evolução.. Verificações experimentais ulteriores bem como fixações novas que porventura apareçam, deverão transformar necessariamente as normas que com elas colidam. (p. 35)

A grande preocupação do Primeiro Congresso foi o estabelecimento de uma língua-padrão, "animado pelo desejo de bem servir à causa da nacionalidade brasileira nas artes da linguagem e do canto." (p. 6) O sonho de Mário de Andrade de unificar o Brasil através da língua e das manifestações culturais deixou as Normas com um forte tom político/patriótico. A ideologia do Estado Novo já dominava o pensamento da época e as preocupações eram muito mais que unicamente artísticas.

Por razões também políticas, um segundo Congresso nunca aconteceu. Porém, em 1956 realizou-se o Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro em Salvador, Bahia. Nos Anais, publicados em 1958, encontram-se as Normas fixadas pelo Congresso. Em fevereiro de 2005, a ABC promoveu o 4º Encontro Brasileiro de Canto, em São Paulo, com a intenção de revisar as Normas do Português Brasileiro no canto erudito.

Em 1956 não houve a mesma preocupação com uma língua-padrão e um reconhecimento de uma tendência progressiva a uma maior unidade na fala. No seu discurso de instalação, o Prof. Celso da Cunha, Presidente Executivo do Congresso, comentou que através do rádio, a televisão e o cinema, entre outros meios (sem mencionar o canto), o padrão culto terá uma tendência a se propagar nacionalmente. Ele sugere a possibilidade de adotar "uma média de falar equidistante de todos os padrões básicos regionais", como a pronúncia neutralizada do inglês utilizado nos Estados Unidos e outros países da Europa por cantores, atores e telejornalistas em rede nacional.

A preocupação principal do Encontro de 2005 foi mais prática do que teórica. Ao contrário ao Congresso de 1937, a participação maciça de cantores e professores de canto e dicção neste Encontro fez com que a praticidade e facilidade de utilização das Normas Reconhecendo divergências nas pronúncias regionais como uma riqueza do português brasileiro, o Encontro de 2005 procurou achar aquela "média de falar equidistante de todos

os padrões básicos regionais" que Celso da Cunha tinha sugerido em 1956. Tentando evitar "bairrismos" e admitindo a necessidade de ter pelo menos uma pronúncia básica do português brasileiro para a utilização por parte de estrangeiros que queiram aproveitar do repertório brasileiro, os participantes votaram uma tabela fonética que visasse a adoção de um português "neutro" – sem regionalismos –, reconhecendo que ainda há muita necessidade de estudo sobre as manifestações regionais, folclóricas e históricas. A esperança é que a maioria dos cantores brasileiros adote aos poucos esta pronúncia não regional. No caso de uma música com teor incontestavelmente regional, é de ser esperado que cantores da região da composição ou do compositor cantem com seu "sotaque". Porém, com risco de caricaturas, é difícil para cantores de outras regiões imitar um "sotaque". Por esta razão a importância do português brasileiro "neutro" – reconhecivelmente brasileiro e nacional, não importando a origem do cantor. A próxima etapa de discussão para futuras modificações nas Normas será dedicado às falas regionais brasileiras e à pronúncia do português na música histórica brasileira.

Apresentação da tabela

As presentes Normas para a Pronúncia do Português Brasileiro no Canto Erudito foram organizadas em um formato de tabela bastante usual, de modo similar aos que tradicionalmente se apresentam nos documentos das áreas de lingüística, fonoaudiologia e também nos estudos fonético-articulatórios aplicados ao canto.

Em linhas gerais, a tabela considera a subdivisão tradicional dos símbolos ortográficos do PB, bem como dos seus correspondentes símbolos fonéticos, nas categorias de vogais e consoantes, com a apresentação de cada um dos componentes destas categorias de acordo com a ordem alfabética. Ambas as categorias compreendem ainda alguns casos especiais de seqüências de símbolos ortográficos que, uma vez combinados, representam formas de pronúncia específicas (como no caso dos encontros vocálicos, encontros consonantais e nasalizações).

Tanto o quadro das vogais quanto o das consoantes se estabelecem com a justaposição de quatro colunas, respectivamente relacionadas às letras ou símbolos ortográficos que representam os fonemas do PB (símbolos ortográficos), aos símbolos adotados para a transcrição fonética destes símbolos ortográficos (símbolos fonéticos), às informações essenciais para a transcrição e pronúncia do PB Cantado (Transcrição e pronúncia: informações essenciais), além de alguns dados complementares e notas sobre eventuais exceções às propostas apresentadas (Informações complementares).

Os símbolos fonéticos propostos foram selecionados a partir do padrão estabelecido pela International Phonetic Association, que desde o final do século XIX se

dedica à proposição, ampliação e constante atualização do IPA - International Phonetic Alphabet (IPA), resultado da identificação, classificação e registro de traços fonético-fonológicos das mais diversas línguas naturais e artificiais do mundo.

Como critério de seleção, levou-se em consideração tanto algumas características fonético-fonológicas do PB quanto, em alguns casos mais específicos, aproximações que favorecessem a uma compreensão internacional da transcrição fonética e pronúncia deste idioma, sobretudo quanto a determinados usos cultivados tradicionalmente na prática do canto.

Mais informações sobre a proposição original e a evolução dos símbolos fonéticos referenciais do PB Cantado podem ser encontradas no *Handbook of the International Phonetic Association* (ver referências bibliográficas abaixo). Nesta publicação, também se pode encontrar a nomenclatura oficialmente proposta pela Associação no intuito de estabelecer uma denominação padrão para estes símbolos, incluindo-se nomes utilizados para identificar os símbolos originários de idiomas como o grego e o latim, e nomes atribuídos àqueles símbolos especialmente criados para o alfabeto fonético.

Quanto à não inclusão desta nomenclatura na tabela do PB Cantado, além do fato de que se trata de uma informação já amplamente divulgada, os nomes dos símbolos estariam relacionados ao inglês, uma vez que ainda é necessária a criação de uma nomenclatura mais relacionada ao PB.

Cada uma das ocorrências mencionadas na tabela, bem como suas variações e exceções, foram ilustradas com exemplos apresentados geralmente entre parênteses e com as seguintes caractarísticas:

1. apresentação da transcrição ortográfica da palavra com o uso de caracteres em itálico e escansão silábica destacada por hífens, assim como geralmente ocorre nas edições musicais (ex.: *pa-la-vra*);

2. em seguida à transcrição ortográfica, apresentação da transcrição fonética, entre colchetes, com o uso de caracteres IPA, sílaba tônica precedida por sinal semelhante ao apóstrofe e escansão silábica destacada por pontos (ex.: [pa'la.vɾɐ]).

Especialmente quanto à escansão silábica, seguimos a proposição da Academia Brasileira de Letras, confirmada por outras fontes de igual credibilidade, de que deve ser decorrente da soletração e não da consideração da etimologia das palavras.

Quanto à transcrição fonética, nesta edição foi representada especificamente com a utilização da fonte Doulos SIL, uma das mais difundidas fontes de caracteres do IPA no

padrão Unicode, criada e disponibilizada gratuitamente pelo SIL International (www.sil.org). Sem a utilização de uma fonte como esta os programas de edição/leitura de textos e os programas de navegação na internet não permitiriam que os símbolos fonéticos fossem visualizados e/ou digitados corretamente.

Entre as informações essenciais para a transcrição e pronúncia lingüística/musical do PB Cantado, destacam-se aquelas que valorizam as características históricas, estruturais, técnicas e estéticas do PB, relacionáveis a uma certa noção de norma culta da língua, na maneira como ela é escrita e falada contemporaneamente no Brasil. Por esta razão, controvérsias quanto a algumas propostas da norma que se apresenta como padrão são pertinentes, entre elas, a questão do grau de influência de determinadas variações regionais do PB sobre a proposição desta própria norma. Um exemplo disso é o caso da letra 'r'.

Outro tipo de ocorrência considerado com bastante cautela são os encontros vocálicos e a sua caracterização na escansão silábica enquanto ditongos (vogais pronunciadas em uma mesma sílaba) e hiatos (vogais pronunciadas em sílabas diferentes).

Neste contexto, são razões fundamentalmente sonoras/musicais que justificam a inclusão do sinal [ː] como índice do prolongamento da vogal anterior a ele, em relação à semivogal posterior, nos ditongos decrescentes (ex.: [oːɪ], na palavra *noi-te* ['noːɪ.tʃɪ]).[2]

A abordagem musical e a consideração da pronúncia do PB Cantado permitem, a partir da referência das tradições do canto erudito em outros idiomas, o estabelecimento de soluções bastante funcionais quanto a alguns casos típicos e controversos do PB (como os casos de nasalização, cuja pronúncia poderia ser orientada pela oposição entre os padrões do francês e do italiano).

De um ponto de vista prosódico, em um nível que ultrapassa a delimitação das palavras, foram destacados alguns casos especiais em que a pronúncia de uma letra final de

[2] Nas Normas de 1938, são dedicados 12 páginas à discussão de ditongos e hiatos, incluindo a criação dos mesmos pela ligação de palavras. Grande parte destas doze páginas é dedicada a exemplos musicais na tentativa de definir como será dividido o valor de uma nota (ou notas) para acomodar ditongos e tritongos musicalmente. Sobre a ligação de palavras e tritongos, os autores das normas admitiram a impossibilidade de fixar normas para a solução musical de ligação destes casos. "Cada frase tem seu ritmo e psicologia próprios, impossíveis de reduzir a casos gerais. O problema dependerá, pois, quase exclusivamente da inteligência e da expressividade tanto do compositor como do cantor." (NORMAS, 1938, p. 28) Como se poderia esperar, as Normas da Língua Cantada manifestam grande preocupação com os problemas criados pela união da linguagem e a voz produzida para cantar e continua válida a maioria das observações feitas naquele documento. Grande parte do texto das Normas de 1938, incluindo a discussão dos ditongos, tritongos e hiatos (sem os exemplos musicais) pode ser encontrada nos livros de Vasco Mariz – a *Canção brasileira de câmara* (2002) e *A Canção Brasileira* (primeira publicação em 1948, com várias edições subseqüentes), para quem não tem acesso às normas na sua forma original.

determinada palavra altera o seu comportamento padrão em virtude da correlação com a letra inicial de uma palavra seguinte.

Em alguns casos, sobretudo em situações controversas quanto à acentuação tônica de determinadas palavras, o leitor é convidado a consultar um dicionário, como extensão às informações essenciais e complementares da tabela.

Esta mesma sugestão pode ser compreendida em outros casos cujas características prosódicas são peculiares, entre eles: as palavras monossilábicas; as palavras terminadas em consoantes diferentes das que constam na tabela (sobretudo as oriundas de outros idiomas); alguns casos de encontros consonantais entre as margens de sílabas diferentes de uma mesma palavra, sujeitos à ocorrência de epêntese (inclusão de uma vogal entre as consoantes, com a valorização do ritmo silábico).

Finalmente, também é importante ressaltar que, como critério, foram desconsideradas as mudanças quanto à ortografia e pronúncia previstas pela iminente reforma ortográfica do PB, a ser implementada em conjunto com os demais países falantes do português. Este critério se justifica pelo simples fato de que, além de controversas, estas mudanças não entrariam em vigor até a data da publicação deste artigo e, certamente, poderiam causar equívocos quanto à ortografia vigente nas edições de partituras brasileiras atualmente disponíveis ao público.

Participantes dos Grupos de Trabalho e Comissão da Associação Brasileira de Canto para finalização da tabela:

Thaïs Cristófaro da Silva (UFMG), consultora
Fernando Carvalhaes Duarte (UNESP), *in memoriam*

Adriana Kayama (UNICAMP)
Angêla Barra (UFG)
Beatriz Raposa de Medeiros (USP)
Cirene Paparotti, Elke Riedel (UFRN)
Flávio Carvalho (UFU)
Luciana Monteiro de Castro (UFMG)
Luciana Nunes Kiefer (UNESP)
Luciano Simões da Silva (UNICAMP)

Margarida Borghoff (UFMG)
Maria Elisa Pereira (USP)
Martha Herr (UNESP)
Mirna Rubim (UNIRIO)
Mônica Pedrosa de Pádua (UFMG)
Stela Brandão
Vianey dos Santos (UFPB)
Wladimir Mattos (UNESP

Referências

ANAIS do Primeiro Congresso Brasileiro de Língua Falada no Teatro. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura, 1958.

ANDRADE, Mário de. NORMAS para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito. In: *Revista brasileira de música: Escola Nacional de Música da Universidade do Brasil*, v. 5, n. 1, p. 1-35, 1938.

_____. Os compositores e a língua nacional. In: *Aspectos da música brasileira*. São Paulo: Martins, p. 41-118, 1965.

APPELMAN, Dudley Ralph. *The science of vocal pedagogy.* Indiana: Indiana University Press, 1986.

ARNOLD, Márcia Rafaela. *Questões de pronúncia do português brasileiro na década de 30*. (no prelo).

BECHARA, Evanildo. A norma culta frente à democratização do ensino. In: Ciclo de conferências "A língua em debate". Academia Brasileira de Letras, Conferências 2000. Disponível em <http://www.academia.org.br/abl/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=4284&sid=531>

BRANDÃO, Stela Maria Santos. The Brazilian art song: a performance guide utilizing selected works by Heitor Villa-Lobos. New York, 1999. Tese (Doutorado) – Teachers College, Columbia University.

_____. A problemática da dicção lírica brasileira. In: *A voz no século XXI,* II CONGRESSO BRASILEIRO DE CANTO, out. 2002.

_____. Normas da dicção lírica brasileira: seis décadas de defasagem e controvérsias – avaliando resultados e retomando o Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada. *ARTEunesp,* v.16, p. 86-99, 2003-2004.

CAGLIARI, Luiz Carlos. *Alfabetização e lingüística*. São Paulo: Editora Scipione, 1989.

_____. *Análise fonológica, introdução à teoria e à prática.* Campinas: Mercado de Letras, 2002.

COLORNI, Evelina. *Singer's Italian*. New York: Schirmer Books, 1979.

CRISTÓFARO SILVA, Thais. *Fonética e fonologia do português: roteiro de estudos e guia de exercícios*. São Paulo: Contexto, 2005.

_____. Algumas questões fonéticas a cerca da tabela normativa para a pronúncia do português brasileiro cantado. III SEMINÁRIO DA CANÇÃO BRASILEIRA, Belo Horizonte, Escola de Música da UFMG, 2005. Workshop oferecido durante o evento.

_____. Algumas questões representacionais a cerca da tabela normativa para o português brasileiro cantado. *Per Musi*, n. 15, p. 26-34, 2007.

DE'ATH, Leslie. The merits and perils of the IPA for singing. *Journal of singing,* v. 57, n. 4, p. 57-68, 2001.

DELGADO-MARTINS, Maria Raquel. *Ouvir falar: introdução à fonética do português.* Lisboa: Caminho,1988.

DUARTE, Fernando José Carvalhaes. A fala e o canto no Brasil: dois modelos de emissão vocal. *ARTEunesp*, v. 10, p. 87-97, 1994.

_____. O chá das sílabas: o canto e o padrão respiratório da fala no Brasil. In: FERREIRA, Leslie Piccolotto; OLIVEIRA, Iara Bittante de; QUINTEIRO, Eudosia Acuña; MORATO, Edwiges Maria (orgs.) *Voz profissional: o profissional da voz.* Carapicuiba: Pró-Fono Departamento Editorial, 1995, p. 57-66.

_____. A sílaba (tonta de tanto tom) na boca das eras: notação prosódica da música brasileira. In: MATOS, Cláudia N. de; MEDEIROS, Fernanda Teixeira de;

TRAVASSOS, Elizabeth (orgs). *Ao encontro da palavra cantada – poesia, música e voz*. Rio de Janeiro: Sete Letras, 2001, p.141-152.

_____. Aplicação de uma transcrição fonética para o canto no Brasil. *ARTEunesp*, São Paulo, v. 16, p. 156-171, 2003-2004.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Novo dicionário da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1975.

FERREIRA NETTO, Waldemar. *Introdução à fonologia da língua portuguesa.* São Paulo: Hedra, 2001.

FRANÇA, Angela. Problemas na variante tensa da fala carioca. *Revista DELTA: Documentação de estudos em lingüística teórica e aplicad*a. São Paulo, v. 20 (esp.), p. 33-58, 2004.

_____. A diversidade 'fonético fonológica' e as normas da pronúncia padrão em 1937. *Encontro dos Alunos de Pós-Graduação em Lingüística*, n. 3, 2001.

GRUBB, Thomas. *Singing in French: a manual of French diction and French vocal repertoire*. Nova York: Schirmer Books, 1979

Handbook of the International Phonetic Association: A guide to the use of the international phonetic alphabet. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

HERR, Martha. A problemática da dicção lírica brasileira. *A voz no século XXI.* II CONGRESSO BRASILEIRO DE CANTO, out. 2002.

_____. As normas da boa pronúncia do português no canto e no teatro: comparando documentos de 1938 e 1958. *ARTEunesp,* v. 16, p. 56-67, 2003-2004.

_____. Mudanças nas normas para a boa pronúncia da língua portuguesa no canto e no teatro no Brasil: 1938, 1956 e 2005. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 15. p. 35-40, 2007.

HOUAISS. Antonio. *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Disponível em <http://houaiss.uol.com.br/busca.jhtm>

HOYOS-ANDRADE, Rafael Eugenio. Proposta de notação fonológica do português do Brasil. *Alfa, Revista de Lingüística*, v. 30/31, p. 65-83, 1986/87.

IMAGUIRE, Lígia Maria Campos (org). *As línguas do Brasil – tipos, variedades regionais e modalidades discursivas.* São Paulo: Departamento de Lingüística – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – USP, 2001. P. 73-83. Disponível em <http:/www.fflch.usp.br/dl/download/franca,doc>

KAYAMA, Adriana. Tendências de neutralização de regionalismos no português brasileiro no telejornalismo: uma observação perceptivo/auditiva. *ARTEunesp,* São Paulo, v.16, p.10-25, 2003-2004.

KYRILLOS, Leny Cristina Rodrigues. A Comunicação na televisão: reflexões a partir do trabalho realizado com repórteres. In: FERREIRA, Leslie Piccolotto; OLIVEIRA, Iara Bittante de; QUINTEIRO, Eudosia Acuña; MORATO, Edwiges Maria (orgs.) *Voz profissional: o profissional da voz*. Carapicuiba: Pró-Fono Departamento Editorial, 1995, p. 121-135.

_____ (org.) *Fonoaudiologia e telejornalismo: relatos de experiências na Rede Globo de Televisão*. Rio de Janeiro: Revinter, 2003.

_____; COTES, Cláudia; FEIJÓ, Deborah. *Voz e corpo na TV: a fonoaudiologia a serviço da comunicação.* São Paulo: Globo, 2003.

LABOV, William. *Principles of linguistic change: internal factors*. Oxford: Blackwell, 1994.

_____. *Principles of linguistic change: social factors*. Oxford: Blackwell, 2001.

LIMA, P. E. Aí, véi? Aos 40 anos, Brasília começa a ter um jeito característico de falar. *Correio Braziliense.* Caderno Cidades, 12 mai. 2000.

MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular.* 4.ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980.

_____. *A canção brasileira de câmara.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 2002.

MARSHALL, Madeleine. *The singer's manual of English diction*. New York: Schirmer Books, 1979.

MARTINS, Maria Raquel Delgado. *Ouvir falar, introdução à fonética do português.* Lisboa: Caminho, 1988.

MATEUS, Maria Helena Mira; D'ANDRADE Ernesto. *The phonology of Portuguese.* Oxford: Oxford University Press, 2000.

MATTOS, Wladimir Farto Contesini de. *Análise prosódica como ferramenta para a performance da canção – um estudo sobre as Canções de Amor de Cláudio Santoro e Vinícius de Moraes.* São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista.

MATTOSO CÂMARA JR., Joaquim. *Estrutura da língua portuguesa.* Petrópolis: Vozes, 1986 (1.ed 1970).

MEDEIROS, Beatriz Raposo de. Descrição comparativa de aspectos fonético-acústicos selecionados da fala e do canto em português brasileiro. Campinas, 2002. Tese (Doutorado em Linguística) – IEL, UNICAMP.

_____. O português brasileiro e a pronúncia do canto erudito: reflexões preliminares. *ARTEunesp,* v. 16, p.46-55, 2003-2004.

MOLLICA, Maria Cecília; BRAGA, Maria Luiza. *Introdução à sociolingüística*. São Paulo: Contexto. 2003.

MORIARTY, John. *Diction: Italian, Latin, French, German... the sounds and 81 exercices for singing them*. Boston: Schirmer Music, 1975.

MOTTA MAIA, Eleonora. *No reino da fala, a linguagem e seus sons.* São Paulo: Ática, 1985.

NORMAS para a boa pronúncia da língua nacional no canto erudito, ditadas pelo Primeiro Congresso da Língua Nacional Cantada, realizado em São Paulo, em 1937. In: MARIZ, Vasco. *A canção brasileira: erudita, folclórica e popular*. 4.ed. Rio de Janeiro: Cátedra, 1980.

ODOM, William. *German for singers: textbook of diction and phonetics*. New York: Schirmer Books, 1981.

OLIVEIRA, Marco Antonio de. Reanalisando o processo de cancelamento do (R) em final de sílaba. *Revista de estudos da linguagem*, v. 6, n. 2, p. 70-97, 1997.

PEREIRA, Maria Elisa; KERR, Dorotéa Machado. O Departamento de Cultura do Município de São Paulo e o Congresso da Língua Nacional Cantada. *ARTEunesp*, v. 16, p. 114-139, 2003-2004.

PULLUM, Geoffrey; LADUSAW, William. *Phonetic symbol guide.* Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

RELATÓRIO GERAL: A VOTAÇÃO DOS FONEMAS DO PORTUGUÊS BRASILEIRO NO CANTO ERUDITO. Assembléia realizada no IV Encontro Brasileiro de Canto, Mirna Rubim, ed. In: *Boletim da Associação Brasileira de Canto*, v. 7, n. 28, out./nov. 2005.

RUBIM, Mirna. Controvérsias do português brasileiro para o canto erudito: uma sugestão de representação fonética. *ARTEunesp*, v. 16, p.68-85, 2003-2004.

SAUSSURE, Ferdinand de. *Curso de lingüística geral.* São Paulo: Cultrix, 1977.

SILVEIRA, Regina Célia Pagliuchi da. *Estudos de fonética do idioma português.* São Paulo: Cortez, 1982.

SMITH, Lloyd A.; SCOTT, Brian S. Increasing the intelligibility of sung vowels. In: *Journal of Acoustical Society of America.* v. 67, n. 5, p.1795-97, 1980.

SUNDBERG, Johan. The acoustics of the singing voice. *Scientific American,* v. 236, n. 3, p. 82-91, 1977.

TABELA NORMATIVA PARA O PORTUGUÊS CANTADO. *Boletim da Associação Brasileira de Canto*, v. 7, n. 28, out./nov. 2005.

TRUBETZKOY, Nikolai Sergeyevitch. *Principes de phonologie.* Paris: Kliincksieck, 1964 (1.ed. 1939)

WALL, Joan. *International phonetic alphabet for singers*. Dallas: Pst. Inc, 1989.

Anexo

VOGAIS				
Símbolo ortográfico		**Símbolo fonético**	**Transcrição e pronúncia: informações essenciais**	**Informações complementares**
a	a	[a]	Em posição tônica (*ga-to* ['ga.tʊ]), posição átona pretônica (*a-bri-go* [a'bri.gʊ]) ou postônica medial (*sá-ba-du* ['sa.ba.dʊ]).	Exceção: casos em que a letra 'a' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'am' e 'an').
	a	[ɐ]	Em posição átona final (*gota* ['go.tɐ]).	
	á	[a]	Sempre (*li-lás* [li'las]).	
	à	[a]	Sempre (*à* [a], *à-que-le* [a'ke.lɪ]).	
	ã	[ɐ̃]	Sempre (*ir-mã* [ir'mɐ̃]).	O símbolo [ɐ̃] foi escolhido para representar o nasal brasileiro da vogal 'a', ao invés de [ã], a fim de evitar eventuais equívocos, principalmente entre estrangeiros, tendo em vista que o símbolo [a] representa o som de uma vogal aberta e frontal e o [ɐ] representa o som de uma vogal entre a articulação semi-aberta e aberta, em posição central.
	ai	[a:ɪ]	Caracterização do ditongo decrescente [a:ɪ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*bai-xo* ['ba:ɪ.ʃʊ]).	Exceção: se o encontro vocálico 'ai' for seguido pela letra 'r', as vogais 'a' e 'i' passam, em geral, a caracterizar um hiato e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (*sa-ir* [sa'ir]). Há casos contrários a esta exceção, (*pai-ra* ['pa:ɪ.rɐ]).
	aí	[a'i]	Se a letra 'i' for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [a'i], e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (*sa-í-da* [sa'i.dɐ]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tônica da palavra.
	au	[a:ʊ]	Caracterização do ditongo decrescente [a:ʊ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*frau-de* ['fra:ʊ.dʒɪ]).	
	aú	[a'u]	Se a letra 'u' for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [a'u] e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (*sa-ú-de* [sa'u.dʒɪ]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tônica da palavra.
	ãi	[ɐ̃:ɪ]	Caracterização do ditongo nasal decrescente [ɐ̃:ɪ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*cãi-bra* ['kɐ̃:ɪ.brɐ]).	Nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas.
	ãe	[ɐ̃:ɪ]	Caracterização do ditongo nasal decrescente [ɐ̃:ɪ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*mãe* [mɐ̃:ɪ]).	Nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas.
	ão	[ɐ̃:ʊ]	Caracterização do ditongo nasal decrescente [ɐ̃:ʊ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*pão* [pɐ̃:ʊ]).	Nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas.

	am, an, âm, ân	[ɐ̃]	Se as letras ‘a’ ou ‘â’ forem seguidas pelas letras ‘m’ ou ‘n’, na mesma sílaba, formando as seqüências ‘am’, ‘an’ e ‘ân’, devem ser pronunciadas como [ɐ̃] (*sam-ba* ['sɐ̃.bɐ], *can-to* ['kɐ̃.tʊ], *cân-ti-co* ['kɐ̃.tʃi.kʊ]). Em sílabas tônicas, se forem seguidas por outra sílaba iniada por ‘m’ ou ‘n’, as letras ‘a’ ou ‘â’ devem ser pronunciadas como [ɐ̃] (*a-mo* ['ɐ̃.mʊ], *a-no* ['ɐ̃.nʊ], *câ-ma-ra* ['kɐ̃.ma.ɾɐ], *â-ni-mo* ['ɐ̃.ni.mʊ]).	Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de ‘am’, ‘an’, ‘ân’ na mesma sílaba, o ‘m’ e o ‘n’ devem ser levemente pronunciados. Em sílabas pretônicas, se for seguida por outra sílaba iniada por ‘m’ ou ‘n’, a letra ‘a’ deve ser pronunciada como [a] (*a-mor* [a'mor], *a-nô-ni-mo* [a'no.ni.mʊ]). A letra ‘â’ ocorre sempre em sílabas tônicas.
		[ɐ̃:ʊ]	Em posição átona final, em verbos, a seqüência de letras ‘am’ deve ser pronunciada como um ditongo nasal decrescente (*fo-ram* ['fo.ɾɐ̃:ʊ]).	Assim como nos ditongos nasais, ambas as vogais devem ser nasalizadas. O ‘m’ deve ser levemente pronunciado.
e	e	[e] ou [ɛ]	Em posição tônica, a pronúncia da letra ‘e’ varia arbitrariamente de acordo com as palavras, podendo ser [e] (*te-ma* ['te.mɐ]) ou [ɛ] (*e-lo* ['ɛ.lʊ]).	Exceção: casos em que a letra ‘e’ ocorra antes das consoantes ‘m’ ou ‘n’ (ver a seguir os casos de ‘em’ e ‘en’). Devido a esta arbitrariedade no uso de [e] ou [ɛ], em caso de dúvida, é recomendável a consulta a um dicionário da língua portuguesa brasileira.
		[e]	Em posição pretônica e postônica medial, a letra ‘e’ deve ser pronunciada como [e] (*de-li-rio* [de'li.ɾjʊ], *có-le-ra* [kɔ'le.ɾɐ]).	Exceção: 1. casos em que a letra ‘e’ ocorra antes das consoantes ‘m’ ou ‘n’ (ver a seguir os casos de ‘em’ e ‘en’); 2. a pronúncia alternativa [ɪ] pode ocorrer eventualmente, em sílabas pretônicas, como variação de [e] (*me-ni-no* [mɪ'ni.nʊ]).
		[ɪ]	Sempre em posição átona, em final de palavra (*fo-me* ['fɔ.mɪ]).	
	é	[ɛ]	Sempre (*ca-fé* [ka'fɛ]).	Exceção: casos em que a letra ‘e’ ocorra antes das consoantes ‘m’ ou ‘n’ (ver a seguir os casos de ‘ém’ e ‘éns’).
	ei	[eːɪ]	Caracterização do ditongo decrescente [eːɪ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*bei-jo* ['beːɪ.ʒʊ]).	.
	eí	[e'i]	Se a letra ‘i’ for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [e'i] e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (*ve-í-cu-lo* [ve'i.ku.lʊ]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tônica da palavra.
	éi	[ɛːɪ]	Caracterização do ditongo decrescente [ɛːɪ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*an-éis* [a'nɛːɪs]).	
	éo	[ɛːʊ]	Caracterização do ditongo decrescente [ɛːʊ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*au-réo-la* [aʊ'ɾɛːʊ.lɐ]).	Em edições antigas podem ser encontradas palavras com as formas ortográficas ‘éo’, ‘eo’ que atualmente são escritas como ‘éu’, ‘eu’ (*céo* [sɛːʊ], *seo* [seːʊ].
	eu	[eːʊ]	Caracterização do ditongo decrescente [eːʊ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*deu-sa* ['deːʊ.zɐ]).	

	eú	[e'u]	Se a letra 'u' for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [e'u] e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (*con-te-ú-do* [kõ.te'u.du]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tônica da palavra.
	éu	[ɛ:ʊ]	Caracterização do ditongo decrescente [ɛ:ʊ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*cha-péu* [ʃa'pɛ:ʊ]).	
	em, en, ên	[ẽ]	Se as letras 'e' ou 'ê' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n', na mesma sílaba, formando as seqüências 'em', 'en' e 'ên', devem ser pronunciadas como [ẽ] (*sem-pre* ['sẽ.prɪ], *a-ten-ção* [a.tẽ'sẽ:ʊ], *apên-di-ce* [a'pẽ.ʤi.sɪ]).	Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'em', 'en', 'ên' na mesma sílaba, o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados. A pronúncia alternativa [ĩ] pode eventualmente ocorrer como variação de [ẽ], principalmente para as ocorrência de 'em' ou 'en' estabelecidas em posição pretônica (*em-bo-ra* [ĩ'bɔ.ʀɐ]).
	em, êm, ém, éns	[ẽ:ɪ] ou [ẽ:ɪs]	Sempre em finais de palavras, as seqüências de letras 'em', 'êm', 'ém' e 'éns' devem ser pronunciadas como ditongos nasais decrescentes (*bem* [bẽ:ɪ], *têm* [tẽ:ɪ], *tam-bém* [tẽ'bẽ:ɪ], *pa-ra-béns* [pa.ra'bẽ:ɪs]).	Nestes casos, ambas as vogais devem ser nasalizadas. O 'm' ou 'n' finais devem ser levemente pronunciados.
i	i ou í	[i]	Sempre (*is-to* ['is.tʊ], *a-ni-mal* [a.ni'ma:ʊ], *ca-quí* [ka'ki]).	Exceção: 1. se a letra 'i' é pronunciada como semivogal [j] nos ditongos crescentes (*sé-rio* ['sɛ.ʀjʊ]); 2. casos em que a letra 'i' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'im', 'ím', 'in' e 'ín').
	i + vogal	[i] ou [j]	Se a letra 'i' não acentuada for seguida por outra vogal não acentuada este encontro vocálico pode ser pronunciado de duas maneiras distintas: 1. como ditongo crescente, com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba e realização de 'i' como semivogal (*fé-rias* ['fɛ.ʀjɐs]); 2. como hiato, com a separação das duas vogais em duas sílabas distintas e a representação de 'i' como vogal (*fé-ri-as* ['fɛ.ri.ɐs]).	A escolha da variante mais adequada para estes casos é facultativa e poderá ser motivada por razões de ordem técnica ou estética.
	im, ím, in, ín	[ĩ]	Se as letras 'i' ou 'í' forem seguidas pelas letras 'm' ou 'n', na mesma sílaba, formando as seqüências 'im', 'ím','in', 'ín', devem ser pronunciadas como [ĩ] (*lim-po* ['lĩ.pʊ], *ím-pe-to* ['ĩ.pe.tʊ], *cin-to* ['sĩ.tʊ], *ín-do-le* ['ĩ.do.lɪ]).	Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de 'im', 'ím', 'in', 'ín' na mesma sílaba, o 'm' e o 'n' devem ser levemente pronunciados.
o	o	[o] ou [ɔ]	Em posição tônica, a pronúncia da letra 'o' varia arbitrariamente de acordo com as palavras, podendo ser [o] (*bo-lo* ['bo.lʊ]) ou [ɔ] (*cor-da* ['kɔr.dɐ]).	Exceção: casos em que a letra 'o' ocorra antes das consoantes 'm' ou 'n' (ver a seguir os casos de 'om' e 'on'). Em caso de dúvida quanto ao uso de [o] ou [ɔ], é recomendável que se consulte um dicionário da língua portuguesa brasileira.

		[o]	Em posição pretônica e postônica medial, a letra ‘o’ deve ser pronunciada como [o] (*co-ra-gem* [ko'ra.ʒẽɪ], *i-co-ne* ['i.ko.nɪ]).	Exceção: 1. casos em que a letra ‘o’ ocorra antes das consoantes ‘m’ ou ‘n’ (ver a seguir os casos de ‘om’ e ‘on’); 2. a pronúncia alternativa [ʊ] pode ocorrer eventualmente em algumas palavras como variação de [o] nas sílabas pretônicas em que ‘o’ for seguida de ‘s’ (*cos-tu-me* [kʊs'tu.mɪ]).
	o	[ʊ]	Sempre em posição átona, no final de palavra (*ca-lo* ['ka.lʊ]).	
	ó	[ɔ]	Sempre (*pó* [pɔ]).	
	oi	[o:ɪ]	Caracterização do ditongo decrescente [o:ɪ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*coi-ta-do* [ko:ɪ'ta.dʊ]).	
	oí	[o'i]	Se a letra ‘i’ for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [o'i] e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (*e-go-ís-mo* [e.go'iz.mʊ]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tônica da palavra.
	ói	[ɔ:ɪ]	Caracterização do ditongo decrescente [ɔ:ɪ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*fa-róis* [fa'rɔ:ɪs]).	
	ou	[o:ʊ]	Caracterização do ditongo decrescente [o:ʊ], com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba (*lou-co* ['lo:ʊ.kʊ]).	A pronúncia [o:ʊ] pode eventualmene ser reduzida para [o] (*lou-co* ['lo.kʊ]).
	oú	[o'u]	Se a letra ‘u’ for acentuada, as vogais passam a caracterizar um hiato [o'u] e devem ser pronunciadas em sílabas diferentes (*do-ú* [do'u]).	Neste caso, a vogal acentuada corresponde sempre à sílaba tônica da palavra.
	om, on, ôn	[õ]	Se as letras ‘o’ ou ‘ô’ forem seguidas pelas letras ‘m’ ou ‘n’, na mesma sílaba, formando as seqüências ‘om’, ‘on’ e ‘ôn’, devem ser pronunciadas como [õ] (*com-pra* ['kõ.prɐ], *son-da* ['sõ.dɐ], *re-côn-ca-vo* [xɐ'kõ.ka.vʊ]).	Ao contrário do francês, nos casos de nasalização com a ocorrência de ‘om’, ‘on’, ‘ôn’ na mesma sílaba, o ‘m’ e o ‘n’ devem ser levemente pronunciados.
	om	[õ:ʊ]	Sempre em finais de palavras a seqüência de letras ‘om’ deve ser pronunciada como um ditongo nasal decrescente (*bom* [bõ:ʊ]).	Neste caso, ambas as vogais devem ser nasalizadas. O ‘m’ final deve ser levemente pronunciado.
u	u ou ú	[u]	Sempre (*u-va* ['u.vɐ], *ca-jú* [ka'ʒu]).	Exceção: 1. se a letra ‘u’ é pronunciada como semivogal [w] nos ditongos crescentes (*qua-dra* ['kwa.drɐ]); 2. casos em que a letra ‘u’ ocorra antes das consoantes ‘m’ ou ‘n’ (ver a seguir os casos de ‘um’, ‘úm’ e ‘un’).
	u + vogal	[u] ou [w]	Se a letra ‘u’ não acentuada for seguida por outra vogal não acentuada este encontro vocálico pode ser pronunciado de duas maneiras distintas: 1. como ditongo crescente, com a pronúncia das duas vogais em uma mesma sílaba e realização de ‘u’ como semivogal (*tê-nue* ['te.nwɪ]); 2. como hiato, com a separação das duas vogais em duas sílabas distintas e a representação de ‘u’ como vogal (*tê-nu-e* ['te.nu.ɪ]).	A escolha da variante mais adequada para estes casos é facultativa e poderá ser motivada por razões de ordem técnica ou estética.

	um, un, úm	[ũ]	Se for seguida na mesma sílaba pelas letras ‘m’ ou ‘n’, formando as seqüencias de letras ‘um’, ‘úm’,‘un’, a letra [u] deve ser pronunciada como [ũ] (*co-mum* [ko'mũ], *as-sun-to* [a'sũ.tʊ], *cúm-pli-ce* ['kũ.pli.sɪ]).	Ao contrário do francês, neste caso de nasalização com a ocorrência de ‘um’, ‘un’, ‘úm’, o ‘m’ e ‘n’ devem ser levemente pronunciados.

CONSOANTES				
Símbolo ortográfico		**Símbolo fonético**	**Transcrição e pronúncia: informações essenciais**	**Informações complementares**
b	b	[b]	Sempre (*bo-ca* ['bo.kɐ], *tu-ba* ['tu.bɐ]).	
c	c	[s]	Antes da vogal ‘e’ e suas variantes graficamente acentuadas e da vogal ‘i’ (*ce-do* ['sɛ.dʊ], *cé-ti-co* ['sɛ.tʃi.kʊ], *vo-cê* [vo'sɐ], *ci-da-de* [si'da.ʤɪ]).	
		[k]	Antes das demais vogais e suas variantes graficamente acentuadas: ‘a’ (*ca-lo* ['ka.lʊ], *cân-ti-co* ['kɐ̃.tʃi.kʊ]); ‘o’ (*cor-da* ['kor.dɐ], *có-di-go* ['kɔ.ʤi.gʊ], cô-mo-da ['ko.mo.dɐ]); ‘u’ (*cu-ra* ['ku.rɐ], *cúm-pli-ce* ['kũ.pli.sɪ]). Se a letra ‘c’ for seguida por consoantes na mesma sílaba (*cla-ro* ['kla.rʊ]) ou em sílaba sucessiva (*pac-to* ['pak.tʊ]).	Nas palavras com encontros consonantais separados por sílabas, a pronúncia destes encontros tende ao fenômeno da epêntese, ou seja, a inclusão de um som vocálico entre as consoantes com a geração de uma nova sílaba (*pac-to* ['pa.ki.tʊ]). Este fato é importante na música, nas composições em que se atribui uma nota independente a esta nova sílaba epentética.
	ç	[s]	Sempre (*la-ço* ['la.sʊ]).	
	cç	[ks] ou [s]	Na maioria dos casos a seqüência de letras ‘cç’ deve ser pronunciada como [ks] (*dicção* [ʤik'sɐ̃:ʊ]). Em alguns casos, admite-se as variáveis [ks] ou [s] (*sec-ção* [sek'sɐ̃ʊ] ou [se'sɐ̃ʊ]).	
	ch	[ʃ]	Sempre (*chu-va* ['ʃu.vɐ], *ca-cho* ['ka.ʃʊ]).	
d	d	[d]	Antes das vogais ‘a’, ‘e’, ‘o’ e ‘u’ e suas variantes graficamente acentuadas: ‘a’ (*da-ta* ['da.tɐ], *dá-li-a* ['da.li.ɐ]); ‘e’ (*de-li-ci-a* [de'li.si.ɐ], *dé-ci-mo* ['dɛ.si.mʊ], *i-dên-ti-co* [i'dɐ̃.tʃi.kʊ]); ‘o’ (*do-len-te* [do'lɐ̃.tʃɪ], *dó-ri-co* ['dɔ.ri.kʊ], *i-dô-ne-o* [i'do.nɪ.ʊ]); ‘u’ (*duro* ['du.rʊ], *dú-vi-da* ['du.vi.dɐ]). Se a letra ‘d’ for seguida de ‘r’ na mesma sílaba (*vi-dro* ['vi.drʊ]).	

		[ʤ]	Antes da vogal ‘i’ e suas variantes graficamente acentuadas (*pe-di-do* [pe'ʤi.du], *dí-vi-da* ['ʤi.vi.dɐ]) e antes da letra ‘e’ átona, que se deve pronunciar como [ɪ], em sílabas finais de palavras (*bo-de* ['bɔ.ʤɪ]). Se a letra ‘d’ for seguida por consoante em sílaba sucessiva (*ad-mi-rar* [aʤ.mi'rar]).	A pronúncia [ʤ] deve ainda ocorrer em algumas sílabas pretônicas nas quais a letra ‘d’ seja seguida por ‘es’, com a pronúncia [ʤɪs] (*des-ti-no* [ʤɪs'tʃi.nu]). Nas palavras com encontros consonantais separados por sílabas, a pronúncia destes encontros tende ao fenômeno da epêntese (*ad-mir-ar* [aʤi.mi'rar]). Este fato é sobretudo importante na música, uma vez que há composições em que se atribui uma nota independente a esta nova sílaba epentética.
f	f	[f]	Sempre (*fa-da* ['fa.dɐ]).	
g	g	[g]	A pronúncia deve ser sempre [g] se a letra ‘g’ estiver: 1. antes das vogais ‘a’, ‘o’ e suas variações (*ga-to* ['ga.tu] , *go-la* ['gɔ.lɐ]); 2. antes de ‘u’ seguido de consoante (*gu-la* ['gu.lɐ]); 3. antes dos encontros vocálicos ‘ui’ e ‘ue’ (*gui-a* ['gi.ɐ], *guer-ra* ['gɛ.xɐ]); 4. antes de consoantes (*gri-to* ['gri.tu], *in-glês* [ĩ'gles]).	
		[ʒ]	Se a letra ‘g’ for seguida pelas vogais ‘e’, ‘i’ e suas variações a pronúncia deve ser sempre [ʒ] (*ge-lo* ['ʒe.lu]).	
	gu, gü	[gw]	Caracterização dos ditongos crescentes [wa], [wɛ], [wi] e [wo], quando‘gu’ ou ‘gü’ forem seguidos pelas vogais ‘a’, ‘e’, ‘i’, ‘o’ (*á-gua* ['a.gwɐ], *a-güen-tar* [a.gwẽ'tar], *lin-güi-ça* [lĩ'gwi.sɐ], *e-xí-güo* [e'zi.gwu]).	Os encontros vocálicos ‘oa’ e ‘oe’, geralmente tratados como hiatos [o'a] e [o'e], podem ser pronunciados como ditongos crescentes (*mágoa* ['ma.gwɐ], *goela* ['gwɛ.la]).
h	h	mudo	Sempre em início de palavra (*ho-ra* ['ɔ.rɐ]).	Exceção: casos de palavras emprestadas de outros idiomas em que o ‘h’ seja pronunciado (nesses casos a pronúncia deve seguir o padrão do respectivo idioma).
j	j	[ʒ]	Sempre (*ja-ca* ['ʒa.kɐ]).	
k	k	[k]	Somente em empréstimos (*ki-wi* [ki'wi]).	
l	l	[l]	Sempre (*la-do* ['la.du]).	Exceção: letra ‘l’ em final de sílaba ou palavra (ver a seguir).
		[ːʊ]	Se ‘l’ ocorrer em final de sílaba ou palavra (*sal-to* ['saːʊ.tu], *sol* [sɔːʊ]).	
	lh	[ʎ]	Sempre (*bo-lha* ['bo.ʎɐ]).	

m	m	[m]	Sempre que ocorrer em inícios de palavras ou sílabas (*ma-to* ['ma.tʊ], *a-mar* [a'mar]).	Em finais de sílabas, a letra 'm' está relacionada à nasalização da vogal que a precede, como demonstram os casos apresentados anteriormente, na tabela das vogais.
n	n	[n]	Sempre que ocorrer em inícios de palavras ou sílabas (*no-ta* ['nɔ.tɐ], *do-na* ['do.nɐ]).	Em finais de sílabas, a letra 'n' está relacionada à nasalização da vogal que a precede, como demonstram os casos apresentados anteriormente, na tabela das vogais.
	nh	[ɲ]	Sempre (*so-nho* ['so.ɲʊ]).	A pronúncia de 'nh' no PB, representada por [ɲ] corresponde à articulação de uma consoante nasal palatal, conforme padrão proposto pelo IPA.
p	p	[p]	Sempre (*pa-to* ['pa.tʊ]).	
q	qu	[k]	Se a seqüência de letras 'qu' for seguida pelas vogais 'e', 'i', ou por suas variantes graficamente acentuadas, deve-se pronunciar sempre [k] (*que-rer* [ke'rer], *Quê-ni-a* ['ke.ni.ɐ], *qui-lo* ['ki.lʊ], *quí-mi-ca* ['ki.mi.kɐ]).	
	qu, qü	[kw]	Caracterização dos ditongos crescentes [wa], [wɐ̃], [wɛ̃], [wɛ], [wi], [wo] e [wɔ], quando 'qu' ou 'qü' forem seguidos pelas vogais 'a', 'e', 'i', 'o' (*qua-dro* ['kwa.drʊ], quan-do ['kwɐ̃.dʊ], *se-qüên-ci-a* [se'kwɛ̃.si.ɐ], *se-qües-tro* [se'kwɛs.trʊ], *e-qüi-no* [e'kwi.nʊ], *quo-ci-en-te* [kwo.si'ẽ.tʃɪ], *quo-ta* ['kwɔ.tɐ]).	
r	r	[ɾ]	Nas ocorrências de 'r' entre vogais (*a-rei-a* [a're:ɪ.ɐ]) e de encontros consonantais (*pri-são* [prɪ'zɐ̃:ʊ], *a-bra-ço* [a'bra.sʊ]).	
		[x] ou [r]	Em inícios de palavras (*rou-pa* ['xo:ʊ.pɐ] ou ['ro:ʊ.pɐ]), propõe-se como norma para a pronúncia no canto erudito as variantes [x] ou [r], cuja utilização deve considerar as implicações musicais de ordem técnica e/ou estética. Uma vez escolhida uma das variantes para a interpretação de uma determinada obra, ela deve ser mantida em todas as ocorrências similares, ao longo da obra.	A escolha de [x] se justifica por ser esta a representação da principal tendência atual do PB para a pronúncia do caso em questão. Ao se fazer a opção por [r], a pronúncia deve ser branda. Uma pronúncia acentuada pode se caracterizar como "italianada". Como critérios que devem ser considerados na escolha de [r] ao invés de [x], pode-se considerar: 1. por razões estéticas/musicológicas, a interpretação de repertório anterior a 1937 (estabelecimento das primeiras normas de pronúncia, no I Congresso da Língua Nacional Cantada); 2. por razões técnicas, a realização de música sinfônica, ópera e alguns casos de música coral.

		[ɾ]	Em finais de sílabas (*car-ta* ['kar.tɐ]) e de palavras (*a-mor* [a'mor]).	
	rr	[x] ou [ɾ]	Nas ocorrências do dígrafo 'rr' (*car-ro* ['ka.xʊ] ou ['ka.ɾʊ]), aplicando-se as mesmas informações essenciais e complementares feitas anteriormente para o caso facultativo de [x] ou [ɾ].	
s	s	[s]	Sempre, em inícios de palavras (*sa-po* ['sa.pʊ]).	
		[z]	Sempre, entre vogais (*me-sa* ['me.zɐ]).	
		[s] ou [z]	Após a letra 'n' a pronúncia da 's' pode variar arbitrariamente entre [s] (*con-so-lo* [kõ'so.lʊ]) e [z] (*trân-si-to* ['trɐ̃.zi.tʊ]).	Devido a esta arbitrariedade no uso de [s] ou [z], é recomendável que se consulte um dicionário da língua portuguesa brasileira.
		[s] ou [z]	Em finais de sílabas, a pronúncia da letra 's' deve ser [s] se for seguida por uma consoante surda/não-vozeada (*fes-ta* ['fɛs-tɐ]), e deve ser [z] se for seguida por uma consoante sonora/vozeada (*mus-go* ['muz.gʊ]). Em finais de palavras, a pronúncia da letra 's' deve ser [s] se for seguida por palavra iniciada por consoante surda/não-vozeada (*u-vas fres-cas* ['u.vɐs 'frɛs.kɐs]), e deve ser [z] se for seguida por palavra iniciada por vogal ou consoante sonora/vozeada, quando pronunciadas sem pausa entre as palavras (*di-as a-le-gres* ['ʤi.ɐz a'lɛ.gɾɪs], *flo-res bran-cas* ['flo.ɾɪz 'brɐ̃.kɐs]).	Especialmente no caso de 's' em finais de palavras seguidas por palavras iniciadas por vogais, a pronúncia como [z] deve ser substituída por [s] se ocorrer pontuação gramatical ou pausa entre estas palavras, ou ainda, diminuição de andamento. Note-se que, se a segunda palavra for iniciada por vogal, ambas as palavras podem se compor em um único segmento na transcrição fonética (*di-as a-le-gres* [ʤi.a.za'lɛ.gɾɪs]).
	ss	[s]	Sempre (*pás-sa-ro* ['pa.sɐ.ɾʊ]).	
	sç	[s]	Sempre (*des-ça* ['de.sɐ]).	
	sc	[s]	Se for seguida pelas vogais 'e', 'i' ou suas variações graficamente acentuadas, a seqüência de letras 'sc' deve ser pronunciada como [s] (*nas-cer* [na'ser]).	Seguida pelas demais vogais, as duas letras da seqüência 'sc' devem ser pronunciadas em duas sílabas separadas (*pis-car* [pis'kar]).
t	t	[t]	Antes de 'e' em posição tônica (*car-tei-ra* [kar'te:ɪ.ɾɐ]) e das vogais 'a', 'o', 'u' (*a-ta-lho* [a'ta.λʊ], *tol-do* ['to:ʊ.dʊ], *tu-ba* ['tu.bɐ]). Nos casos em que a letra 't' for seguida na mesma sílaba por 'r' ou 'l'(*tri-bo* ['tri.bʊ], *a-tlas* ['a.tlɐs]).	

		[tʃ]	Sempre, antes da letra 'i' (*tin-ta* ['tʃĩ.tɐ]). Antes da letra 'e' em posição átona, na última sílabra da palavra (*po-te* ['pɔ.tʃɪ]). Nos casos em que seja seguida por consoantes em sílaba consecutiva (*at-mos-fe-ra* [atʃ.mos'fɛ.rɐ]).	A pronúncia [tʃ] deve ainda ocorrer em algumas sílabas pretônicas nas quais a letra 't' seja seguida por 'es', com a pronúncia [tʃɪ] (*tes-te-mu-nha* [tʃɪs.tʃɪ'mu.ɲɐ]). Nas palavras com encontros consonantais separados por sílabas, a pronúncia destes encontros tende ao fenômeno da epêntese (*at-mos-fe-ra* [a.tʃi.mos'fɛ.rɐ]). Este fato é sobretudo importante na música, uma vez que há composições em que se atribui uma nota independente a esta nova sílaba epentética.
v	v	[v]	Sempre (*vi-da* ['vi.dɐ]).	
w	w	[v] ou [w]	Nos casos de empréstimos de outros idiomas, pode ser pronunciado como a consoante [v] (por exemplo, a palavra alemã *Volks-wa-gen*) ou como a semivogal [w] (por exemplo, a palavra chinesa transliterada como *ki-wi*).	A transcrição fonética dos exemplos apresentados ao lado deve tomar como referência os padrões propostos para os respectivos idiomas.
x	x	[ʃ]	Sempre, em inícios de palavras (*xa-ro-pe* [ʃa'rɔ.pɪ]).	
		[ks]	Sempre, em finais de palavras (*tó-rax* ['tɔ.raks]).	
		[s]	Seguido de consoante (*ex-tin-ção* [es.tĩ'sɐ̃:ʊ]).	
		[ks], [s], [ʃ] ou [z]	Entre vogais tem pronúncia arbitrariamente variável (*tá-xi* ['ta.ksi], *pró-xi-mo* ['prɔ.si.mʊ], *cai-xa* ['kai.ʃɐ], *e-xem-plo* [e'zẽ.plʊ]).	Devido a esta arbitrariedade no uso de [ks], [s], [ʃ] ou [z] , é recomendável que se consulte um dicionário da língua portuguesa brasileira.
	xc	[s]	Se for seguida pelas vogais 'e', 'i' ou suas variações graficamente acentuadas, a seqüência de letras 'xc' deve ser pronunciada como [s] (*ex-ce-den-te* [es.e'dẽt.ʃɪ]).	
y	y	[i] ou [j]	Nos casos de empréstimos de outros idiomas, pode ser pronunciado como a vogal [i] (por exemplo, a palavra indígena brasileira *y-pi-ó-ca*) ou como semivogal [j] (por exemplo, a palavra japonesa transliterada como *sho-yu*).	A transcrição fonética dos exemplos apresentados ao lado deve tomar como refereência os padrões propostos para os respectivos idiomas.
z	z	[s]	Sempre, em finais de palavras (*paz* [pas]).	Exceção: nos casos em que a letra 'z', nos finais de palavras, for seguida por outra palavra iniciada por vogal (ver a seguir em [z]).
		[z]	Nos inícios de sílabas (*ze-ro* ['zɛ.rʊ]) ou nos casos em que a letra 'z', nos finais de palavras, for seguida por outra palavra iniciada por vogal (*luz e-te-rna* [luz e'tɛr.nɐ]) ou consoante sonora (*luz bri-lhan-te* [luz bɾi'ʎɐ̃.tʃɪ]).	Note-se que, no último caso da coluna ao lado, se a segunda palavra for iniciada por vogal, ambas as palavras podem se compor em um único segmento, na transcrição fonética (*luz e-te-rna* [lu.ze'tɛr.nɐ]).

Adriana Giarola Kayama. Doutora em Performance Practice pela University of Washington. Docente da UNICAMP, atua nas áreas de canto, técnica vocal, dicção, fisiologia da voz e música de câmara. Atualmente é Coordenadora Associada do Curso de Graduação em Música da UNICAMP. Foi presidente da ANPPOM de 2003 a 2007.

Flávio Carvalho. Doutor em Música - Canto - pela UNICAMP (2005), é atualmente professor adjunto da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Atua na área de Práticas Interpretativas como cantor e professor e como pesquisador tem se dedicado aos seguintes temas: musicologia histórica, ópera brasileira e canto erudito brasileiro.

Luciana Monteiro de Castro. mezzo-soprano, formou-se em Canto pelo Conservatório Nacional de Lisboa e pela UFMG, onde realizou Mestrado em Música e cursa atualmente Doutorado em Literatura Comparada. Leciona Canto na UFMG desde 2002 e participa do grupo de pesquisa Resgate da Canção Brasileira. Atuou como solista em óperas e obras sinfônicas sob as regências de David Machado, Emílio de César, Elena Herrera, Marcelo Ramos, Luiz Fernando Malheiro, Isaac Karabtchevsky e Silvio Viegas.

Martha Herr. Doutora em Música pelo Michigan State University e Livre-Docente pela Universidade Estadual Paulista (UNESP), tem participado de recitais, óperas e gravações no Brasil, nos Estados Unidos e Europa, como solista e integrante de vários conjuntos de música brasileira e de música contemporânea. Coordenadora da área de Canto da UNESP (São Paulo) e professora na pós-graduação, recebeu, em 1998, o Prêmio Carlos Gomes da Secretaria de Cultura do Estado de São Paulo. Em 2005, organizou o 4º Encontro Brasileiro de Canto.

Mirna Rubim. Professora adjunta de Canto da UNIRIO, doutora em Voice Performance pela Universidade em Michigan e Mestra em Música pela UNIRIO. Tem trabalhado arduamente na questão da pronúncia do português cantado e gravou em 2007 o DVD e CD da Floresta do Amazonas sob a batuta do maestro Isaac Karabitchevsky, dentro dos padrões da pronúncia neutra estabelecida nos Grupos de Estudo dos quais tem participado assiduamente desde 2004.

Mônica Pedrosa de Pádua. Bacharel em Canto pela Escola de Música da UFMG, Mestre em Canto pela Manhattan School of Music e Doutoranda em Literatura Comparada na Faculdade de Letras da UFMG. É professora de Canto na Escola de Música da UFMG e atua regularmente como solista e recitalista. Pesquisadora do CNPq, é membro do Grupo de Pesquisa "Resgate da Canção Brasileira".

Wladimir Mattos. Mestre em Música pela UNESP, mesma instituição na qual concluiu o Bacharelado em Música com Habilitação em Canto. É professor junto à Faculdade Santa Marcelina e ao Instituto de Artes da UNESP, onde também é vice-lider do Grupo de Estudos da Expressão Vocal na Performance Musical (UNESP/CNPq). Atualmente, cursa o doutorado junto ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de Lingüística da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, onde investiga as influências da aprendizagem musical sobre o desenvolvimento da linguagem.

João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro joanino

Alberto José Vieira Pacheco (Universidade Nova de Lisboa)
Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)

Resumo: João dos Reis Pereira, nascido em São João del-Rei em 6 de Janeiro de 1782, foi o cantor brasileiro mais bem sucedido durante o período joanino. Integrante da Capela Real por mais de três décadas, dentre os baixos que ali atuaram, foi o que teve o maior destaque, fato comprovado pelo alto salário que recebeu, bem como, pelas inúmeras árias dedicadas a ele por Marcos Portugal e Pe. José Maurício Nunes Garcia. Através desta dedicatórias pôde-se verificar que João dos Reis tinha uma grande extensão vocal, da qual se explorava mais a tessitura aguda. Ainda, essas árias são extensas e exigentes, demonstrando que tinha uma voz muito resistente ao cansaço e capaz de vários tipos de agilidade, além de se mostrar apta a sustentar notas longas. No que tange à sua carreira dramática, teve também uma grande atuação nos teatros cariocas, tanto no Teatro Régio, quanto nos teatros São João e São Pedro. João do Reis faleceu no Rio de Janeiro em 2 de abril de 1853.
Palavras-chave: João dos Reis; canto; música brasileira; musicologia; Capela Real.

Abstract: João dos Reis Pereira, born in São João del-Rei on January 6, 1782, was the most successful Brazilian singer during the period the Portuguese Court was in Brazil. Member of the Royal Chapel for over three decades, among the basses that sang there, he vas the most prominent one, which can be attested by the high salary he received, as well as by the number of arias dedicated to him by Marcos Portugal and Pe. José Maurício Nunes Garcia. Through these dedications we verified that João dos Reis' vocal extension was very large, that of which he explored mainly the higher tessitura. These arias are long and demanding, demonstrating that he had a resistant and agile voice, as well as able to sustain long notes. As for his dramatic career, he was very successful in the Régio, São João and São Pedro theaters. João dos Reis died in Rio de Janeiro on April 2, 1853.
Keywords: João dos Reis; singing; Brazilian music; musicology; Royal Chapel.

PACHECO, Alberto José Vieira; KAYAMA, Adriana Giarola. João dos Reis Pereira, um virtuose mineiro no Rio de Janeiro joanino. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 39-53, dez. 2007.

Em finais do século XVIII, o declínio da exploração aurífera em Minas Gerais, seguido do arrefecimento da atividade musical, fez com que alguns músicos mineiros migrassem para o Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de trabalho na capital do vice-reinado do Brasil. Exemplo mais conhecido disto é o compositor José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746-1805), [1] considerado um dos maiores compositores da escola mineira setecentista, que foi para o Rio de Janeiro em 1800, falecendo aí em 1805. No entanto, aqui vamos nos ater a outro importante emigrante, João Pereira dos Reis, ao que tudo indica o maior cantor brasileiro do período joanino.

João dos Reis nasceu em São João del-Rei em 6 de Janeiro de 1782, dia de Santos Reis, o que explicaria o sobrenome "Reis". [2] Era mulato como muitos dos músicos mineiros. [3] Não se sabe quando ele teria chegado ao Rio de Janeiro, mas, antes mesmo da chegada da corte portuguesa em 1808, ele já era cantor bem sucedido nesta cidade, fazendo parte do elenco do teatro de ópera de Manuel Luís. Além disso, participava na produção musical nas grandes solenidades da Sé carioca. "É bem provável que o Príncipe Regente D. João o tivesse ouvido cantar pela primeira vez quando foi ouvir missa na Igreja do Rosário, então Sé Catedral, no dia de seu desembarque" (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 211).

[1] "José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita, o maior dos compositores mineiros de sua época, também sai de Minas Gerais e vai para a corte do Rio de Janeiro. Consegue contrato com a Ordem Terceira de Nossa Senhora do Carmo do Rio de Janeiro e torna-se seu organista até 1805, ano em que faleceu" (REZENDE, 1989, p. 676).

[2] De acordo com Cleofe Person de Mattos (199-?).

[3] Era também marcante a presença de mulatos e negros no meio musical carioca. Basta lembrarmos que o próprio Pe. José Maurício era mestiço. Vejamos, por exemplo, um testemunho dos viajantes Spix e Martius, após sua chegada ao Rio de Janeiro em 1817(SPIX; MARTIUS, 1981, v. 1, p. 66):

> Alguns dias depois de nossa chegada, fomos convidados por uns de nossos compatriotas para assistir uma festa de igreja, que os negros celebravam no dia de sua padroeira, Nossa Senhora do Rosário. Uma capela sobre uma ponta de terra na baía, pouco distante da quinta real de São Cristóvão, à qual acudimos, encheu-se à tarde com um sem-número de gente de cor e a orquestra dos pretos de São Cristóvão tocou uma música alegre, quase engraçada, à qual sucedeu um sermão patético; foguetões e bombas, defronte da igreja e do mar tranqüilo, realçavam a solenidade. Despertam-se no observador dois sentimentos inteiramente diversos, à vista dos filhos da África, transplantados ao ambiente mais culto da civilização européia, isto é, notam-se de um lado com regozijo, os traços de humanidade, que se desenvolvem no negro, pouco a pouco, no convívio do branco; por outro lado, deve-se lamentar que uma instituição tão bárbara e violadora dos direitos do homem como é o tráfico de escravos, era necessária para dar a primeira escola de educação humana a essa raça aviltada no seu próprio país.

O sucesso de sua carreira como cantor da Capela Real carioca foi bem acima da média dos cantores. Em 1810, é nomeado cantor da Real Capela com o ordenado de 300$000 anuais. A seu salário anual são somados 120$000 em 1815,[4] e 25$000 quando da aclamação de D. João VI, em 1818. Mais uma vez, em maio de 1820, seu salário é aumentado em 76$800 anuais por ordem do rei.[5] Em 1828, recebia 521$800 anuais.[6] Em um resumo de sua vida profissional na Capela, vemos que ele ainda recebia este montante em 1831.[7] Em 1833, em seu relatório sobre o estado da Capela Imperial, Monsenhor Fidalgo afirma que este "Musico tem servido m.to e m.to bem" e confirma seu salário de 521$800. O mais interessante é que neste mesmo documento, podemos ver que este era o terceiro melhor salário da Capela, o que atesta o prestígio que ele possuía.[8] Todavia, o cantor parece ter amargado perdas salariais. Na Relação de Vencimentos de 1840-1841 da Capela, podemos ver que ele recebia então apenas 130$450, o que seria causado pela própria decadência da instituição. Por outro lado, verifica-se também que nesta citada relação e numa outra de 1841-1842, ele era o cantor que melhor salário possuía.[9] Seja como for, o mais importante é mantermos em mente que o cantor teve uma das carreiras de maior sucesso dentro da Capela. Dentre os muitos baixos que atuaram na Capela Real, sejam brasileiros ou europeus, ele foi sem dúvida o que teve maior destaque. Além de seu alto salário, comprovam isto as peças compostas expressamente para ele por Marcos Portugal e pelo Pe. José Maurício, que além de numerosas estão entre os solos mais exigentes.

[4] Documento comprobatório no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro: Cx. 12, Pc. 2, Doc. 80.

[5] Documento comprobatório no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro: Cx. 12, Pc. 2, Doc. 96.

[6] Ver relação de ordenados da Capela Imperial de 1828 no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro: Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12.

[7] "Portaª de 5 de Setembro de 1810 300$000

Portaª de 3 de Feverº de 1815 120$000

Portaª de 19 de Maio de 1820 76$800

Portaª de 18 de Abril de 1818 25$000

521$800"

(Documento original no no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro - Cx. 12, Pc. 1, Doc. 12). Uma outra relação de 1832 confirma estes dados e pode ser consultada na, Cx. 12, Pc. 1, Doc. 13.

[8] Documento original no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro – Cx. 12, Pc. 2, Doc. 8.

[9] Esta relação pode ser vista na íntegra no no Arquivo Nacional do Rio de Janeiro – Cx. 13, Pc. 2, Doc. 2.

Quanto à sua carreira dramática, ele teve uma grande atuação nos teatros cariocas, tanto no Teatro Régio, quanto nos teatros São João e São Pedro. Ele era "figura obrigatória nas temporadas líricas do Rio de Janeiro, incumbindo-se de papéis que ele é o primeiro a cantar no Brasil" (ANDRADE, 1967, v. 2, p. 212). Isto fica patente nesta breve cronologia de sua participação em espetáculos dramáticos: [10]

> **1811** – Giorgio em *L´oro non compra amore* de Marcos Portugal, no Teatro Régio, no Rio de Janeiro.
>
> **1812** – Artabano em *Artaserse* de Marcos Portugal, no Rio de Janeiro.
>
> **1814** – Protagonista na estréia carioca de *Axur, Rei de Ormuz* de Salieri no Teatro São João.
>
> **1817** – Giove em *Augurio di Felicità, o sia il trionfo d´Amore* de Marcos Portugal, apresentada em 7 de novembro na Real Quinta da Boa Vista, Rio de Janeiro.
>
> **1822** - Participação na apresentação de *A Italiana em Argel* de Rossini, no Teatro São João, no Rio de Janeiro.
>
> **1826** – Substituto na ópera de inauguração do Teatro São Pedro.
>
> **1837** – Participação em um concerto da Sociedade Filarmônica. [11]

No entanto, em 1826, com apenas 44 anos, já se encontrava afastado da cena lírica, provavelmente pelo excesso de trabalho na Capela. Apesar disto, em abril deste mesmo ano, participa das atividades de inauguração do Teatro S. Pedro, substituindo o baixo italiano Majoranini que se encontrava adoentado. A imprensa da época revela que seu canto não agradou a todos e João dos Reis passou pela humilhação de ver dinheiro sendo jogado ao palco durante sua atuação. [12]

---

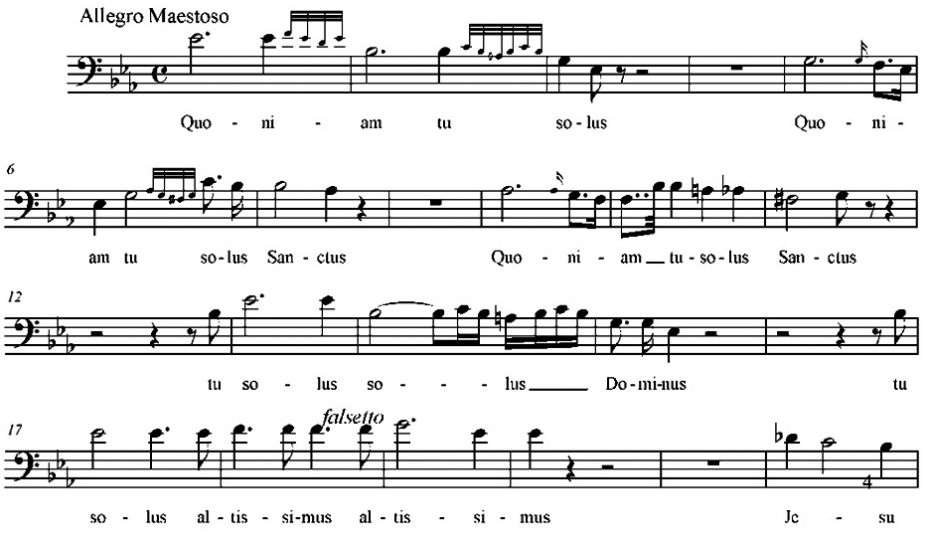
[10] Esta cronologia foi feita comparando as informações dadas por ANDRADE (1967), CARVALHAES (1910) e KÜHL (2003).

[11] Segundo Andrade, os Acadêmicos Filarmônicos eram uma academia de músicos que, pela primeira vez no Rio de Janeiro, realizou concertos em série.

[12] Segundo o *Diário Fluminense* (*apud* ANDRADE 1967, v. 1, p. 188):

> Este cantor, não obstante achar-se já cansado, mais por seus trabalhos do que por sua idade, há tempos se retirou da cena; porém com o maior prazer se prestou a suprir uma falta, sem o que era impossível abrir-se o teatro antes que chegasse a nova companhia [de ópera], que todos os dias se espera...
>
> Ora, perguntamos se um homem que faz o sacrifício até da saúde para servir ao público é digno de ser bem tratado ou de ser insultado. De todas as partes ouvimos: bem tratado, bem tratado.

Ao contrário do que alguns afirmam, o afastamento dos palcos a esta malfadada apresentação não implicam necessariamente em uma decadência vocal, podendo ser apenas sinal de que o do cantor optou pelo trabalho na Capela. Afinal, no mesmo ano, o Pe. José Maurício dedica a ele o dificílimo "Quoniam" da *Missa de S. Cecília*, do qual citamos um trecho:



Ex. 1: José Maurício Nunes Garcia, "Quoniam" da *Missa de S. Cecília*.

A ária é bastante longa (por volta de 105 compassos cantados) e exigente, com uma tessitura muito elevada (entre o barítono e o tenor), o que não pode confirmar a suposta decadência vocal do cantor. Por outro lado, Mattos (1970, p. 365) quer crer que o uso do falsete, pedido pelo compositor, denuncie perda de vigor vocal:

Visto ser assim, não podia deixar de ser mui sensível à distinta companhia que no dia 9 do corrente se reuniu no Imperial Teatro de S. Pedro de Alcântara a conduta que dois bem conhecidos indivíduos tiveram, de lançar dinheiro ao cenário quando João dos Reis representava.

> os recursos vocais deste último já não seriam os mesmos do esplendoroso cantor de outros tempos. Talvez por essa razão no trecho que lhe é destinado ("Quoniam") se veja preocupar-se o compositor em recomendar o "falseto" para o "sol" agudo (sol 3) da palavra "altíssimo", ao mesmo tempo que reduz a um pianíssimo a intensidade da orquestra, na evidente intenção de poupar de alguma falha o amigo que valoriza, com a voz privilegiada que lhe dera a natureza, tantas páginas de sua obra.

Na verdade, o uso do falsete não indica declínio vocal, quanto mais em um período em que este registro da voz era amplamente utilizado pelas vozes masculinas[13]. Certo é que o Pe. José Maurício conhecia muito bem a voz de seu amigo e soube usar este registro com finalidade obviamente retórica sobre a palavra "altissimus". Além do óbvio sentido da palavra, o uso do falsete sugere o caráter angelical daquele que está "nas alturas". Sendo assim, o que esta ária realmente denota é a que grau de sofisticação chegou a escrita vocal do Pe. José Maurício e não a falta de habilidade do cantor. Além do mais, em nenhuma das peças dedicadas a João dos Reis anteriormente, podemos ver as notas Sol_3 e $Láb_3$. Logo não podemos dizer que ele as tinha em registro de peito e com a idade as perdeu. Seja como for, esta tessitura elevada talvez explique por que D. João chamava-o de "meu Mombelli", afinal Domenico Mombelli (1751-1835) era tenor. [14]

Cerca de onze anos depois, em 1837, Araújo Porto Alegre conta que a voz de João dos Reis, apesar da idade (*apud* ANDRADE, 1967, v. 2, p. 212).:

> o órgão que passava da escala média à grave e aguda com a fluência a mais elástica e melodiosa, se acha obstruído pelo tempo, mas ainda resta o método, a energia e a graça do primeiro baixo de nossa época.

[13] Uma discussão mais detalhada sobre registração vocal poderá ser vista em PACHECO (2006).

[14] BALBI, 1822, v. 2, p. ccxvj, (trad. nossa):

> *Joao dos Rey, musicien de la chapelle royale. Ce mulâtre de Rio-Janeiro est réputé la première basse-taille des Portuguais ; aussi le roi le nommait son Mombelli, à cause de la grande ressemblance de sa voix avec celle de ce fameux artiste italien.*
>
> João dos Reis, músico da capela Real. Este mulato do Rio de Janeiro tem a reputação de ser o primeiro baixo cantante dos portugueses; o rei também o chamava de seu Mombelli por causa da grande semelhança de sua voz com a deste famoso artista italiano.

Na verdade a melhor fonte de informação sobre sua voz são as árias compostas expressamente para sua voz por Marcos Portugal e pelo Pe. José Maurício. Dentre as composições para a Capela Real que foram consultadas, João dos Reis é o cantor que recebeu o maior número de árias solo dedicadas. São nove compostas pelo Marcos Portugal e três pelo Pe. José Maurício. [15] Nenhum cantor da Capela Real recebeu mais dedicatórias de Marcos Portugal, o que faz crer que o compositor apreciava muitíssimo a voz deste intérprete. A análise das árias justifica esta preferência, bem como todos os elogios que este cantor recebeu dos contemporâneos.

A extensão total das árias mostra uma voz muito extensa, de $Fá_1$ a $Láb_3$. Para abarcar uma tessitura tão larga, o cantor faz uso do falsete no extremo agudo. Pode parecer surpreendente um baixo usar este registro, mas António Felizardo Porto, um dos maiores baixos portugueses da época, era conhecido na Europa por sua *voce di testa*. Talvez os anos de convivência com este baixo português, durante o tempo que ambos atuaram na Capela do Rio de Janeiro, tenha encorajado o cantor e o compositor a usarem este recurso.

A tessitura geral é de $Ré_2$ a Mib_3, [16] ou seja, está muito próxima do extremo agudo de sua voz de peito. Isto mostra que o cantor utilizava preferencialmente o extremo agudo

[15] O Pe. José Maurício dedica:

O solo "Domini" do 2º Responsório e o solo *Quem dicunt* no 4º Responsório, nas *Matinas do Apóstolo Pedro* de 1815.

O solo "Quoniam" da *Missa de Santa Cecília* em 1826.

Marcos Portugal dedica:

O "Verso a solo di basso" nas *Mattinas do Sanctissimo Natal* de 1811.

O solo "Sine tuo numine" na *Sequencia de Pentecostes. Veni Sancte Spiritus* de 1812.

O "Benigne a solo di basso" no *Miserere* de 1813.

Linha solo no "O vos omnes" das *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, de 1813.

O "Et inclinato capite" nas *Mattinas, q. se cantão na quinta fr.ª Sancta*, de 1813.

Um pequeno solo no *Virtude tua Domino* de 1813.

O "Quoniam a solo di basso" da *Missa com toda orquestra* de 1814.

A linha de baixo no terceto da *Missa com toda orquestra* de 1814.

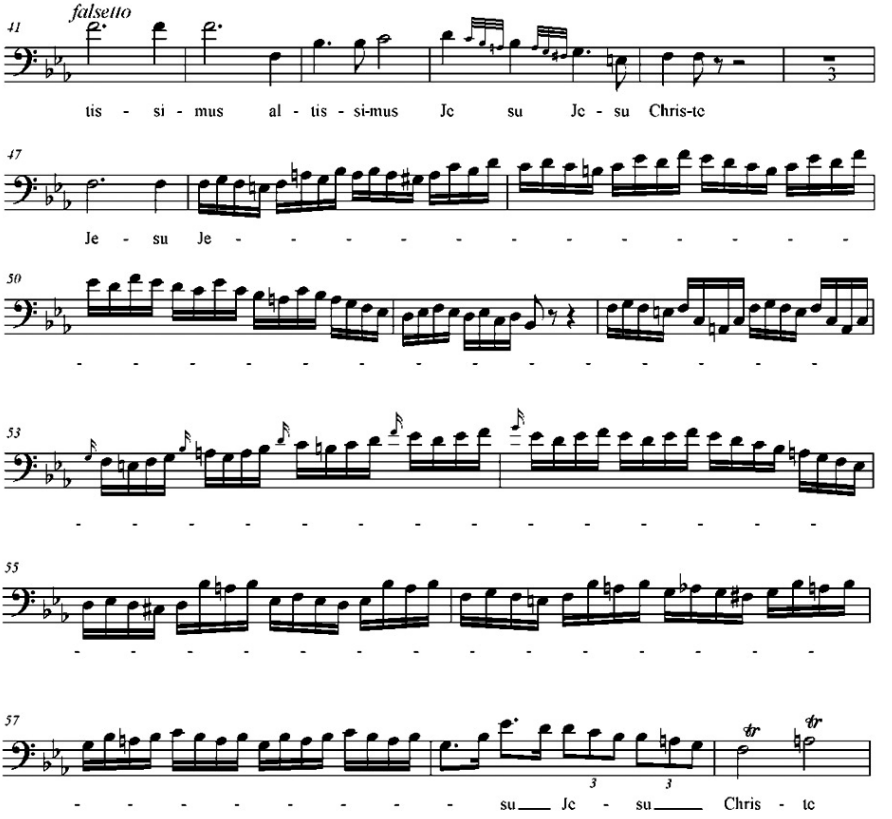
O "Domine Deus a solo di basso" da *Missa festiva com todo o instrumental* de 1817.

O "Judex crederis" do *Te Deum* [...] *para feliz aclamação de S.M.J* de 1818.

[16] Esta tessitura foi obtida através da análise gráfico-estatística de todas estas dedicatórias. É um processo algo trabalhoso e não poderia ser detalhado neste artigo. No entanto, todos os cálculos podem ser vistos em PACHECO (2007).

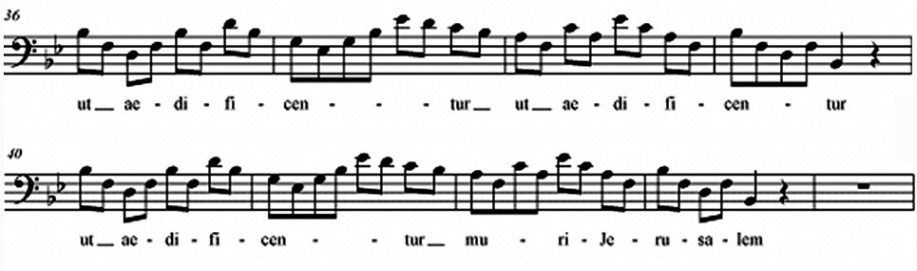
de sua voz de peito. As árias, via de regra, são muito longas e exigentes. Mostram uma voz muito resistente ao cansaço e capaz de vários tipos de agilidade.

Longos vocalizes, trilos, e apojaturas rápidas:



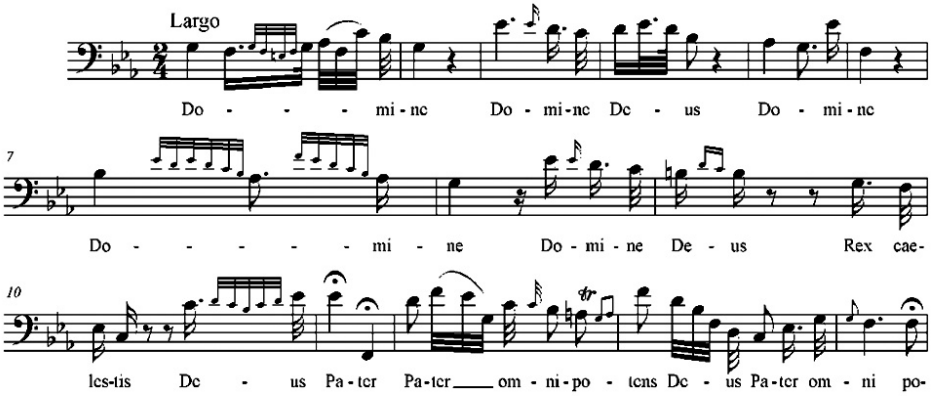
Ex. 2: José Maurício Nunes Garcia, "Quoniam" da *Missa de S. Cecília.*

Arpejos:



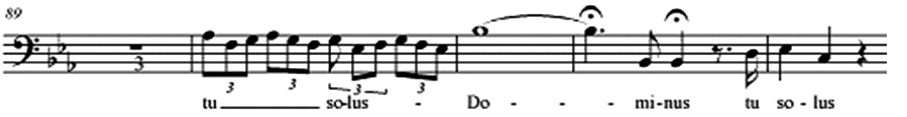
Ex. 3: Marcos Portugal, "Benigne a solo di basso", do *Miserere*.

Saltos grandes e grupetos:



Ex. 4: Marcos Portugal, "Domine Deus" da *Missa festiva com todo o instrumental*.

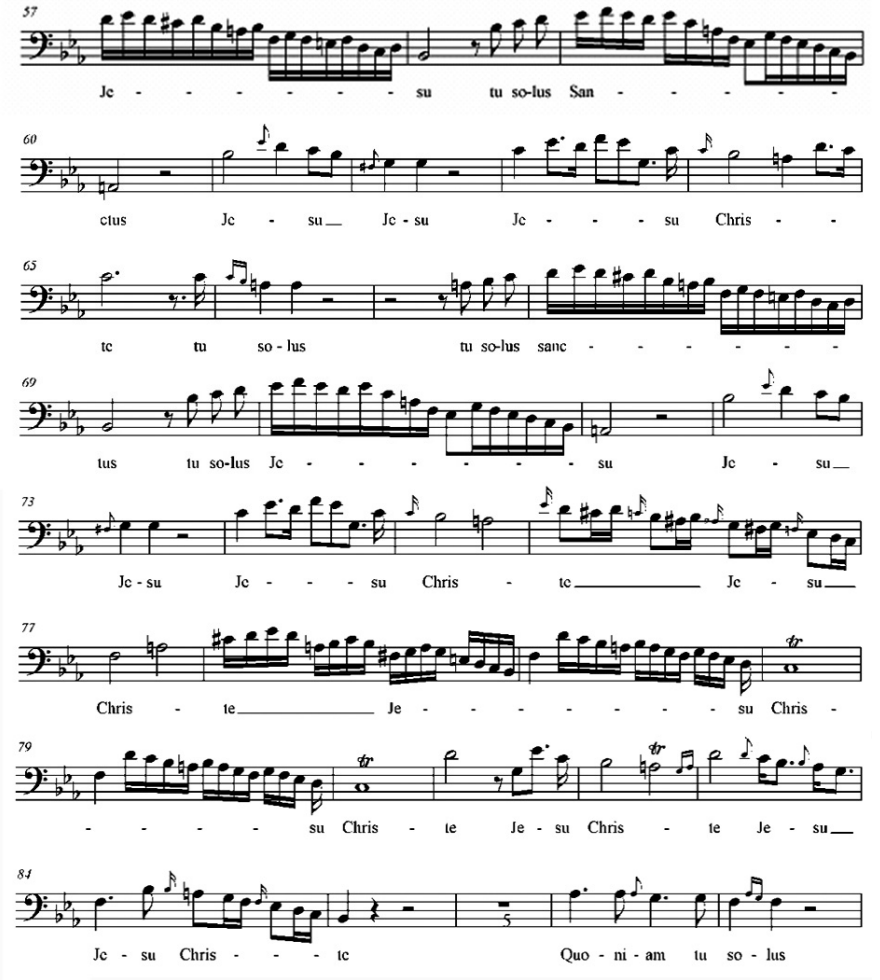
Além disto, a voz se mostra apta a sustentar notas longas, nas quais muito provavelmente inseria-se uma *messa di voce*: [17]



Ex. 5: Marcos Portugal, "Quoniam" da *Missa com toda orquestra*.

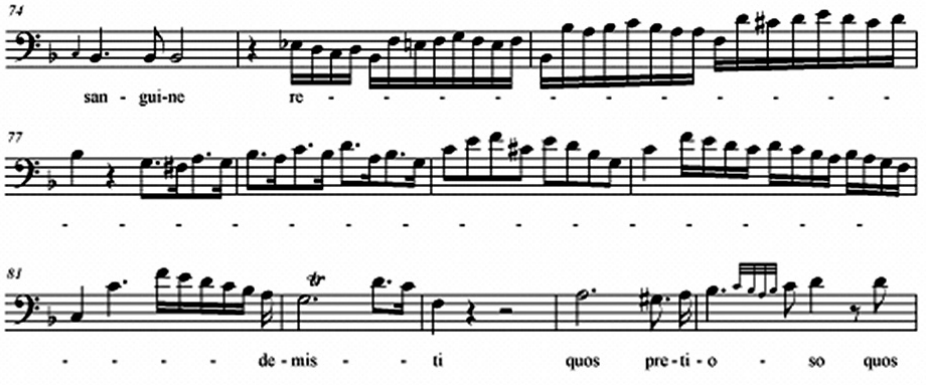
Deste exemplo acima podemos ver que também podemos encontrar cadências e fermatas, nas quais, como era a regra, o cantor podia mostrar habilidade de improvisação. Apesar das linhas de agilidade serem geralmente descendentes:

[17] Recurso vocal que consiste em se realizar um crescendo e decrescendo gradual durante uma nota de longa duração.



Ex. 6: Marcos Portugal, "Quoniam" da *Missa com toda orquestra*.

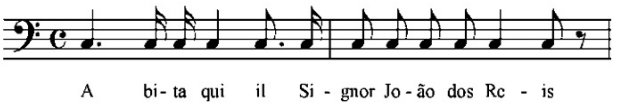
O cantor também era capaz de agilidade ascendente:



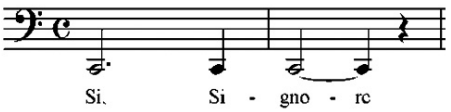
Ex. 7: Marcos Portugal, "Judex crederis" do *Te Deum [...] para feliz aclamação de S.M.J.*

Enfim, uma voz que parece capaz de tudo. Estas dedicatórias realmente revelam um cantor excepcional. Sua fama sobreviveu aos anos. Em sua *Storia della musica nel Brasile* de 1926, Cernicchiaro conta a seguinte anedota (CERNICCHIARO, 1926, p. 95, trad. nossa):

> Corre também uma anedota muito interessante a respeito deste artista. Um cantor italiano de voz fenomenal, vindo ao Rio com uma companhia lírica nos tempos do primeiro império, ficou surpreso ao saber que ali existia um artista de voz mais potente e mais grave que a sua. Quis conhecê-lo para não julgar exagerado o renome popular de seu rival. João dos Reis morava então numa modesta casinha da rua São João [...]
>
> Uma bela manhã, o artista italiano, não superado no registro grave de sua voz, batia à sua porta e perguntava, com a nota mais grave, um Dó, segundo espaço da clave de Fá:



Uma voz mais profunda e fabulosa, parecida ao estrondo do ribombar de um canhão colossal, responde na oitava inferior: [18]



Fato é que este baixo cantante, cantor da Real Capela, copista, procurador da Irmandade de Santa Cecília, organizador de grupos de música é certamente o cantor brasileiro mais bem sucedido durante o período joanino, tendo sido muitíssimo apreciado pelo próprio D. João VI. Andrade afirma que ele teria falecido em 1852, no Rio de Janeiro. Contudo, Mattos (199-?) nos assegura que a data correta é 2 de abril de 1853, baseada nos registros do Cemitério do Caju, onde ele foi enterrado. Teria falecido devido a "lesões crônicas de fígado e coração". [19]

[18] No original:

> *Corre anche um aneddoto assai interessante a rispetto di questo artista. Un cantante italiano dalla voce fenomenale, giunto a Rio con una compagnia lirica ai tempi del primo Impero, rimase sorpreso al sapere che ivi esisteva un artista dalla voce piu potente e più grave della sua. Lo volle conoscere per non giudicare esagerata la rinomanza popolare del suo emulo. João dos Reis abitava allora una modesta casetta di via S. Giorgio* [...]
>
> *Un bel mattino, l´artista italiano, non superato nel registro grave della sua voce, bussava alla sua porta e chiedeva, colla nota più grave, un do, secondo spazio della chiave di "fa":* [ex. mus.]
>
> *Una voce più profonda e favolosa, simile ad rombo immane prodotto dal rimbombo de un cannone colossale, risponde all´ottava inferiore:* [ex. mus.]

[19] Segundo a autora esta informação está no Cemitério S. Francisco Xavier (do Caju), doc. 5, fl 374 e também no A.N. Cx. 14, pac. 1, doc. 49.

Referências

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967.

CERNICCHIARO, Vincenzo. *Storia della musica nell Brasile*. Milano: Fratelli Riccioni, 1926.

CARDOSO, André. *A música na Capela Real e Imperial do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2005.

CARVALHAES, Manoel Pereira Peixoto d'Almeida. *Marcos Portugal na sua música dramática: Históricas investigações*. Lisboa: Typographia Castro Irmão, 1910.

CAVALCANTI, Nireu Oliveira. *O Rio de Janeiro Setecentista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

GIRON, Luís Antônio. *Minoridade Crítica: a ópera e o teatro nos folhetins da corte*. São Paulo / Rio de Janeiro: Edusp / Ediouro, 2004.

KÜHL, Paulo Mugayar. *Cronologia da ópera no Brasil – Século XIX (Rio de Janeiro)*. Campinas: CEPAB / IAR / UNICAMP, 2003. Documento eletrônico disponível em <http://www.iar.unicamp.br/cepab/opera/cronologia.pdf> Acesso em jul. 2008.

MATTOS, Cleofe Person de. *Catálogo temático das obras do Padre José Maurício Nunes Garcia.* Rio de Janeiro: MEC, 1970.

_____. *Dicionário de músicos*. Manuscrito do acervo pessoal de Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: s.d.

_____. *José Maurício Nunes Garcia: Biografia*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Dep. Nacional do Livro, 1996.

GARCIA, José Maurício Nunes. *Missa a grande orquestra* [Missa de Santa Cecília]. Rio de Janeiro, 1826. Manuscrito no Instituto Histórico e Geográfico do Brasil, Rio de Janeiro. Reg. A.R.Q. 2.2.10 – C.P.M. 113.

_____. *Missa de Santa Cecília, 1826; para solistas coro e grande orquestra.* Rio de Janeiro: FUNARTE, 1984.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Cantoria Joanina: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI, castrati e outros virtuoses*. Campinas, 2007. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, UNICAMP.

PORTUGAL, Marcos. *Miserere*, Rio de Janeiro, 1813. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, cota 44-XV-12.

_____. *Missa com toda a orquestra* [em Mib M], Rio de Janeiro, 1814. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, cota 44-XV-2.

_____. *Missa festiva com todo o instrumental*, Rio de Janeiro, 1817. Lisboa, Biblioteca da Ajuda, cota 44-XV-1.

_____. *Te Deum Laudamus com toda a Orquestra. Composto para a feliz aclamação de S. M. J. O senhor D. João VI no ano de 1818.* Disponível em <http://purl.pt/12123> Acesso em 29 fev. 2008.

SPIX, Johann Baptist von; MARTIUS, Carl Friedrich. *Viagem pelo Brasil*. Belo Horizonte / São Paulo: Itatiaia / Edusp, 1981.

Alberto José Vieira Pacheco é doutor em música pela UNICAMP, onde desenvolveu pesquisa sobre o canto italiano dos séculos XVIII e XIX, e sobre a prática vocal no Rio de Janeiro joanino. Atualmente desenvolve sua pesquisa de pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, contando com o apoio financeiro da FCT (Fundacao para a Ciência e Tecnologia) de Portugal. É autor do livro *O Canto antigo italiano* (São Paulo: Annablume).

Adriana Giarola Kayama. Doutora em Performance Practice pela University of Washington. Docente da UNICAMP, atua nas áreas de canto, técnica vocal, dicção, fisiologia da voz e música de câmara. Atualmente é Coordenadora Associada do Curso de Graduação em Música da UNICAMP. Foi presidente da ANPPOM de 2003 a 2007.

Música e poesia do ser(tão) nordestino de Patativa do Assaré

Henrique Pereira Rocha (FAC)
Iranilson Buriti de Oliveira (UFCG)
José Clerton de Oliveira Martins (Universidade de Fortaleza)

Resumo: A obra do poeta popular cearense Patativa do Assaré e sua própria existência individual serviu como parâmetro para a verificação dos conceitos elaborados ao longo deste estudo, no qual estão transcritas algumas das poesias como forma de situar a obra dentro de cada contexto teórico abordado. Além da exposição dos conteúdos utilizados como fundamentação teórica, a análise de discurso foi empregada como recurso metodológico para a leitura da obra do poeta e observação dos contextos aos quais ela se refere, procurando fazer uma inter-relação entre a pesquisa bibliográfica da obra e o suporte teórico adotado. A partir de uma expressão de manifestação popular característica de um lugar, foi possível fazer relações entre o sentido de ser cearense e definir alguns dos aspectos de identificações culturais consolidados em um determinado espaço territorial possíveis de serem articulados através da elaboração subjetiva de elementos culturais e existenciais.
Palavras-chave: Subjetividade, identidade, poesia popular.

Abstract: The works of popular poet Patativa of Assaré and his individual existence served as parameter for the verification of the concepts elaborated throughout this study, in which some of the poetries are transcribed as form of placing the work inside of each approached theoretical context. Besides the exhibition of the contents used as theoretical base, the speech analysis was used as methodological resource for the reading of the poet's work and observation of the contexts to which it refers, trying to do an interrelation between the bibliographical research of the work and the adopted theoretical support. Starting from an expression of manifestation popular characteristic of a place, it was possible to do relationships among the sense of to be from Ceará and to define some of the aspects of cultural identifications consolidated in a certain territorial space possible of to be articulate through the subjective elaboration of cultural and existential elements.
Keywords: Subjectivity, identity, popular poetry.

ROCHA, Henrique Pereira; OLIVEIRA, Iranilson Buriti de; MARTINS, José Clerton de Oliveira. Música e poesia do Ser(tão) nordestino de Patativa do Assaré. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 54-72, dez. 2007.

A obra do poeta cearense Antônio Gonçalves da Silva, o Patativa do Assaré, tem como uma de suas principais características a interpretação do espaço no qual viveu durante toda sua vida. As temáticas e conflitos encontrados em sua poesia estão intimamente associados ao ambiente ao qual pertenceu e à sua vivência cotidiana. De seus 93 anos de existência, interrompidos em 08 de julho de 2002, quase 60 foram dedicados à tarefa de agricultor, trabalhando o pedaço de terra herdado de seu pai no sertão elevado da Serra de Santana, a 18 quilômetros da sede municipal, Assaré, localizada na região do Cariri cearense. Uma de suas mais notórias particularidades era a grande capacidade que tinha em ter seus versos guardados na memória. O tempo de Patativa dedicado ao trabalho no campo é o mesmo que ele dedicava a construir suas rimas, acertar suas métricas e afinar seu ritmo. Seu tempo de escritura era, também, o seu tempo de plantar, de colher, de tratar a terra.

A partir da idéia principal de se firmar parâmetros para distinguir uma identidade, ou identidades, características da elaboração subjetiva da cultura cearense a partir da análise da obra de Patativa do Assaré e da busca mais íntima de sua individualidade que se destacasse como uma referência coletiva de ser cearense, coube observar também o conceito de territorialidade e uma contextualização do espaço referente ao Nordeste brasileiro, pelas suas particularidades regionais que implicam em significados e constrói sentidos à obra de Patativa do Assaré.

A escritura poética de Patativa do Assaré é explorada neste trabalho para pontuar alguns sentidos de valor identitário onde é possível associar a "razão" de ser do homem natural do Estado do Ceará com uma obra de expressão de manifestação popular produzida por um indivíduo neste mesmo espaço geográfico. A poesia popular como escrita cultural e de revelação de subjetividade é abordada neste trabalho dentro dos princípios de significação que o homem dá a sua existência. Além disso, essa manifestação cultural pode ser uma referência para a interpretação e análise da subjetividade dentro de um determinado espaço social.

O poeta Patativa do Assaré foi escolhido por sua obra referir-se a este sentido de identidade regional e sua análise proporcionar a problematização de formas de elaboração de subjetividade a partir da existência do indivíduo e de sua relação com seu ambiente natural, revelando sentidos de identificações com outros indivíduos e com seu território. A partir destas observações, a importância deste poeta é fundamentada como referência para outras expressões de cultura popular, como referencial icônico da cultura cearense, como homem criador de elementos de representação cultural, e por fim, como sujeito em consonância com seu espaço, seu tempo e ciente de sua existência. Ao longo do trabalho, estão transcritos trechos da produção poética de Patativa do Assaré, como suporte para a

compreensão e verificação da relação possível entre produção poética e marcos teóricos adotados e neste artigo.

Fundamentos para a investigação do sujeito criador

A obra de Patativa do Assaré serve de subsídio, ao logo deste breve trabalho, para interrelacionar nossa argumentação a respeito da pertinência deste autor como referência para a verificação de valores subjetivos do povo cearense que estão presentes em expressões de sua cultura, principalmente em sua cultura popular tradicional. Este caráter de interdisciplinaridade pontuou a escolha metodológica, já que encontramos dentro deste contexto das ciências humanas instrumental de pesquisa oriundo das ciências sociais, e apesar do conteúdo investigativo ter uma forte inclinação antropológica, o enfoque está contido na observação e análise de discurso do indivíduo como sujeito cultural e as formas como ele se relaciona com seu mundo. Tendo por fundamento descrever e analisar o indivíduo produtor do recurso material objeto de pesquisa da problemática - sua obra literária -, e os ambientes – social, natural e mítico – onde esta obra foi produzida e em que ela pode legitimar sua escolha como ponto de partida para um discurso sobre os processos de sofrimento e exclusão identificados na cultura cearense, resultante de processos históricos e econômicos relatados a partir da elaboração de um discurso de dominação.

Como bem observou Gilmar de Carvalho (1997, p. 8), Patativa foi o "camponês de mão grossa, e fina sensibilidade, encontrava na comunhão com a terra a força que seu verso emanava." É a partir deste sentido de apropriação de lugar através da poesia que procuraremos destacar alguns temas recorrentes na obra de Patativa do Assaré que fazem de sua produção literária um referencial descritivo para o leitor e revelador dos sentidos do poeta na apropriação dos ambientes na sua memória. A poesia popular de Patativa é impregnada de força telúrica, revelada ora pela permanência de sua força oral, ora pela distinção em que os poemas são grafados, conservando as características principais de sua fala.

Patativa possuía uma visão cosmológica de seu lugar, um sentido de apropriação que o fez permanecer a vida toda no ambiente com o qual se identificava e se inspirava, onde se reconhecia e onde podia exercer sua ética sertaneja. Desse entendimento, muito antes de estabelecer uma dicotomia entre cidade e campo, Patativa tinha distinção dos espaços urbano e rural, dos quais optou por este último para torná-lo próprio. Assim proclamando através de sua poesia (ASSARÉ, 2004, p. 25-29):

Poeta, cantô da rua,
Que na cidade nasceu,
Cante a cidade que é sua,
Que eu canto o sertão que é meu.

Você teve inducação,
Aprendeu munta ciença,
Mas das coisa do sertão
Não tem boa esperiença.
Nunca fez uma paioça,
Nunca trabaiou na roça,
Não pode conhecê bem,
Pois nesta penosa vida,
Só quem provou da comida
Sabe o gosto que ela tem.

Pra gente cantá o sertão,
Precisa nele morá,
Tê armoço de fejão
E a janta de mucunzá,
Vivê pobre, sem dinhêro,
Trabaiando o dia intêro,
Socado dentro do mato,
De apragata currelepe,
Pisando inriba do estrepe,
Brocando a unha-de-gato.

Sentido de lugar e estar no mundo

O epíteto de pássaro recebido por Antônio Gonçalves da Silva, referente à patativa, ave reconhecida pelo seu belo cantar, parece muito adequado a sua condição de poeta integrado com a natureza e sua cultura. Uma integração que para Patativa, segundo Carvalho (2002, p. 4), revelam uma mesma angulação em relação ao real. Natureza e cultura na poética não estão dissociadas, como estariam a partir de uma visão antropológica. A poesia flui não apenas como expressão, mas como uma visão de mundo:

> Patativa nos propõe uma poesia de construção, lança as bases de questões em que emerge uma ética pessoal, que passa por uma estética e, por isso, ganha uma dimensão mais ampla, de uma fala que é poética e é histórica. Apesar de toda a força de uma dicção inaugural do mundo e da ancestralidade de que se reveste, é a fala de um homem político, que diz sobre outros

> homens, em determinadas condições econômicas e sociais, fala que é enunciada de um lugar específico, apesar de sua universalidade, em que subjaz uma regionalidade que, longe de limitar, reforça esse cosmopolitismo sem fronteiras, a partir de todo um substrato de Humanidade. (CARVALHO, 2002, p. 59)

A reorganização do tempo e do espaço atua na transformação do conteúdo e da natureza da vida social cotidiana. De acordo com Anthony Giddes, em "Modernidade e Identidade", os pobres, em particular, seriam excluídos da possibilidade de escolher estilos de vida. As divisões de classe e outras formas de estabelecer desigualdades seriam fatores de acesso diferenciado a formas de auto-realização e de acesso ao poder. Enfim, a modernidade "produz diferença, exclusão e marginalização". Apesar não ser nosso objetivo aqui discutir a modernidade, convém atentar para algumas das interferências deste novo mundo industrializado, no qual as relações sociais dele derivadas implicam no uso da força material do maquinário nos processos de produção, resultando no sistema de produção de mercadorias, competitividade e mercantilização da força de trabalho, que conhecemos por capitalismo (GIDDES, 2002, p. 13, 21).

Mesmo distante dos grandes centros industriais, a modernidade e seus impactos não escapou à observação de Patativa do Assaré, que assumiu através da linguagem poética uma forma de medição entre sua experiência humana individual e a experiência coletiva. Sua palavra falada registra como as transformações e adaptações de formas tradicionais de relacionamento com o território e com o meio social, revelando transições nas vidas dos indivíduos que, de acordo com Giddes (2002, p. 37), demandam também reorganizações de ordem psíquica.

Desta forma, Patativa escreve e inscreve sua identificação e reconhecimento como homem trabalhador identificado com tantos outros no Nordeste do Brasil, como se pode verificar em "Caboclo Roceiro" (ASSARÉ, 2003, p. 99-100):

Caboclo roceiro das plagas do norte,
Que vives sem sorte, sem terras e sem lar,
A tua desdita é tristonho que canto,
Se escuto o teu pranto, me ponho a chorar.

Ninguém te oferece um feliz lenitivo,
És rude, cativo, não tens liberdade.
A roça é teu mundo e também tua escola,
Teu braço é a mola que move a cidade.

De noite, tu vives na tua palhoça,
De dia, na roça, de enxada na mão,
Julgando que Deus é um pai vingativo,
Não vês o motivo da tua opressão.

Tu pensas, amigo, que a vida que levas,
De dores e trevas, debaixo da cruz
E as crises cortantes quais finas espadas,
São penas mandadas por Nosso Jesus.

Tu és, nesta vida, um fiel penitente,
Um pobre inocente no banco do réu.
Caboclo, não guardes contigo esta crença,
A tua sentença não parte do céu.

O Mestre Divino, que é Sábio Profundo,
Não fez, neste mundo, o teu fado infeliz.
As tuas desgraças, com tuas desordens,
Não nascem das ordens do Eterno Juiz.

A Lua te afaga sem ter empecilho,
O sol o seu brilho jamais te negou,
Porém, os ingratos, com ódio e com guerra,
Tomaram-te a terra que Deus te entregou.

De noite, tu vives na tua palhoça,
De dia na roça, de enxada na mão.
Caboclo roceiro, sem lar, sem abrigo,
Tu és meu amigo, tu és meu irmão.

A forma incisiva com a qual Patativa trata as relações de trabalho em sua poesia, em particular o sistema fundiário, fez com que ele chegasse a ser considerado subversivo. Mesmo correndo o risco de ser taxado de comunista, situação que rebatia prontamente, Patativa não poupou críticas à dominação econômica sofrida pelos trabalhadores rurais. Gilmar de Carvalho (1997, p. 64-65) refere-se à poesia de Patativa do Assaré como "canto de trabalho", um canto solitário e silencioso, ritmado pelo bater da enxada no chão de barro. A composição dos poemas, guardados na memória, separados por termas, como se armazena o feijão, a fava e o milho nos silos de folha-de-flandres. Uma poesia comprometida com a terra, porque é na terra que ele investe seu tempo, seu trabalho, e foi

especialmente durante sua lida na roça que ele criou boa parte de sua obra, floração da natureza e da poesia.

Porém, o trabalho associado à condição do homem rural no interior nordestino não é visto pelo poeta sempre sob a perspectiva do sacrifício e das relações de sujeição do mais rico contra o mais pobre, do letrado contra o analfabeto, do homem da cidade contra o homem do campo. No texto a seguir, podemos ver alguns sinais da ética sertaneja defendida por Patativa do Assaré, bem como referências à realidade do trabalho do vaqueiro na fazendo de gado: ofício passado de pai pra filho, fidelidade ao patrão (não por subserviência, mas pelo esquema de recompensa do trabalho através das partilhas), orgulho de sua couraça de couro e a amizade com o cavalo companheiro de trabalho. Por fim, "O Vaqueiro" diz (ASSARÉ, 2003, p. 213-216):

Eu venho dêrne menino,
Dêrne munto pequenino,
Cumprindo o belo destino
Que me deu Nosso Senhô.
Eu nasci pra sê vaquêro,
Sou o mais feliz brasilêro,
Eu não invejo dinhêro.
Nem diproma de dotô.

Sei que o dotô tem riqueza.
É tratado com fineza,
Faz figura de grandeza,
Tem carta e tem anelão.
Tem casa branca jeitosa
E ôtas coisa preciosa;
Mas não goza o quanto goza
Um vaquêro do sertão.

Da minha vida eu me orgúio,
Levo a jurema no embrúio
Gosto de vê o barúio
De barbatão a corrê,
Pedra nos casco rolando,
Gaios de pau estralando,
E o vaquêro atrás gritando,
Sem o perigo temê.

Criei-me neste serviço,
Gosto deste reboliço,
Boi pra mim não tem feitiço,
Mandinga nem catimbó.
Meu cavalo Capuêro,
Corredô, forte e ligêro,
Nunca respeita barsêro
De unha de gato ou cipó.

[...]

Eu não invejo riqueza
Nem posição, nem grandeza,
Nem a vida de fineza
Do povo da capitá
Pra minha vida sê bela
Só basta não fartá nela
Bom cavalo, boa sela
E gado pr'eu campeá.
Somente uma coisa iziste,
Que ainda que teja triste
Meu coração não resiste
E pula de animação.
É uma viola magoada,
Bem chorosa e apaxonada,
Acompanhando a toada
Dum cantadô do sertão.

Tonho sagrado direito
De ficá bem sastifeito
Vendo a viola no peito
De quem toca e canta bem.
Dessas coisa sou herdêro,
Que o meu pai era vaquêro,
Foi um fino violêro
E era cantadô tombém.

Nesse jogo de elaboração discursiva, verificamos algumas condições de coexistência e organização da subjetividade (como indivíduo singular, com história, necessidades e desejos próprios) e do trabalho (imposição de eficácia, normas e resultados). Por fim, organização da coletividade (relações entre iguais e relações hierárquicas, normas e valores

de convivência social no trabalho) (MENDES, in: TAMAYO, 2004, p. 67), agravada pelas relações de propriedade latifundiária, assunto presente na obra do autor em questão. Em um primeiro momento podemos perceber a poesia como resultado da relação de Patativa do Assaré com o trabalho, configurando-se como um fruto da elaboração de seu sofrimento criativo, a operação de soluções originais, favoráveis simultaneamente à produção e à saúde (DEJOURS, 1987).

O processo de apropriação do ambiente por Patativa do Assaré remete à transformação do espaço em lugar significativo a partir da experiência do poeta, que evoca as características intrínsecas de um espaço que é transformado em lugar. (POL, 1994,49) A extensão da apropriação pode ser observada em processos de identificação espacial e composição simbólica organizadas por Enric Pol (1994), onde este autor relaciona os processos afetivos, cognitivos e interativos. A partir destes processos, a par da leitura da obra do poeta em questão, é possível sem muito esforço entender a dimensão da importância do ambiente na constituição estética de sua obra. Se já tivemos antes exemplos relativos à identificação coletiva e à ética sertaneja, um processo cognitivo agora seria nos dado pela pertinência do conhecimento cosmológico de Patativa, exposto em (ASSARÉ, 2003, p. 154-156):

Esta terra é como o Só
Que nace todos os dia
Briando o grande, o menó
E tudo que a terra cria.
O só quilarêa os monte,
Tombém as água das fonte,
Com a sua luz amiga,
Potrege, no mesmo instante,
Do grandaião elefante
A pequenina formiga.

Esta terra é como a chuva,
Que vai da praia a campina,
Móia a casada, a viúva,
A véia, a moça, a menina.
Quando sangra o nevuêro,
Pra conquistá o aguacêro
Ninguém vai fazê fuxico,
Pois a chuva tudo cobre,
Móia a tapera do pobre
E a grande casa do rico.

Esta terra é como a lua,
Este foco prateado
Que é do campo até a rua,
A lampa dos namorado;
Mas, mesmo ao véio cacundo,
Já com ar de moribundo
Sem amô, sem vaidade,
Esta lua cô de prata
Não lhe dêxa de sê grata;
Lhe manda quilaridade.

Expressão cultural como meio de elaboração de subjetividade

Na perspectiva do que já foi visto até agora, partimos neste momento a destacar conceitualmente os fundamentos que justificam a escolha de uma manifestação da cultura como elemento de referência e significação para se articular com as categorias de pensamento que relacionamos neste trabalho. O sentido de cultura e os sentidos de subjetividade são vistos nesta pesquisa como elementos presentes constantemente, ora de maneira mais destacada, ora como sustentação para outros conceitos e categorizações. A articulação de elementos e significações culturais aos quais temos nos referido, concretamente expostas pela poesia popular de Patativa do Assaré, é fruto também de uma conexão com valores subjetivos articulados mentalmente e que sofrem influências do meio e que são ainda potencializados pela experiência vivida individualmente.

Para que este argumento fique mais claro, compartilhamos com a definição de Roque de Barros Laraia na qual o homem é resultado do meio cultural em que foi socializado. Este homem reúne em si conhecimento e experiência, frutos de um longo processo de acumulação herdada pelas gerações que o antecederam (LARAIA, 1992, p. 46). Esta cultura posta em movimento permite inovações e invenções, que antes de serem consideradas uma ação individual, ela guarda os valores de uma ação coletiva, característica do sentido de ser social destes indivíduos. Este sentido de ação individual que reflete um conhecimento coletivo remete-nos a considerar aqui em breves palavras a importância do poeta Patativa do Assaré como referência e arauto dos valores de sua cultural regional, mesmo que tomados a partir de sua experiência individual. Mais do que reconhecimento midiático ou acadêmico, a obra de Patativa do Assaré se impõe como conceito de uma existência coletivizada, onde seus versos conseguiram repercutir sentimentos comuns ao seus pares, e mais, conseguiu transmitir essa experiência cultural para outros – no caso,

leitores de sua obra que não partilharam de sua cultura coletiva nem de sua territorialidade- expandindo a importância e a estima pela sua obra poética.

Isto posto, voltamos aqui a dedicar-nos a constituição de um sentido de cultura para abrir um campo de entendimento para os processos de elaboração de subjetividade dentro desta perspectiva cultural, ainda que saibamos da vastidão conceitual possível de exploração para este fim. Para o antropólogo Clifford Geertz, a pesquisa neste campo da cultura deve se conduzir pela análise das estruturas de significação a partir de um procedimento etnográfico, onde para ele, esta própria etnografia é uma descrição densa. O pesquisador enfrenta "uma multiplicidade de estruturas conceptuais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e inexplícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar" (GEERTZ, 1989, p. 20). A cultura, pois, apresenta-se como um conjunto entrelaçado de signos interpenetráveis que não agem por casualidade, e sim por um contexto, que pode ser descrito de forma inteligível. O esforço no qual temos procurado nos concentrar no relato desta investigação é justamente no sentido de revelar um contexto cultural, ainda que fruto de elementos díspares, mas que pela natureza do objeto observado nos faz aqui reunir tão densas e complexas categorias de pensamento.

Para sedimentar o conceito de cultura para esta pesquisa, recorremos mais uma vez ao pensamento, de Geertz, para quem a cultura denota um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida (GERTZ, 1989, p. 103). A importância e permanência de referências a símbolos e significações, já tão destacadas e repetidas neste trabalho, está no fato de que estes termos vêm a expressar concretamente e de forma arbitrária, como é o caso dos símbolos, e de forma subjetiva, como é o caso das significações, a articulação do pensamento ativo do homem como ser cultural e que inevitavelmente topamos durante todo o processo de elaboração discursiva deste artigo.

Faz-se necessário ainda nos deter-nos neste assunto para categorizar o sentido de cultura popular, que entendemos necessário para a compreensão da categoria conceitual onde se encontram as expressões de poesia popular. Temos que o estudo da cultura popular, segundo Antônio Augusto Arantes, está longe de ser um conceito bem definido pelas ciências humanas e especialmente pelas diversas correntes da antropologia, disciplina que tem dedicado particular atenção ao estudo da cultura. Constata-se que são muitos os seus significados e bastante heterogêneo e variável os eventos que esta expressão recobre (ARANTES, 1988, p. 7). Contudo, tentaremos construir, no mínimo, um perfil do que seja a cultura popular para podermos fundamentar o valor desta categoria.

A origem do termo popular está associada às referências feitas ao padrão de comportamento considerado rústico dentro das sociedades modernas, o que passou a ser notório diante do crescimento dos agrupamentos sociais, provocando o interesse pelo conhecimento dos setores subalternos para ver como eles podiam se integrar. A menção mais antiga ao conceito pode ser identificada em escritos de Montaigne e Blaise Pascal, pensadores dos séculos XVI e XVII, com o surgimento do popular sendo associado com o crescimento da economia de mercado e, posteriormente, com a formação dos estados nacionais no século XIX que conduziram à unificação dos grupos sociais em cada país. Por outro lado, há uma visão de que a questão sempre existiu na história da humanidade, notoriamente na função "pão e circo" da relação Estado e Povo do império romano. De modo mais concreto, a idéia moderna de cultura popular sugerido por Burke, citado por Strinati (1999, p. 20), está associada às primeiras formas de consciência nacional no final do século XVIII, numa tentativa de constituir a cultura popular em cultura nacional. Vale registar que a esta mesma época encontra-se assinalado nos escritos do poeta alemão Herder a distinção entre cultura vulgar e cultura erudita, onde já se registra a desigualdade nos modos de vida das distintas classes sociais que passaram a dividir espaço nas concentrações urbanas que ora passavam por um acelerado processo de crescimento.

Contudo, encontramos na definição de Raymond Williams em Strinati (1999, p. 20) as nuances das mudanças de perspectiva do conceito de cultura popular nos séculos XVIII e XIX, onde o popular constitui-se em tudo o que poderia ser considerado do ponto de vista do povo. Entretanto, havia a predominância de duas conotações mais antigas, onde podia ser tanto "um tipo inferior de trabalho", quanto uma "obra deliberadamente agradável" para ser aceita com facilidade. Com o tempo surge uma outra conotação, a de "coisa apreciada por muitos", que prevaleceu até o surgimento de um conceito diferente de todos os demais determinado como "cultura feita pelo próprio povo", aceito até os dias de hoje. Mesmo que ainda na sociedade capitalista, o que é popular ainda é necessariamente associado ao fazer desprovido de saber (ARANTES, 1988, p. 14), os estudos tanto em cultura folclórica quanto em cultura popular vêm sempre rebater este ponto de vista, apresentando inequivocamente provas do valor do conjunto organizado de conhecimento que pode ser encontrado nestas duas formas de cultura.

Desde a emergência do interesse pelo estudo do conhecimento cultural dos segmentos subalternos nas sociedades agrárias e urbanas pós-revolução industrial até os dias de hoje, o termo popular assumiu vários significados e foi utilizado em diversas aplicações. Para o professor Nestor Garcia Canclini (s.d.), esta pluralidade de significados e aplicações do popular contribuiu para dificuldade de seu entendimento:

> O popular não corresponde com precisão a um referencial empírico, a sujeitos ou situações sociais nitidamente identificáveis com a realidade. É uma construção ideológica cuja consistência teórica ainda está por alcançar-se. É mais um campo de trabalho que um objeto de estudo cientificamente delimitado.

O sentido de cultura popular que estabelecemos para aplicar neste trabalho está no princípio de que esta manifestação corresponde a toda cultura espontânea cultivada pelo povo e que se encontre ligada à tradição oral, livre, sagrada ou profana, e sobretudo coletiva. As manifestações de cultura popular se solidificam na medida em que reforçam sua própria lógica, longe de interferências externas que objetivam transferir para os eventos populares uma nova ordem determinada como sendo a ideal. A determinação dos conteúdos está a cargo de cada grupo, segundo suas concepções lógicas e estéticas, que refletem suas próprias leituras acerca da realidade. Por outro lado, não podemos pensar a existência de um sistema cultural que esteja em contato com outros sistemas sem que este adapte para si aspectos externos, estando imune a interferências culturais internas e externas. Ele nunca será afetado apenas por seus fenômenos internos, fará certamente um processo de filtragem das mensagens externas existentes em seu meio antes de apropriar-se delas e incorporá-las à sua prática cultural.

Do ponto de vista político, Teixeira Coelho (1999, p. 120) determina duas visões para definir a cultura popular: a visão dedutivista, onde a cultura popular não possui autonomia, já que está subordinada à cultura da classe dominante, cuja força rege a recepção e criação popular, sendo seu conhecimento estabelecido através da perspectiva da cultura dominante; e a visão indutivista, onde a cultura popular é um corpo de características próprias, inerentes às classes subalternas, com uma criatividade específica e um poder de contestação dos modos culturais predominantes. É uma abordagem errônea tentar distinguir os domínios de uma cultura dita erudita e outra chamada popular, criando um conflito entre estas duas culturas, já que dentro do universo cultural existem zonas de imbricação onde o que chamamos de cultura hegemônica, produzida pelas classes dominantes, mesclam-se com a cultura das classes subalternas. A cultura popular define-se de modo geral como a cultura feita e praticada no cotidiano e nos momentos cerimoniais da vida do povo, ou dos diferentes povos que compõem o povo, com conteúdos estéticos próprios de sua significação, em manifestações como música, poesia, artesanato, danças, representações dramáticas, etc.

O desenvolvimento do sentido de subjetividade designado a dar validade aos argumentos postos até aqui pode ter como ponto de partida a capacidade que se desenvolve nos indivíduos de adquirir formas de compreender e participar, de formular metáforas e parâmetros, eixos cognitivos e destrezas específicas dentro de matrizes sociais,

nas quais estão inclusas a ciência e a cultura (SCHNITMAN, 1996, p. 10). Os processos culturais e a subjetividade humana estão interconectados constituindo um sistema aberto, que em suas interfases e conflitos surgem configurações culturais complexas. A experiência de expressar-se através de manifestações da cultura, particularmente da cultura popular, mantêm nos indivíduos a vivacidade de experimentar esta representação de suas subjetividades. Particularmente neste trabalho, temos procurado citar as subjetivações mais importantes às quais se propõe a investigação: o sentido de territorialidade associado ao sentimento de cearensidade, pela divisão de experiências comuns dentro deste mesmo espaço físico, e o sentido de identidade, ou ainda identificações, possíveis de serem verificados para esta coletividade.

Nenhum destes elementos poderia sofrer um processo de análise sem a observação e contextualização de sua auto-referência ou reflexibilidade. Estes elementos, frutos da consciência de ser consciente e da consciência em si, são, segundo Edgar Morin, inseparáveis (*apud* SCHNITMAN, 1996, p. 53). Está ainda presente na subjetividade humana um lugar habitado pelas noções de alma, de espírito e de anima aos quais Morin se refere para alertar contra o erro de reduzir a subjetividade somente à afetividade, à contingência, à consciência (*ibid.*). Relembrando que ao considerar para este estudo o indivíduo como ser biopsicossocial, procuramos justamente apostar na propagação deste sentido de que há de mais humano no indivíduo ao elaborar conteúdos de significação cultural a partir de seus processos de subjetivação. Humano, é bem dizer, assumindo sua diversidade cultural e as possibilidades de formulação de sentido para sua vida cotidiana, mesmo que para alguns seja um processo menos complexo e que para outros exija mais prolixidade.

Uma visão da obra a partir de seu discurso

Um aspecto importante abordado por Minayo e Sanches (1993, p. 245) é a consideração da palavra expressa através da fala cotidiana como o material primordial da investigação qualitativa, em qualquer das suas relações, sejam afetivas, técnicas, burocráticas, políticas ou intelectuais. Para termos como exemplo, a fala, em nossa pesquisa, foi investigada em sua forma de apresentação textual, que é o suporte em que se encontra os registros poéticos de Patativa do Assaré, para assim se alcançar referências às problemáticas que são tratadas na pesquisa.

A análise qualitativa completa interpreta a fala ou o conteúdo destes discursos dentro de um quadro de referência proposto a partir da problemática investigada, onde a ação e a ação objetivada nos contextos recortados permitem ultrapassar a mensagem revelada e atingir os significados latentes. Significados estes que acreditamos ser o substrato dos conteúdos utilizados para estabelecermos um padrão de observação das expressões de

subjetividade na obra de Patativa do Assaré, que são ao mesmo tempo reveladoras do poeta enquanto indivíduo e que estejam referendadas no imaginário de seu grupo social e no ambiente em que viveu e produziu sua obra.

Para enfocar este estudo de texto de maneira que ele tenha validade como objeto de verificação científica, fundamentamo-nos na análise de discurso como uma teoria aplicável à necessidade de investigação imposta pela natureza do material estudado. De acordo com Rosalind Gill, a análise de discurso é uma rejeição a noção realista de que a linguagem é simplesmente um meio neutro de refletir ou descrever o mundo. Não basta apenas criar-se uma definição sobre um discurso analítico, é necessário dizer algo mais. Esta autora destaca como uma das correntes teóricas da análise de discurso, o pós-estruturalismo por romper com as visões realistas da linguagem e rejeitar a noção de sujeito unificado coerente (BAUER; GASKELL, 2002, p. 246). A proposição de análise de discurso que se formula aqui e se insere no contexto deste trabalho está não em detalhes do texto escrito, mas observar historicamente os discursos postos nestes textos.

Desta forma, compartilhamos com Gill a importância de se destacar quatro temas principais ao recorrer a este enfoque: a preocupação com o discurso em si mesmo; uma visão da linguagem como construtiva (criadora) e construída; a ênfase no discurso como uma forma de ação; e por fim, a convicção da organização retórica do discurso (p. 247). O discurso observado como prática social aproxima-se bastante do que já foi exemplificado neste trabalho a partir da obra de Patativa do Assaré, resultado da preocupação de explicitar um envolvimento simultâneo em analisar o discurso e em expor o contexto interpretativo no qual este discurso está inserido. Esta caminhada entre texto e contexto não pode sugerir de imediato um apego ao material estudado, mas sim a adoção inicial de uma leitura cética com foco na construção, organização e função do discurso, como meio inclusive de se fugir de idéias gerais.

A delimitação do gênero de discurso a ser identificado com a obra de Patativa do Assaré leva em consideração o relacionamento de falas e lugares, que demonstrem o status respectivo dos enunciadores e dos co-enunciadores, as circunstâncias temporais e locais da enunciação, o suporte e modos de difusão, os temas que podem ser introduzidos, e, por fim, a extensão e modo de organização do discurso. Todo esse processo é mediado por uma reflexão sobre a linguagem pesquisada, finalizando com uma interpretação que venha a restituir pensamentos e sentimentos comuns que estão nas brechas, nas entrelinhas, da poesia de Patativa do Assaré (PÊCHEUX, 1990). É importante observar a articulação da enunciação do texto de Patativa do Assaré com seu lugar social como um dos focos principais do estudo. Desta forma temos a segmentação do campo discursivo onde o poeta desenvolve sua formação discursiva e, por fim, estabelece os parâmetros de seu gênero discursivo.

Reflexões finais

Procuramos neste texto destacar a pertinência e abrangência da escritura poética de Patativa do Assaré, onde a regionalidade elabora formas de comunicar e o sentido presente e local das temáticas exploradas, possibilitam um sentido de universalidade, ainda que a presença simbólica de elementos de identidade singular seja constante. A diversidade temática de sua produção é marcante, revelando seu interesse pelos acontecimentos de seu cotidiano local, mas também do mundo global, predominando as temáticas que exploram aspectos sociais e culturais. Este sentido de ser e estar no mundo, produziu conteúdos de onde pudemos extrair situações de sofrimento, de prazer e desprazer, que puderam ser enxergadas nas entrelinhas do discurso poético de Patativa do Assaré, convertendo-se em uma interpretação de sua existência relacionada ao seu trabalho e de que modo ele pôde falar, expressar-se, para descrever seus sentimentos e reflexões sobre os fenômenos que ocorriam ao seu redor.

O conhecimento popular – no meio urbano e rural do Estado do Ceará – acerca da obra de Patativa do Assaré e da singularidade de sua existência como artista popular, produziu sentidos de identidade e identificações compartilhados por sua coletividade, entendida como sendo os indivíduos conhecidos por cearenses. Além de compartilhar o sentido de serem naturais do mesmo espaço territorial, estes indivíduos compartilham também experiências relacionadas a modalidades de elaboração de subjetividade que podem ser ditas como comuns, por dividirem os mesmo valores individuais, que neste trabalho procurei explorar através da transcrição de poesias de Patativa como uma forma possível de verificação da problemática apresentada.

A escolha de uma expressão de cultura popular tradicional para dar validade aos conceitos abordados mostra-se legítima, pois representa um campo de elaboração de subjetividade que encontra intercessões com os conteúdos abordados, revelando possibilidades de interpretação desde aspectos individuais, aos de sentido mais coletivo. A natureza em Patativa é lugar, matéria e tempo. Lugar onde ele interage com as forças da terra, com os ambientes naturais e os modificados pela cultura. Matéria que deixa de ser referência literária para compor seu cotidiano, revelando-se nos quatro elementos: terra, água, fogo e ar. Tempo marcado pelos ciclos não lineares do relógio da natureza, com processos de vida e morte bem definidos.

A interatividade em Patativa tem um sentido que remete à própria história de vida deste personagem, pela incessante lida do poeta-agricultor com o seu ambiente de inspiração artística. Esta vivência constante com seu lugar natural proporcionou a Patativa um domínio e conhecimento do seu espaço e conseqüente apropriação imperativa,

chegando mesmo a muitas vezes dizer que não lhe agradava a idéia de comercializar sua poesia, algo que nos soa como uma associação ao seu lugar, um lugar que não poderia ser negociado. A obra de Patativa do Assaré mantém em si lembranças que são facilmente guardadas e compartilhadas por expressões regionais e pelos nomes das coisas e seres vivos que existiram em seu ambiente natal. A escrita de seus versos, que reproduz fidedignamente sua narrativa oral, conserva para o leitor o ritmo e o compasso de seu pensamento, revelando a harmonia existente entre a razão de sua obra e o sentimento cultivado pela terra a qual viveu aferrado.

O universo descrito por Patativa do Assaré revela-se como um vasto campo de possibilidades de entendimento e de despertar de sensações. Mesmo que percorrendo caminhos tão peculiares como é o da poesia popular - gerada a partir da oralidade e que na transcrição para o suporte gráfico procura manter as características originais da fala -, é possível articular interseções entre um conhecimento destituído de formalidade e apegado a emoções artísticas com um conhecimento resultado da elaboração de teorias e conceitos aceitos cientificamente pela comunidade acadêmica. Do processo inicial de pesquisa bibliográfica que se deu ao longo da elaboração deste artigo, à imersão em sua obra e o conhecimento da experiência de vida deste homem, mais que a formulação de novas estruturas de percepção fundamentadas pela verificação científica, podemos entrever agora outros sentidos de existir e perceber o mundo ao nosso redor.

Referências

ARANTES, Antônio Augusto. *O Que é Cultura Popular*. 13.ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

ASSARÉ, Patativa do. *Cante lá que eu canto cá*. 14.ed. Petrópolis: Vozes, 2003.

BAUER, Martin W.; GASKELL, George (eds.). *Pesquisa qualitativa com texto, imagem e som*. Petrópolis: Vozes, 2003.

CANCLINI, Nestor Garcia. Ni Folklórico Ni Masivo ¿Qué es lo Popular? *Revista Diálogos de la Comunicación*, n. 17, p. 6-11, jun. 1987.

CARVALHO, Gilmar de. *Patativa do Assaré*: Pássaro Liberto. Fortaleza: Museu do Ceará, 1997. (Coleção Outras Histórias, v. 11).

CHANLAT, Jean-François. *O Indivíduo e as Organizações* (v. 1). São Paulo: Atlas, 1996a.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.

GIDDENS, Anthony. *Modernidade e Identidade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura*: um conceito antropológico. 6.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1992.

MENDES, Ana Magnólia Bezerra. Cultura organizacional e prazer-sofrimento no trabalho: uma abordagem psicodinâmica. In: TAMAYO, Alvaro (org.). *Cultura e saúde nas organizações*. Porto Alegre: Artmed, 2004, v. 1, p. 59-76.

MINAYO, Maria Cecília de S; SANCHES, Odécio. Quantitativo-qualitativo: oposição ou complementaridade? *Caderno de Saúde Pública*, v. 9, n. 3, jul./set. 1993, p. 239-263.

PÊCHEUX, Michel. *O discurso: estrutura ou acontecimento.* Campinas: Pontes, 1990.

POL, Enric. La apropiación del espacio. In: IÑIGUEZ, Lupicínio; POL, Enric (orgs.) *Cognición, representación y apropiación del espacio*. Barcelona: Universitat de Barcelona Publicacions, 1994, p. 45-62.

SATRIANI, Luigi M. Lombardi. *Antropologia cultural e análise da cultura subalterna*. São Paulo: Editora Hucitec, 1986.

SCHNITMAN, Dora Fried (org.). *Novos paradigmas, cultura e subjetividade*. Porto Alegre: ArtMed, 1996.

TEIXEIRA COELHO, José. *Dicionário Crítico de Política Cultural.* 2.ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

TURATO, Egberto Ribeiro. *Tratado da metodologia da pesquisa clínico-qualitativa: construção teórico-epistemológica, discussão comparada e aplicação nas áreas da saúde e humanas.* Petrópolis: Vozes, 2003.

Henrique Pereira Rocha. Mestre em Psicologia pela Universidade de Fortaleza. Jornalista pela Universidade Federal do Ceará. Professor das Faculdades Cearenses/FAC.

Iranilson Buriti de Oliveira. Doutor em Historia Social pela Universidade Federal de Pernambuco. Professor Adjunto da Universidade Federal de Campina Grande, PB. Coordenador do Mestrado em História da UFCG. Pesquisador do CNPq.

José Clerton de Oliveira Martins. Doutor em Psicologia pela Universidade de Barcelona (Espanha) com pós-doutorado em Leisure Studies pela Universidade de Deusto (Espanha). Professor titular da Universidade de Fortaleza.

Sintaxe e Parataxe na Música Moderna e Pós-Moderna

Rodolfo Coelho de Souza (USP)

Resumo: Baseando-se nas modernas teorias do texto que reconhecem a insuficência das abordagens críticas apoiadas apenas nas teorias tradicionais da linguagem, este artigo propõe algumas diretrizes para a interpretação da poética fragmentária da música pós-moderna. Nesse contexto salienta a importância do conceito de parataxe, em oposição ao de sintaxe, para a formação da linguagem da música pós-moderna. Analisa a seguir alguns casos em que esses princípios de justaposição paratática são reconhecíveis já na música moderna de Debussy e Stravinsky. Reconhece a generalização do problema no repertório pós-moderno, analisando obras de Gilberto Mendes e Coelho de Souza em que o conceito de parataxe estende-se aos níveis da retórica, do estilo e da intertextualidade.
Palavras-chave: música pós-moderna; lógica da música; intertextualidade.

Abstract: Supported by the modern theories of the text, which recognize the insufficiency of any critical approach that is based exclusively in traditional theories of language, this paper suggests some guidelines to the interpretation of the poetics of the fragmentary in post-modern music. In this context the author pinpoints the importance of the concept of parataxis, in opposition to the concept of syntax, to the formation of the post-modern musical language. Some pieces of Debussy and Stravinsky are analyzed to reveal the role of the paratactic juxtaposition in modern music. Also recognizes the generalization of the problem in the post-modern repertoire, analyzing some pieces of Gilberto Mendes and Coelho de Souza that extend the concept of parataxis to the levels of musical rhetoric, style and intertextuality.
Keywords: post-modern music; music's logic; intertextuality.

SOUZA, Rodolfo Coelho de. Sintaxe e parataxe na música moderna e pós-moderna. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 73-91, dez. 2007.

Uma das características gerais da linguagem musical que desconcertou os semiólogos e semióticos da música, desde os pioneiros que sobre ela se debruçaram, foi o fato da música não se ressentir da ausência de um código simbólico geral compartilhado, ao qual os textos musicais individuais pudessem se referir. Todavia, apesar dela não operar como uma *langue*, na acepção de Saussure, era fácil constatar sua capacidade de realizar atos de comunicação. Avanços posteriores da teoria do texto que podiam ser extrapolados do universo da linguagem verbal, onde inicialmente foram aplicadas, para outros tipos de linguagem, vieram em socorro de uma teoria geral da linguagem musical. Constatavam as teorias do texto que também na linguagem verbal uma parte do sentido não é construido na relação direta do enunciado com o código da língua, mas indiretamente, intra-textualmente, através de signos do texto que criam certos significados particulares dentro do próprio discurso.

> Somente através da habilidade do leitor em comutar a cadeia linguística pode a linguagem textual ser aprendida. […] Postulei que o leitor aprende a linguagem textual por um processo de tentativa e erro de comutações hipotéticas, mas, para operar estas operações ele deve ter à disposição material comutável. É função do que eu chamei de *reescritura textual*, prover ao leitor estes materiais. Já foi observado muitas vezes que os textos artísticos são particularmente ricos em repetições, paralelismos, simetrias e outros dispositivos de rememoração. Outros textos não prescindem de tais elementos, mas parecem usá-los com mais parcimônia. O que eu chamei de reescritura textual envolve a reutilização de materiais previamente usados no mesmo texto. (ALTMAN,, 1981, p. 42)

Em consonância com a concepção de Altman pode-se constatar que na linguagem musical a construção do sentido também é feita, em larga medida, através da reescritura textual, isto é, pela reutilização de materiais do texto dentro do próprio texto ou pela percepção de empréstimos de materiais de outros textos musicais com os quais o texto encontra alguma ressonância. Este aspecto da reescritura, do texto que se abre para outros textos, revela a existência uma grade de intertextualidades que não é estranha à natureza da linguagem musical, ao contrário, está na sua essência, na medida em que grande parte do sentido musical é construido pela acumulação de relações de sentido compartilhadas entre diversas obras e pelas diferentes interpretações e execuções dos textos musicais.

Modernidade e Fragmentação

Podemos lembrar também que os escritos teóricos de Haroldo de Campos sobre literatura incluem frequentes menções à linguagem da música contemporânea. Ele via muitos pontos de aproximação entre a poesia e a música contemporâneas. Vide, por

exemplo, as referências a Schwitters, Schaeffer, Boulez, Webern e Stockhausen em *A Poética do Precário* (CAMPOS, 1977, p. 35-52). Creio que há duas razões para a empatia dos poetas, especialmente dos concretistas, com a música contemporânea. A primeira, obviamente, é o reconhecimento da afinidade natural entre poesia e música, entretanto num viés particular à perspectiva que estamos abordando, uma vez que ambas dependem da reescritura intratextual para sua auto-afirmação como linguagem. Isso se manifesta na poesia no ritmo do verso, na aliteração, na rima, nas figuras de metáfora e metonímia, enfim nos elementos de linguagem conspícuos e recorrentes na poesia e que a fazem diferir da prosa. A segunda, uma característica específica comum a muitas artes em nossa época, é o recurso à fragmentação do discurso, que tanto a poesia quanto a música de nosso passado recente, tem necessitado para realizar seu potencial de inovador. Não por coincidência, a concentração de sentido no fragmento é um fator essencial da reescritura intratextual, porque materiais sígnicos de pequena extensão são os que melhor se prestam ao processo de comutação. Campos faz de Ungaretti seu alter ego ao elaborar uma apologia da estética do fragmento:

> Uma aproximação intrínseca da poesia ungarettiana deve, a meu ver, começar pela cogitação do problema do fragmento, da poética do fragmentário. […] [Ungaretti] faz a defesa do fragmento como única forma possível de poesia no universo fraturado em que vivemos, onde, às consequências do progresso tecnológico, corresponde uma crise sem precedentes da linguagem. O fragmento seria a forma pela qual o poeta contemporâneo replicaria a esse "*spavento della materia*" com que nos defrontamos no mundo da explosão nuclear e da implosão eletrônica. (CAMPOS, 1977, p. 87).

Sintaxe e Parataxe

Lembremos, outrossim, que existem diversos processos de combinação através dos quais uma relação lógica entre dois enunciados pode ser expressa. De acordo com os princípios elementares da teoria da linguagem, os processos de articulação podem ser distribuídos ao longo de um *continuum* de vinculações sintáticas possíveis, com diferentes graus de dependência. Esse *continuum* começa com um menor grau de dependência sintática (parataxe), passa por um estágio intermediário (hipotaxe), e atinge um maior grau de entrelaçamento na sintaxe subordinativa, como mostra a escala abaixo proposta por Matthiessen & Thompson (1988):

Parataxe	**Hipotaxe**	**Sintaxe**
– dependência	+ dependência	+ dependência
– encaixe	– encaixe	+ encaixe

> As diferentes formas de expressão de causalidade admitem graus de dependência variáveis na organização do enunciado, partindo de construções com menor grau de integração em direção às construções de maior dependência e maior encaixe. Dessa forma, as formas mais frouxas de ligação, que correspondem à parataxe, teriam predominância na modalidade oral, enquanto a modalidade escrita favoreceria a ocorrência de formas de maior estreitamento sintático, manifestando maior presença de estruturas hipotáticas. Em níveis mais baixo de instrução ocorreriam as estruturas de menor entrelaçamento sintático, as paratáticas e, à medida em que se avança no grau de escolaridade há maior concentração de formas hipotáticas. (RAMOS, 2006).

O enunciado acima nos faz lembrar que o conceito de parataxe não é uma construção teórica recente, pelo contrário, faz parte da teoria clássica da linguagem, ainda que uma parte geralmente pouco utilizada nas análises de textos. Sabemos que uma construção sintáticamente correta permite que se teste o valor de verdade de uma proposição. Por exemplo, na frase:

{*João é mortal* ***porque*** *todos os homens são mortais*}

estamos habilitados a reconhecer a veracidade da afirmação recorrendo aos paradigmas da lógica formal que, por sua vez, depende da perfeição da construção sintática. No exemplo, o conector sintático '*porque*' concentra o papel funcional de realizar a subordinação lógica de uma frase à outra.

Já numa construção paratática as partes são justaposta sem conectores lógicos entre elas. A eventual relação lógica que a justaposição estabelece deve ser deduzida da relação semântica das partes, uma vez que não há conectores indicativos do tipo de subordinação. Por exemplo, o enunciado de duas frases:

{*João pegou uma gripe. Ele está em sua cama.*}

poderia ser reescrito em forma sintática subordinativa, mas para isso haveria que se introduzir um conector que fixasse o tipo de conexão lógica entre as frases, como por exemplo em:

{*João está em sua cama* ***porque*** *pegou uma gripe*}.

Saliente-se que a relação causal tornou-se irrefutável nesta versão subordinada, mas era mais fraca ou até mesmo algo ambígua na versão paratática anterior. Não seria, por exemplo, totalmente descabido interpretar de modo diferente o enunciado proposto na forma paratática supondo que o motivo de João estar em sua cama não fosse o resultado de uma gripe, mas que João tivesse usado a gripe como um pretexto para não ir trabalhar e ficar namorando. Uma inflexão de voz maliciosa na locução do texto poderia perfeitamente sugerir tal interpretação alternativa.

Em contextos poéticos, muitas justaposições paratáticas só podem ser interpretadas no plano metafórico, para além do sentido estritamente lógico da proposição. Por exemplo, no enunciado:

{*Homens cabisbaixos viajam a sós. Bananas verdes permanecem à espera.*}

a leitura do texto conforme os parâmetros lógicos nos forçaria a dizer algo como:

{*sabe-se lá o que bananas verdes tem a ver com homens cabisbaixos!*}

Entretanto pode-se extrair (ou mais exatamente, construir) um sentido poético nessa justaposição de frases, identificando, de maneira metafórica, uma semelhança entre a postura passiva dos homens cabisbaixos e a posição inerte das bananas verdes.

Entre as funções da linguagem categorizadas por Jakobson, a função emotiva ou expressiva é favorecida pela parataxe. Lembremos que a função emotiva "ressalta a atitude, o *status* e o estado de espírito do locutor. O emissor procura dar impressão de um estado, seja real ou fictício. A camada emotiva da língua é realizada da forma mais pura nas interjeições" (HOLENSTEIN, 1974, p. 158). Observa-se que as interjeições frequentemente se encaixam parataticamente nos enunciados. Por exemplo, na frase:

{*O menino – minha Nossa Senhora! – parecia um animalzinho*}

não existe uma conexão lógica, isto é, uma sintaxe subordinativa entre {*Nossa Senhora*} e {*o menino que parecia um animalzinho*}. A construção faz sentido quando lemos a interjeição do ponto de vista enfático e emocional. Ora, é lugar comum dizer-se que a linguagem da música é de natureza emocional e expressiva, portanto há de se esperar que também nela as construções paráticas ocupem uma lugar privilegiado.

Porém não se deve concluir apressadamente que as coordenações paratáticas sejam as únicas construções idiomáticas da linguagem musical. Ao contrário, a linguagem musical buscou encontrar, durante séculos, modelos estruturais que realizassem, com a maior perfeição possível, simulações convincentes de um sintaxe lógica. A harmonia tonal, por exemplo, procurou construir paradigmas semelhantes ao da sintaxe subordinativa, como procuraram demonstrar Lerdahl e Jackendoff (1983) – aliás, em minha opinião, com êxito apenas relativo – em estudos que tentam aplicar à música tonal os princípios da gramática gerativa de Chomsky.

Na dimensão das formas musicais é possível descrever um outro exemplo, o da forma sonata, que propõe um modelo normativo para um certo gênero de discurso musical. Nesse modelo um primeiro tema aparece na tônica, modula-se para a dominante na exposição do segundo tema, e após o desenvolvimento, recapitula-se ambos os temas na tônica. Tal seria um caso de uma relação sintática entre as seções da exposição e da recapitulação que teriam ficado dialeticamente subordinadas entre si por um operador de transposição modulatória. Entretanto uma peça pós-moderna, como *A Música para a Reinauguração do Teatro Pedro II* de Rubens Ricciardi, que justapõe um tema tonal a outro atonal, não pretende construir uma relação sintática entre esses temas. Trata-se certamente de uma parataxe, uma justaposição aparentemente arbitrária dos dois materiais. Isso não implica que não haja um sentido nessa construção. O sentido é encontrado para além da relação sintática, neste caso no programa extra-musical da peça que propõe que a música seja intrepretada paralelamente a uma estrutura narrativa, numa forma análoga a um poema sinfônico em música de câmera. Isto também é facilmente visível na obra *Ulisses em Copacabana*., de Gilberto Mendes, em que temas aparentemente atonais são construidos a partir de temas tonais anteriormente expostos, tratando a melodia do material original como uma série. Este procedimento estabelece uma relação imprevista de nível bastante profundo entre os materiais, que na retórica de superfície parecem diferentes devido aos estilos conflitantes.

> *Parataxe* - O procedimento de análise e de construção ou reconstrução poética privilegiado pela pós-modernidade parece ser o da parataxe. É um processo que consiste em dispor, lado a lado, blocos de significação sem que fique explícita a relação que os une. Não se trata apenas de não *dar*, de não explicitar, essa relação: ela frequentemente não é conhecida, como ponto de partida, por quem está nesse processo de análise e construção. Existe uma intuição de que a presença de um certo bloco é compatível com a presença de outro, por mais aparentemente diversos que possam ser em suas naturezas e autonomias. E basta essa sensação para que o processo de justaposição seja acionado. A significação final resultará desse processo de coordenação e será necessariamente maior do que a simples soma mecânica que se possa fazer entre os blocos [...] A parataxe não admite a figura do receptor passivo: ou ele mergulha no vazio e preenche o espaço com sua própria trama ou não haverá significação para ele. Isto implica ainda, a rigor, que todo processo paratático não é um processo de comunicação, mas, de início, um processo de expressão, de significação pura. (TEIXEIRA COELHO, 1995, p. 96).

Parataxe, Arquitetura e Música

Provavelmente foram os estudos sobre a arquitetura pós-moderna os que primeiro trouxeram novos e contemporâneos contornos ao conceito de parataxe, uma vez que, no campo da poesia, a parataxe já fazia parte de uma antiga tradição, que apenas se viu revigorada com a poesia moderna. No caso da arquitetura pós-moderna o problema era mais intrigante: justificar a justaposição, na mesma obra, de elementos estilísticos evidentemente díspares, como uma coluna grega dórica e uma janela modernista de estilo Bauhaus. Note-se que na linguagem da arquitetura pós-moderna as justaposições pareciam, à primeira vista, ultrajantes. Não era uma mera coordenação anódina, mas uma contravenção impactante – que alguns denunciavam como de gosto duvidoso – que contrariava os códigos de bom comportamento, tanto da arquitetura clássica ou neoclássica, como da modernista. Entretanto alegava-se que essa nova sintaxe, ou falta de sintaxe, justificava sua coerência como resultado de um deslocamento metonímico da percepção, compactando numa única edificação individual, fragmentos que já coexistiam justapostos no contexto urbano moderno, o qual frequentemente expõe, lado a lado, um edifício de estilo neoclássico e outro modernista influenciado pelo estilo Bauhaus.

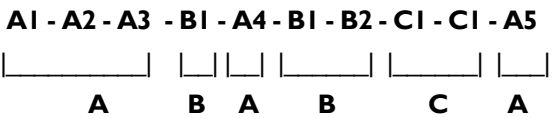
Observe-se ainda que o conceito de pós-modernidade, como a própria palavra evidencia, é gerado a partir da sua relação com o conceito de modernidade. Portanto espera-se que, de formas diversas e eventualmente distorcidas, a pós-modernidade inclua paradigmas que foram próprios da modernidade. Se as construções paratáticas são mesmo tão importantes para a música pós-moderna, é provável que elas já existissem, de alguma forma, na música da modernidade. De fato isso se verifica. Diversas peças dos modernistas

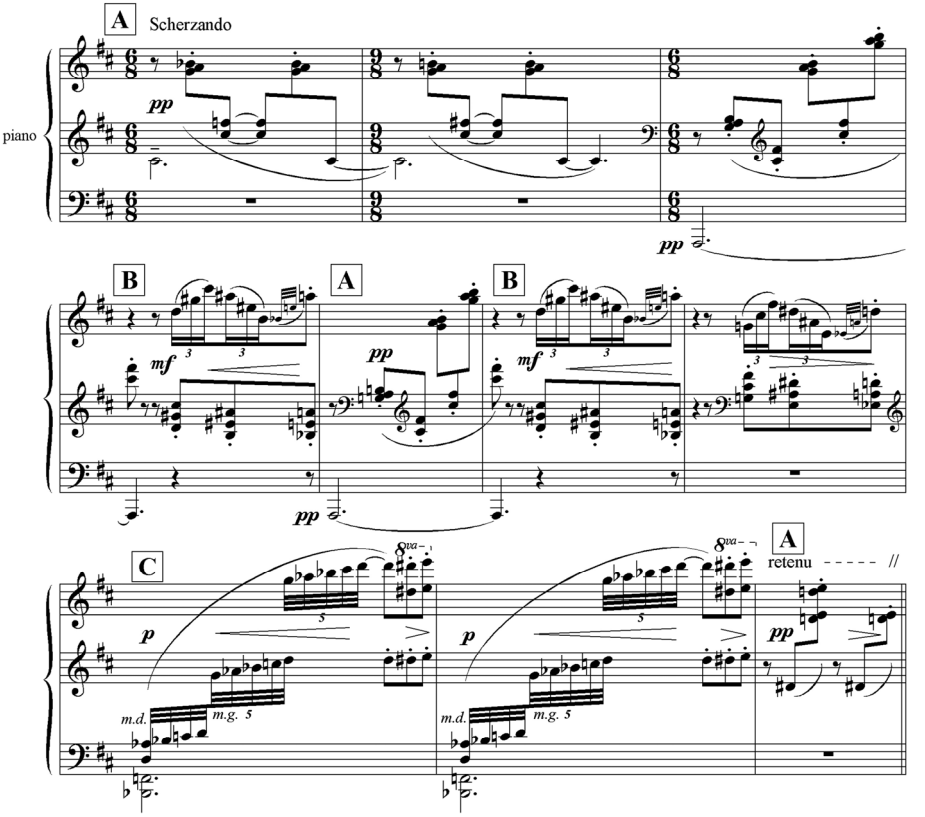
da escola franco-russa, em particular muitas de Debussy e Stravinsky, utilizam consistentemente justaposições paratáticas como alternativa às organizações sintáticas características da música tonal. Os motivos para tal procedimento hoje parecem óbvios. Com a mudança das estruturas relacionais da música, que passaram a abandonar a tradição do encadeamento tonal que provia o discurso musical de uma teleologia direcional, e o mergulho ousado em novos materiais pré-composicionais (pentatonismo, tons inteiros, diatonismo, octatonismo, cromatismo, etc), cuja natureza altamente simétrica dissolvia a potencialidade de direcionalidade do discurso musical, o texto musical precisou recorrer à sua fragmentação em blocos que se justapunham, para construir um novo sentido.

Que essa música estivesse frequentemente associada a conotações extra-musicais de primitivismo e infantilidade (como por exemplo em *A Sagração da Primavera* de Stravinsky ou em diversas peças com temas infantis de Debussy), não é de se estranhar, uma vez que, no que diz respeito à nossa evolução cognitiva, parece haver um caráter regressivo no recurso de um adulto à parataxe, na medida em que a parataxe é um processo frequentemente encontrado na linguagem da criança e nos momentos de informalidade lúdica, enquanto a sintaxe é caraterística da linguagem adulta utilizada em contextos mais formais.

Exemplifiquemos a parataxe na música de Debussy com o trecho inicial de *Ondine*, terceiro prelúdio do segundo volume de *Prelúdios* de Claude Debussy. Note-se como esse trecho de dez compassos é construido pela cuidadosa justaposição de três tipos de gestos pianísticos completamente diferentes entre si, cada um deles com caráter e personalidade próprios. A articulação dos fragmentos depende, em primeira instância, da mera repetição, às vezes variada, às vezes literal, dos blocos. As razões da justaposição ter sido feita da maneira que foi, parecem bastante arbitrárias. Todavia há uma coerência de materiais, além da própria asserção por repetição já menciona que torna perfeitamente plausível a montagem realizada pelo compositor.

Os materiais justapostos em blocos estão identificados no exemplo 1 pelas letras A, B, C. Como pode-se constatar na partitura, o trecho é formado pela justaposição dos blocos na sequência abaixo. Cada bloco tem durações diversas e variações internas, de modo que uma abstração dos detalhes do processo daria conta da seguinte estrutura:





Ex. 1: Trecho inicial de *Ondine* de Debussy

Parataxe e Montagem no Cinema e Música

Um pouco acima usamos uma palavra que é fundamental na descrição do tipo de organização paratática que a música de Debussy utilizou: a montagem. Não é uma mera coincidência, mas talvez sim um problema de *Zeitgeist*, que a arte do Cinema, para a qual o conceito de Montagem é tão essencial, tenha utilizado tal conceito como pedra fundamental da construção de sua linguagem, justamente na mesma época em que a música também assumia, nas mesmas imediações geográficas da França, a montagem como alternativa para

viabilizar uma linguagem modernista. A peça de Debussy acima poderia ser decupada como uma sequência de filme: uma tomada do personagem A filmado no momento em que ele se deslocava, uma tomada do personagem B, um retorno ao personagem A que continuou a se movimentar, de novo o personagem B que se desloca em sentido contrário ao de A, um novo personagem C que realiza duas vezes o mesmo movimento e finalmente um retorno ao personagem A que se estabiliza. Neste fragmento de música não há imagens, nem se trata de música de filme, mas a técnica da composição parece cinematográfica, pois é pura montagem.

Se a montagem é idiomática tanto para o cinema quanto para a música impressionista, parece algo mais distante dos interesses da música expressionista. As profundas preocupações de transformação motívica da fase do atonalismo livre de Schoenberg são um claro sintoma do considerável esforço na direção de preservar a organização sintática do discurso musical, segundo a tradição da organicidade como principal paradigma de uma linguagem musical até então regida pelo tonalismo. Há, por outro lado, um momento de quase abandono ao paratático em algumas obras consideradas experimentais de Schoenberg que assumem o fluxo de consciência como processo criativo e liberam a escrita à liberdade, talvez ilusória, do automatismo. São peças como *Erwartung* que prescindem de qualquer consistência temático-motívica. Todavia a superfície do discurso não é segmentada em blocos, mas sim aparenta uma continuidade linear que não pode ser diretamente associada ao processo de segmentação e montagem característico da escrita de muitas obras de Debussy e Stravinsky. Já nas obras posteriores dodecafônicas e seriais inverte-se a proposta. Se há automatismo é apenas para que ele se curve ao jugo de uma estrutura sintática dada pela organização prévia da série. A parataxe pode eventualmente parecer emergir na superfície da música serial, pela diversidade de resultados que momentos diversos da composição serial podem assumir. Mas em última instância a coerência sintática da super-estrutura serial é mais forte que a aparência superficial de uma possível colagem. Isso é nítido em obras como, por exemplo, *Gruppen* de Stockhausen ou *Pli selon Pli* de Boulez.

A parataxe ressurge na música pós-moderna na voga dos processos aleatórios que eclodem com a música de John Cage. Frequentemente há um engenhoso dadaísmo nas colagens das composições e dos *happenings* de Cage, por exemplo quando ele justapõe na mesma peça elementos completamente díspares sem que o sentido resultante se construa através de relações sintáticas. Obras seminais, como *Credo in US* de Cage, realizam montagens quase surrealistas; naquele caso uma colagem de sons de percussões não ortodoxas, piano preparado, citações de fragmentos de discos LP e campainhas.

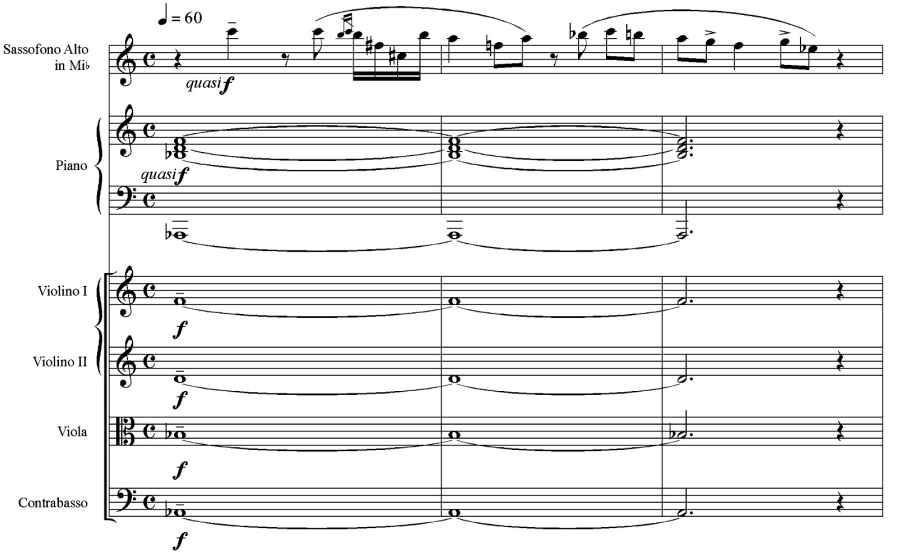
Daquele momento em diante parece ser rara a obra pós-moderna que não recorra,

de uma maneira ou outra, às infinitas possibilidades das montagens paratáticas. Como observamos, na parataxe não há pré-determinação do sentido. Os materiais acoplados é que contém em si as amplas possibilidades combinatórias e associativas da geração do sentido. Portanto variando os materiais, variam as técnicas paratáticas de produção dos significados. Por isso os compositores pós-modernos sentiram tantas vezes uma sensação de vazio de linguagem, imprevisibilidade e dificuldade no controle do discurso. As construções sintáticas progridem com previsibilidade, pelo menos até certo ponto, enquanto as paratáticas parecem ser muito menos propensas a isso.

Estudo de dois casos na pós-modernidade

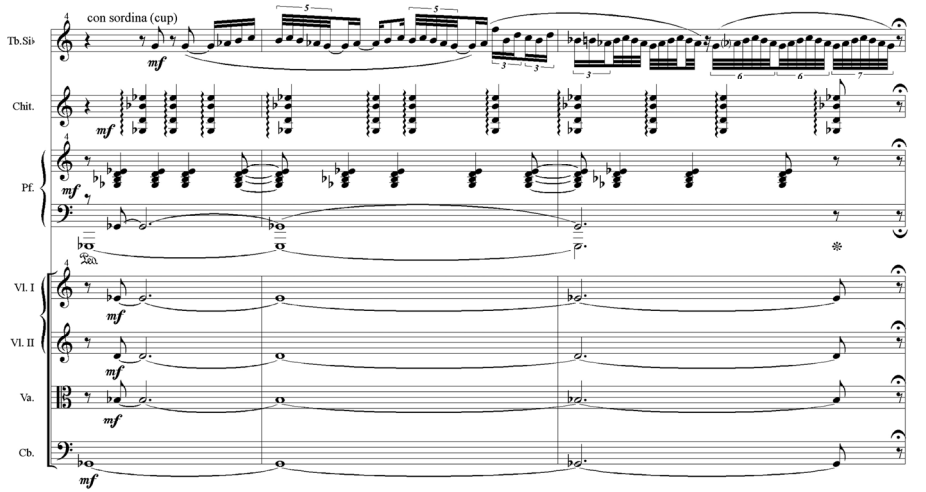
Para exemplificar os conceitos desenvolvidos até aqui, abordarei brevemente dois estudos de caso. O primeiro deles é a obra de Gilberto Mendes, já mencionada acima, que tem o sugestivo título de *Ulysses em Copacabana surfando com James Joyce e Dorothy Lamour*. A característica marcante desta obra é a apropriação pelo compositor de referências estilísticas muito díspares entre si que entretanto compõe um painel sonoro no qual é possível encontrar uma intrigante unidade de sentido.

A obra começa com uma frase de caráter improvisatório, suportada por um acorde pedal, como se pode ver no exemplo 2. O compositor nos informa que o material usado nesta introdução foi apropriado de um fragmento de um hino milenar da Grécia antiga, com a intenção de fazer uma referência críptica ao herói Ulysses da epopéia de Homero. Entretanto o resultado nos aproxima de outra conotação mais aparente, que são os compassos iniciais da *Sagração da Primavera* de Stravinsky. Percebemos todavia que essa não é uma citação direta daquela obra, pois as notas não coincidem, nem o ritmo, nem a instrumentação. Ainda assim dificilmente deixamos passar o reconhecimento de uma certa semelhança com aquele fragmento, que entretanto é percebido em um clima de distorção onírica, como se tivesse havido a fusão do material original com outras idéias que teriam produzido o deslocamento da cena original para um certo cenário jazzístico.



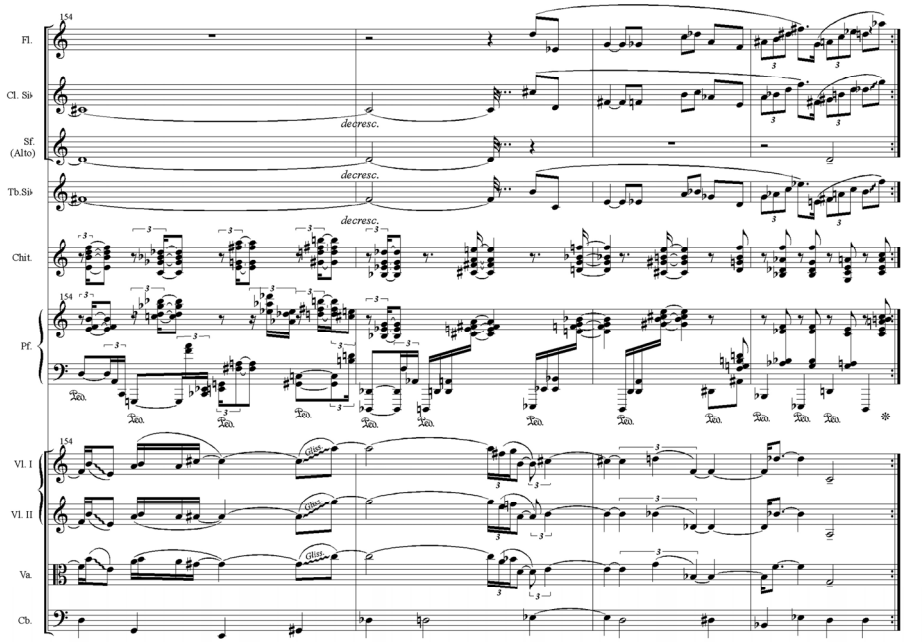
Ex. 2: Trecho inicial de *Ulysses em Copacabana* ... de Gilberto Mendes

Ressalte-se que este material tem um caráter essencialmente fragmentário, não só pela sua auto-contenção, pela sua brevidade e pelas referências parciais que carrega, mas principalmente pela estrutura da própria frase, recortada por duas pausas. A próxima frase (vide exemplo 3), separada da primeira por uma pausa em todos os instrumentos, não apresenta uma conexão lógica com a anterior. A justaposição das duas frases poderia parecer algo arbitrária. A falta de articulação sintática é reforçada pelo caráter de ironia e paródia conotado pela segunda frase, enfatizando um distanciamento crítico que não havia na primeira.



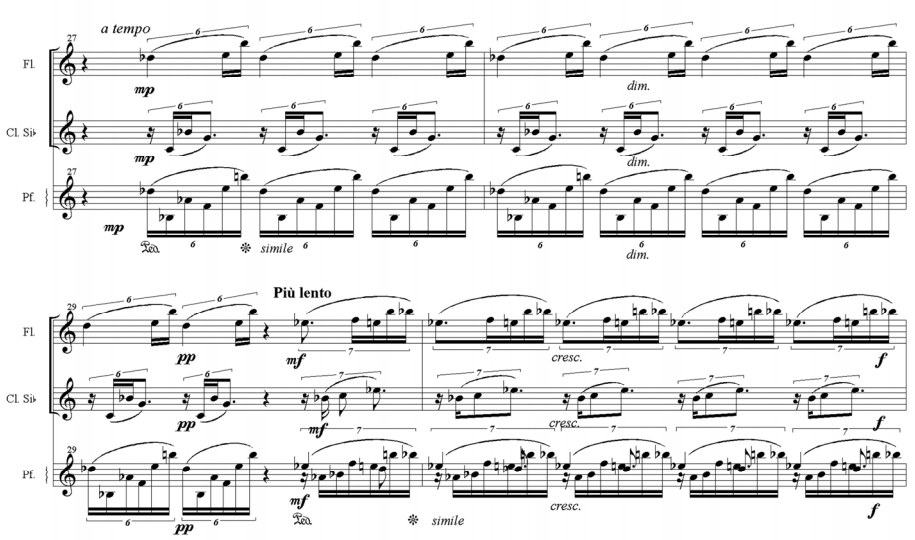
Ex. 3: Segunda frase de *Ulysses em Copacabana* ... de Gilberto Mendes

Não é preciso prosseguir na análise para que logo se torne óbvia a hipótese de que nesta obra de Gilberto Mendes prevalece um processo paratático de justaposição de frases de caráter fragmentário. De fato a peça pode ser dividida em duas grandes partes, cada uma dela propondo uma solução diferente para o propósito comum de empregar uma linguagem paratática na fraseologia da peça. Na primeira parte, como vimos, os fragmentos se justapõe em sucessão temporal, separados por pausas. Na segunda, como pode ser visto no exemplo 4, os materiais se superpõe em camadas, coexistindo no tempo como se diversas músicas soassem simultaneamente, cada uma delas com sua lógica própria, mas associadas num todo de caráter dançante, em estilo de bossa-nova, que aparenta ter uma sintaxe direcional que entretanto é desmentida pelas contradições internas da retórica turbulenta que se forma pelo acúmulo das superposições e justaposições concebidas pelo compositor. Uma simples passada de olhos nos compassos finais da segunda parte, mostrados no exemplo 4, pode nos dar uma boa idéia da alta entropia, com um sentido caótico mas ao mesmo tempo organizado, deste ponto climático da segunda parte.



Ex. 4: Final da segunda parte de *Ulysses em Copacabana....* de Gilberto Mendes

Na obra de Gilberto Mendes a questão do equacionamento de uma poética intrínsicamente paratática não se restringe ao problema da fraseologia, pela justaposição e sobreposição de fragmentos de frases que se abrem para sentidos conotativos a outros fragmentos de música. Há um aspecto adicional, também essencial para o sucesso de sua proposição poética, que é o distanciamento, o descaso pela consistência de um estilo retórico único. Para Gilberto Mendes a idéia de estilo passa a ser uma espécie de parâmetro móvel dentro de uma única peça, como o são as notas e os ritmos. Por isso podem coexistir numa mesma peça, como em *Ulysses...*, gestos retóricos típicos de estilos tão diversos como do pontilhismo serialista, do minimalismo, da bossa-nova, da música instrumental do romantismo alemão, do tango, da música de cinema norte-americana, etc.



Ex. 5: Compassos 27 a 30 de *Ulysses em Copacabana....* de Gilberto Mendes

Comparando o exemplo 5, que faz referência a um certo estilo de minimalismo, com os exemplos 2 a 4 que, como mencionamos, conotam outros estilos e gêneros, muito díspares entre si, como a canção da bossa-nova e até procedimentos da escola de Darmstadt, podemos constatar que Gilberto Mendes logra estender sua técnica paratática de associação de fragmentos ao próprio conceito de retórica estilística de uma obra. Na linguagem que desenvolveu, também os estilos se justapõe paratáticamente, formando um novo nível paramétrico que a música de períodos históricos anteriores não conheceu.

Num segundo estudo de caso, gostaria de registrar algumas reflexões sobre uma obra que escrevi em 2005, chamada *A Máquina do Mundo*, composta sobre fragmentos do poema *A Máquina do Mundo Repensada* de Haroldo de Campos, escrito por sua vez, em 2000. Os comentários de pessoas do público após a estréia de *A Máquina do Mundo* permitiram-me constatar que a justaposição de três pontes eletroacústicas – chamadas de *Prólogo* e *Intermezzos I* e *II* – com as três seções temáticas da obra (chamadas de *A Esfera*, *A Rosa-Máquina* e *O Enigma*), compostas para coro misto a capela, haviam produzido um considerável estranhamento. A causa dessa perplexidade havia sido primordialmente o contraste entre os sons eletrônicos combinados a texturas vocais relativamente estáticas nas três pontes, com as texturas vocais complexas das seções principais, que na superfície

pareciam ser um tanto mais tradicionais, embora polifonicamente mais elaboradas. A poética desse tipo de narrativa pós-moderna, que justapõe seções de estilo contrastante, tal como no caso da obra de Gilbero Mendes, resulta do emprego intencional do conceito de parataxe. Todavia, neste caso, embora no detalhe, no fragmento, a música pareça recorrer a técnicas e sintaxes convencionais, no conjunto isso não se confirma, do mesmo modo que uma coluna dórica ou uma janela Bauhaus, isoladamente nos parecem familiares, mas associadas entre si numa obra pós-moderna produzem estranhamento. O deslocamento que porventura é produzido nessas obras, resulta da justaposição de elementos estilisticamente díspares. Assim, por exemplo, em *A Máquina do Mundo*, o *Prólogo* e os *Intermezzos* utilizam sons eletrônicos que flutuam em meio a uma textura de vozes sem direcionalidade, que parecem, à primeira vista, desconectadas das três seções temáticas, escritas com o uso de três técnicas diferentes de contraponto - a primeira do contraponto modal, a segunda alternando contrapontos pontilhísticos e tonais, e a terceira o contraponto cromático. Aliás talvez isso, por si só, já tivesse bastado para que as seções soassem contrastadas entre si e justapostas por montagem. Paradoxalmente o resultado não parece criar uma impressão de arbitrariedade, mesmo que não se possa justificar em termos estilísticos ou estruturais a lógica dessas justaposições. É uma ocorrência típica do fenômeno da parataxe pós-moderna.

Há entretanto nesta obra, elementos comuns que criam uma malha de relações sutis que permitem ao ouvinte criar (mais do que ler) pontes de ligação entre as diversas seções. Na verdade cada uma dessas pontes antecipa ou responde a caracteres marcantes das seções temáticas. Por exemplo, pode-se dizer que o desabrido deslizamento em glissando das vozes no *Intermezzo I* transforma-se, mais adiante, no sutil deslizamento cromático do contraponto de *O Enigma.* Obviamente essa transformação é quase que metafórica porque há uma grande diferença de qualidades entre o deslizamento de um glissando e o deslizamento de uma melodia cromática. Porém, uma vez incorporado ao inconsciente do ouvinte um repertório de códigos da música do passado, as articulações poéticas da pós-modernidade podem permitir-se subir um degrau na hierarquia das associações e por isso frequentemente operam mais com conceitos e abstrações do que com materialidades – não obstante porque, a esta altura, também já estamos familiarizados com todo o repertório das experiências da arte conceitual.

Também nesse sentido, de associações cruzadas entre as seções, o *Intermezzo II*, responde ao texto "a *mão divina que fizera constelar*" da seção anterior (*A Rosa- Máquina*) apresentando uma textura pontilhista, de sons curtos e timbre variável, que sugere a imagem de uma constelação sonora.

Também no *Prólogo,* o próprio texto, aparentemente uma cadeia de sons sem

sentido, realiza uma antecipação velada do texto de *A Esfera*. Note-se que as vogais e as consoantes nasais que formam o texto do *Prólogo* e do *Intermezzo I* são derivadas da frase-chave de *A Esfera:*

No *Prólogo*: A Ê É A [M]A I[N]A Ô [M]U[N] Ô O A
Em *A Esfera*: **A E** T **É** R E **A M Á** Q U **I N A** D O **M U N** D O N O **A** R

No *Intermezzo II* só o fragmento final {no ar} do texto do *Prólogo* continuará ecoando. Ainda no *Prólogo* é preciso salientar a importância do acorde quartal [Re - Sol – Do – Fa] como Ur-Estrutura geradora da peça. Primeiramente deve-se notar que o discurso musical do *Prólogo* é construido apenas pela flutuação de harmônicos das fundamentais desse acorde quartal. Na parte eletrônica isso é obtido por intervenções intermitentes dos diversos harmônicos, projetados a partir de cada fundamental: um efeito quase que banal para os recursos atuais da síntese digital, todavia bastante efetivo neste contexto. O sucesso do efeito é, neste caso, totalmente dependente de semelhante flutuação de harmônicos produzida pela mudança de vogais de suporte do canto nas quatro notas fixas do acorde quartal. Isto é simples e factível porque a análise espectral do som das diversas vogais demonstra que a diferença entre elas é, básicamente, uma diferença de componentes harmônicos no espectro.

Essa estrutura quartal do *Prólogo* projeta-se sobre as demais seções como se elas fossem um grande prolongamento dele. As seções *A Esfera* e *A Rosa-Máquina* realizam lentas modulações (no sentido modal e não tonal) de Dó para a Sol, que aparecem, respectivamente, como a primeira e a última notas, tanto de uma como de outra seção. Na última parte, *O Enigma*, essa estrutura quartal, que cria uma tendência centrípeta na forma, é resolvida pela transformação da nota Dó num acorde inicialmente em menor, que se estabiliza finalmente no último acorde final em maior, e que não repete a suspensão na nota Sol.

Teixeira Coelho (1995) menciona outras características fundamentais da estética pós-moderna que resultam relevantes para a análise das pontes eletrônicas e das seções temáticas de *A Máquina do Mundo*. Ele ressalta que, além do aspecto da parataxe, o pós-modernismo tem como características: "estar empenhado, por um lado, numa aproximação entre Arte e Ciência, e por outro em estabelecer uma nova relação com a História" (TEIXEIRA COELHO, 1995, p. 98 a 107). Seria demasiada pretensão tentar elaborar, no espaço deste trabalho, teses tão complexas como estas. Mas creio que há indícios suficientes em *A Máquina do Mundo* para confirmar a tese de Teixeira Coelho. A aproximação entre Arte e Ciência está explícita, por exemplo, na justaposição e

superposição de sons eletrônicos com as texturas vocais tradicionais. As texturas eletrônicas foram compostas com programas de computador, que registram o som diretamente num CD através de síntese digital, sem recorrer à mecânica vibratória dos instrumentos tradicionais, exceto obviamente dos autofalantes que reproduzem o produto final. Creio que para a maior parte do público, nenhuma música contemporânea pode ter uma carga de sentido mais tecnicista do que uma música escrita e gerada através de instruções algoritmicas para computador. E não apenas o processo de geração é tecnicamente cientificista, mas também o resultado perceptivo conota significados futuristas, devido às tantas vezes que ouvimos sons eletrônicos associados a efeitos sonoros especiais em filmes de ficção científica. Não há nada que um compositor possa fazer a esse respeito. Esse tipo de conotação é inevitável e tudo que ele pode fazer é explorá-la em favor de objetivos planejados.

Por outro lado, a questão da relação do pós-modernismo desta obra musical, com a História, está em jogo desde a escolha do texto de Haroldo de Campos, o qual é tecido através de múltiplas referências e citações a obras clássicas ligadas ao tema da máquina do mundo, entre elas, e em especial, os *Lusíadas* de Camões e o poema também chamado *A Máquina do Mundo* de Carlos Drummond de Andrade, ambos fontes de extensas referências utilizadas por Haroldo de Campos nos fragmentos de poema escolhidos pelo compositor para serem musicados. Porém, ainda mais fundamental, são os diversos níveis de intertextualidade que esta peça estabelece com outras obras do passado, entre elas a *Ave Maria* de Josquin Desprez, a *Ave Maria* de Giuseppe Verdi, e *Lux Aeterna* de Ligeti. O problema da intertextualidade na música pós-moderna não cabe ser desenvolvido aqui porque careceria de um espaço equivalente ao deste trabalho.

Referências

ALTMAN, Charles F. Intratextual Rewriting: Textuality as Language Formation. In: STEINER, Wendy (org). *The Sign in Music and Literature.* Austin: University of Texas. 1981. p. 39-51.

CAMPOS, Haroldo. *A Arte no Horizonte do Provável.* São Paulo: Perspectiva, 1977.

HOLENSTEIN, Elmar. *Introdução ao Pensamento de Roman Jakobson.* Rio de Janeiro: Zahar. 1974.

JAKOBSON, Roman. *Language in Literature.* Cambridge, MA: Harvard University, 1987.

LERDAHL, Fred; JACKENDOFF, Ray. *A Generative Theory of Tonal Music.* Cambridge MA: MIT Press, 1983.

MATTHIESSEN, Christian; THOMPSON, Sandra. The structure of discourse and "subordination". In: HAIMAN, John; THOMPSON, Sandra (eds.) *Clause combining in grammar and discourse.* Amsterdam: John Benjamins, 1988.

RAMOS, Jacqueline Varela Brasil. *A Unidirecionalidade da Relação Semântica de Causa.* Rio de Janeiro, s.d. Disponível em <http://www.filologia.org.br/viicnlf/anais/caderno06-03.html>

TEIXEIRA COELHO, José. *Moderno Pós Moderno.* São Paulo: Iluminuras, 1995.

Rodolfo Coelho de Souza é doutor em composição musical pela University of Texas at Austin e mestre em musicologia pela Universidade de São Paulo. De 2000 a 2005 foi professor da Universidade Federal do Paraná e atualmente é professor livre-docente da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo no campus de Ribeirão Preto.

Serynade e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann

Didier Guigue (UFPB)

Resumo: Este artigo sumariza o trabalho de pesquisa preparatória vizando subsidiar uma análise aprofundada da obra *Serynade* para piano (1998) de Helmut Lachenmann, no âmbito de um projeto que consiste em delinear uma *estética da sonoridade* na música do século XX. Escolhi enfocar neste texto alguns dos conceitos composicionais fundamentais do compositor, ilustrando os mesmos a partir de amostras da sua produção pianística. Esta publicação pretende contribuir para minimizar a carência de trabalhos musicográficos em português sobre este compositor, um dos mais importantes da atualidade.
Palavras-chave: Helmut Lachenmann, *Serynade*, teoria composicional, análise estrutural, piano no século XX.

Abstract: This paper summarizes a preparatory research for an in-deep analysis of Serynade for piano (1998) by Helmut Lachenmann, which is part of a project on Twentieth Century music's aesthetics of sonority. I chose to stress upon some of the composer's main theoretical concepts, illustrating them with samples of his output for piano. Besides, this publication aims to providing resources in Portuguese about one of the most important composer of the present.
Keywords: Helmut Lachenmann, *Serynade*, structural analysis, theory of composition, twentieth-century piano music.

GUIGUE, Didier. *Serynade* e o mundo sonoro de Helmut Lachenmann. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 93-109, dez. 2007.

Por várias razões, a obra de Helmut Lachenmann (1935) não podia faltar no corpus de uma pesquisa que põe a sonoridade ao mesmo tempo como conceito, como material elementar e como realização concreta da composição. *Serynade*, composto em 1997/1998 e até o momento a *grand-œuvre* de Lachenmann para o piano, se insere numa seqüência de criações que, se elas não são muito numerosas e ficam um tanto na sombra das obras mais mediatizadas para conjuntos instrumentais e teatro musical, [1]nem por isto são menos intimamente ligadas à evolução das reflexões, posições e proposições estéticas do compositor, as quais se concentram no problema da corporalidade do sonoro instrumental e da sua integração à estruturação musical. *Fünf Variationen über ein Thema von Franz Schubert* (1956), *Echo-Andante* e *Wiegenmusik* (1962 e 1963), *Guero* (1970, revisado em 1988), *Ein Kinderspiel* (1980), constituem não somente as balizas de uma reflexão-ação que Lachenmann nunca dissociou de um engajamento filosófico, e até político, mas ainda põem em prática soluções que renovam o idiomatisma instrumental. Não podia ser de outra forma para *Serynade*, obra imponente com seus trinta minutos de duração (LACHENMANN, 1998a), que não é muito arriscado considerar desde já uma referência histórica incontornável da literatura para piano na passagem do século XX ao XXI.

Meu objetivo neste texto é contextualizar o quadro teórico onde pretendo desenvolver uma análise formal aprofundada de *Serynade*, no âmbito do meu projeto diretor que consiste em delinear os principais aspectos de uma e*stética da sonoridade* na música do século XX. Os resultados finais estão inseridos em outras publicações. [2] No entanto, não achei inútil esta publicação, uma vez que é ainda pouca, senão nula, a musicografia em português sobre este compositor fundamental. O aparelho teórico elencado se constitui de um lado, dos conceitos e ferramentas resumidamente apresentados em GUIGUE 2008a, e de outro lado, das próprias teorias composicionais de Helmut Lachenmann, que ele expôs em numerosos textos, notas de programas e entrevistas. [3]

Sem que ele reivindique de forma explícita outros ascendentes senão os serialistas — parte de suas técnicas de elaboração de materiais pre-composicionais ainda hoje

[1] Entre as obras orquestrais importantes, devo mencionar *Mouvement (—vor der Erstarrung)* (1982-84), *Staub* (1985-87), *Schreiben* (2002-2004), *NUN* (1997-2002), assim como o concerto para piano *Ausklang* (1984-86). Quanto à obra de teatro musical *Das Mädchen mit den Schwefelhölzern* (1990-96), Lachenmann afirma que ela representa a soma e o apogeu das suas experiências composicionais.

[2] Desde já, parcialmente, em GUIGUE 2008b, e, na íntegra, em forma de capítulo do livro *Esthétique de la Sonorité* (GUIGUE 2008c).

[3] A maioria dos textos teóricos de Lachenmann está reunida em HAÜSLER 1996. Não conheço traduções para o português, mas existem traduções em inglês e francês, as quais serão referidas oportunamente.

encontram seu fundamento no pensamento serial — vários aspectos de sua música fazem dele uma das principais figuras representativas, na atualidade, deste movimento estético cuja origem faço remontar a Debussy. Em primeiro lugar, faz-se necessário mencionar o conceito de *música concreta instrumental*, que considera *o som instrumental como signo da sua produção*. É este que orienta as hierarquias e as polivalências dos elementos, e "que leva à experiência do ruído e do som desnaturado como parte integrante de um *continuum*" (LACHENMANN, 1993). [4] Se no início do século XX os pioneiros Debussy e Varèse se aventuravam em *compor com o som*, Lachenmann *compõe o som* e o ato de compor pode ser concebido como a "construção de um instrumento" (LACHENMANN, 1986, p. 9-14). [5] Isto passa pela contestação e um processo de desconstrução do "belo som" convencional, a partir dos quais o compositor define um ideal do belo fundado na "rejeição do hábito" — expressão que abriu a porta a interpretações equivocadas — liberada das categorias padronizadas.

> Eu falo por vezes de uma nova virgindade do som: o som como experiência convencional, como elemento conhecido, já vem, sempre, maculado, carregado de convenções e, finalmente, impuro. O trabalho do compositor consiste em criar um contexto que possa torná-lo novamento intato, intato sob um novo aspecto. Desembaraçar o que ficou exposto à superfície para trazer à luz o que estava escondido, permitindo assim uma experiência mais pura. E isto nunca significa apenas fazer, mas sim, evitar e sempre resistir. (LACHENMANN,1993a, 1993b).

No seu catálogo pianístico, este ideal se encontra concretizado por *Guero*, obra tida por radical porque em nenhum momento utiliza o modo de tocar convencional, e porque ele teria expresso alí a essência das suas idéias sobre a função sócio-crítica da música (GOTTWALD, 1988 p. 8). [6] O que Lachenmann quer demonstrar experimentalmente, de fato, neste estudo (pois é assim que ele designa a peça), tal como aliás, mais tarde, em *Ein Kinderspiel*, porém de um modo menos subversivo (se assim posso dizer) e mais metódico, é que a música, "realmente não é uma questão de notas" (STEENHUISEN, 2004, p. 11), mas sim de "som-estrutura". Nesta senda, o som é pensado simultaneamente como estado — "*Klangzustand*", o qual é função da sua natureza, do que eu chamo de sua morfologia —

[4] Essa e as demais traduções neste artigo são da minha autoria.

[5] Mais precisamente, compor seria, segundo ele, construir um instrumento e *tocá-lo*.

[6] Lachenmann produziu na mesma época várias obras na mesma linha, entre as quais *Pression*, para um celista, e *Gran Torso*, para quarteto de cordas.

e como processo — "*Klangprozess*", quando este mesmo som é desta vez pensado como forma capaz de gerar uma articulação do tempo (LACHENMANN, 1991, p. 265; 1996)

Klangstruktur versus *Klangkadenz*

Esta conceitualização levou Lachenmann à elaboração de uma tipologia das relações do som estruturado com o tempo e a forma, que ele detalha em vários textos (inclusive LACHENMANN, 1986, 1991 e 1996, que constituem as minhas fontes para a breve exposição que segue). Esta tipologia, ao topo da qual a *Klangstruktur* representa o *caos estruturado em sonoridade ordenada no eixo do tempo*, "uma ordem formada de componentes sonoros heterogêneos, produzindo um campo complexo de relações", como o é, segundo ele, qualquer obra "formando um todo coerente", estabelece um pequeno número de arquetipos de *estados sonoros estáticos*: a *Farbklang* (i.e. a cor sonora), e dois tipos de "experiências estáticas do tempo", a *Fluktuationklang*, formada de movimentos periódicos, e seu pendente aperiódico, a *Texturklang*, formada, por sua vez, de uma multiplicidade de eventos heterogêneos ou caóticos. Ele estabelece também um processo dinâmico elementar que ele chama de *Klangkadenz*, caracterizado por um impulso inicial seguido de uma perda de intensidade ou de energia. A *Klangkadenz* se decompõe idealmente em *Impulsklang* (som-impulso), *Einschwingklang* (som *composto*, *acumulado*), e *Ausschwingklang* (som que *se decompõe*). Pode-se identificar nesta estrutura, *mutatis mutandis*, a articulação clássica tripartita *arsis-thesis-katalexis*, ou *anacruse-acento-desinência*. [7]

Este conceito decisivo de *perda de energia como estrutura portadora de forma* será empregado em abundância pelo compositor, como meio de articular as unidades sintáticas do seu discurso. Isto se dá desde o *Echo-Andante* de 1962, uma obra importante que, coincidindo com o início das suas investigações teóricas — ele mesmo chegou a considerá-la algo como seu *opus primus* — pode ser entendida como um laboratório de aplicação. Composição inspirada pela escrita vocal não figurativa de Luigi Nono e reconhecida, sob vários aspectos técnicos, como mais difícil que *Serynade*, esta obra contem os primeiros exemplos da aplicação deste sistema tipológico ao piano. A figura 1 mostra que o compositor desenha, logo no início da obra, uma forma constituída de um impacto inicial seguido de uma tendência à queda da complexidade/qualidade das sonoridades. A seqüência é de fato formada de quatro unidades sonoras, que eu rotulo P1, C1, P2 e P3. [8] O

[7] Eu passo a simbolizar esta estrutura tripartita pelas letras A (anacruse), T (acento) e K (desinência).

[8] A letra P indica uma unidade sonora constituída do conjunto dos sons envolvidos nas ressonâncias do *Pedal* aberto, o qual é indicado por Lachenmann por meio de colchetes descontínuos verticais. A letra C aponta para uma estrutura de sons verticais simultâneos (*acordes*). Os números indicam a posição de cada unidade a partir do início.

sonograma traz uma boa transcrição visual dos três momentos: a *anacruse* inicial alcança em duas etapas o acorde Dó 6 - Sol 7 - Sol 8 no agudo e *fff*, o qual é mantido alguns segundos por algumas ressonâncias intersticiais, e depois substituído pelo segundo acorde (unidade C1) Sol 2 - Mib 7 -Mi 8, que constitui o *acento*.[9] A partir de P2 começa a fase de *de-composição*, provocada em primeiro lugar pela diminuição das intensidades, seguida da supressão do *Pedal*, deixando tão somente à mostra algumas ressonâncias terminais. O gráfico abaixo do sonograma reproduz as ponderações obtidas por quatro componentes essenciais neste processo.[10] Elas demonstram que esses componentes convergem para uma redução da complexidade relativa do conjunto, forjando por conseqüente a dinâmica sonora necessária a uma *katalexis*, que é o próprio da *Klangkadenz* (Fig. 1).

Serynade começa com uma *Klangstruktur* de mesmo perfil, o que denota a solidez desta formalização teórica ainda válida, portanto, quase quarenta anos após suas primeiras formulações.[11] Ela contém cinco unidades sonoras em seqüência, entre os compassos 1 a 6, rotuladas convencionalmente conforme indicado na reprodução da partitura (fig. 2).[12] Estas unidades são organizadas de tal maneira que a quarta, que contém um *cluster* como elemento principal, constitui o ponto culminante que é, entre outros aspectos que não vou detalhar no momento, o resultado de um *crescendo* progressivo preparador. Após o *cluster*, se inicia uma fase de redução progressiva de atividade onde passam a predominar, tal como no exemplo anterior, sonoridades produzidas apenas por ressonâncias,[13] até o silêncio completo c. 7 (não reproduzido aqui). Este perfil se confirma pela análise dos componentes representados no gráfico (Fig. 2). Esta construção tipifica, portanto, outra *Klangkadenz*, cuja longa e articulada *anacruse* (c. 1-3) desta vez recua no tempo o momento de afirmação do *acento* (final do c. 4).

---

[9] Antecipando uma discussão que será aprofundada numa etapa futura, mas que eu afloro já na segunda parte deste artigo, eu não podia deixar de chamar a atenção sobre a relação opositiva dialética que mantêm entre si esses dois acordes. Um, *super-consonante*, pois constituído da quinta Dó-Sol, contra outro, *super-dissonante*. O par, que configura o *Einschwingklang*, formaria de alguma maneira uma *Tonkadenz* no seio de uma *Klangkadenz*.

[10] Sobre a noção de *componente*, ver GUIGUE 2008a. Não considero necessário para a minha demonstração, detalhar que componentes são estes no momento.

[11] O próprio compositor confirma a perenidade deste modelo, quando ainda analisa, em publicação recente, uma obra sua com base nesses conceitos, que ele diz manter "sempre à mão" (LACHENMANN, 2004, p. 67 *et seq.*).

[12] Esta nomenclura se justifica em outros aspectos da pesquisa e análise, que não mencionarei aqui.

[13] As notas grafadas em losangos na partitura são ressonâncias produzidas pelo aperto das teclas correspondentes, sem emissão efetiva de sons.

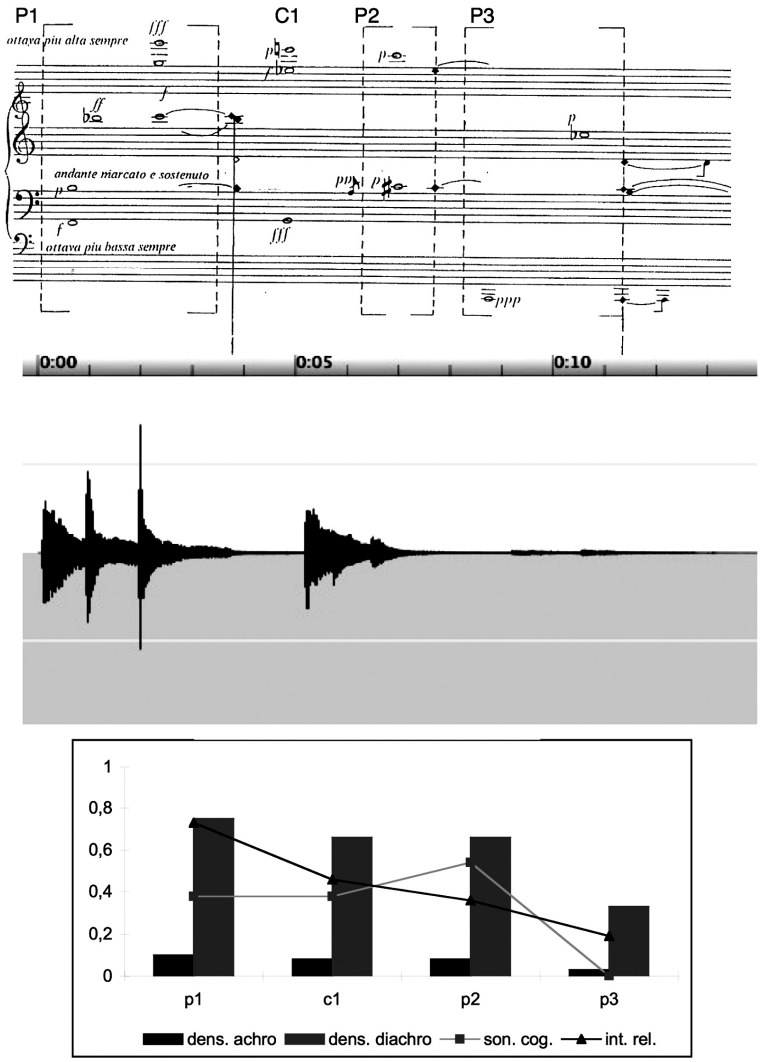


Fig. 1: Primeiros momentos de *Echo-Andante* (LACHENMANN, 1962, p. 3, sist. 1), subdividido em quatro unidades P1, C1, P2 e P3. Sonograma obtido da análise espectral da gravação de Roland Keller (KELLER, 1991). Tempo na abscissa, amplitude na ordenada.

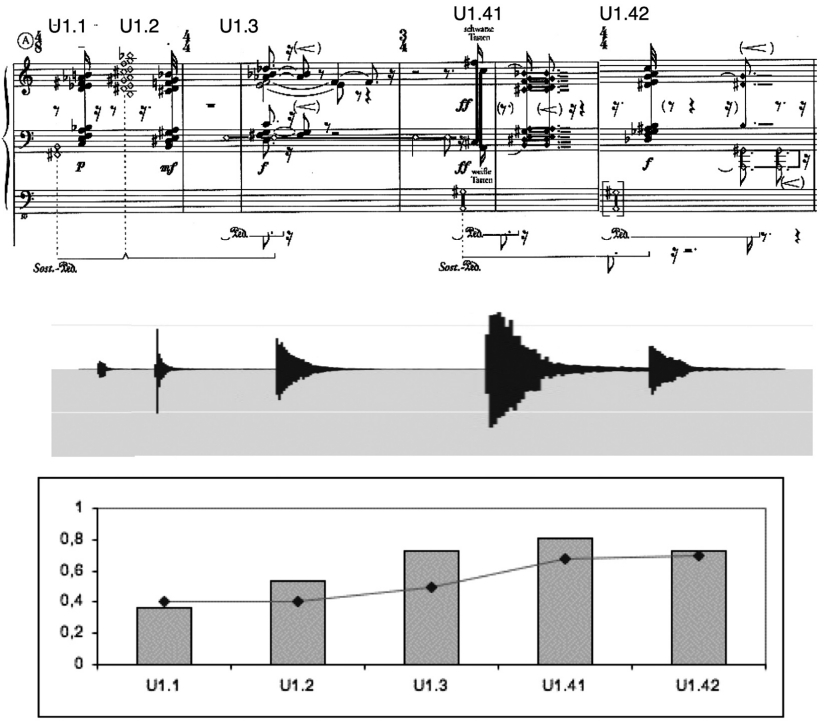


Fig. 2: *Serynade*, p. 1, c. 1-6, mostrando uma *Klangkadenz* composta de cinco unidades sonoras U1.1, U1.2, … U1.42. Sonograma obtido da gravação de Marino Formenti (FORMENTI, 2003).

Este sistema tri-articulado A+T+K se presta a uma integração hierárquica, tanto na dimensão *morfológica* quanto *cinética*. [14] Na morfologia, porque assim o compositor consegue integrar na linguagem composicional *planos acústicos* que fisicamente permanecem independentes. É desta forma que Lachenmann pode construir objetos musicais coerentes constituídos ao mesmo tempo de sons *normais* e de *ressonâncias acústicas* produzidas por meios alternativos. Consegui estabelecer, para *Serynade*, uma pequena tipologia das

[14] A dimensão morfológica dá uma representação estática da configuração imanente de uma sonoridade; a dimensão cinética informa como o conteúdo morfológico se transforma em energia (no tempo). Cf. GUIGUE, 2008a; 2008c.

situações de interação dialética entre esses dois planos, que abraça todas as formas pelas quais o compositor os *mixa* (GUIGUE, 2008b; 2008c). Não cabe entrar aqui em detalhes, mas uma olhada atenta no trecho mostrado (Fig. 2) permite identificar alguns desses tipos.

Na dimensão cinética, um sistema hierárquico é gerado a partir do momento onde as unidades identificadas, num certo nível, como parte de uma *Klangkadenz*, podem ser reagrupadas num nível superior, em estruturas de mesmo padrão. De fato, super-estruturas deste tipo como a que mostro na figura 3, são observáveis em vários momentos de *Serynade* de forma, aliás, bem mais evidente que em obras mais antigas, cuja hierarquia se delineia como mais plana.[15]

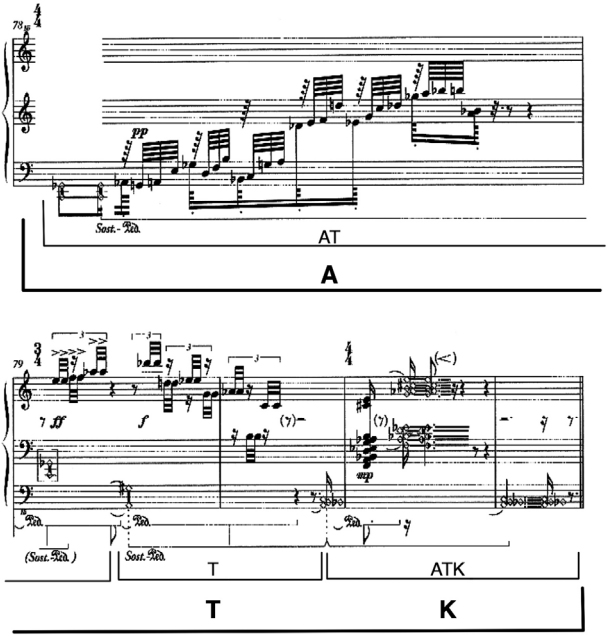


Fig. 3: *Serynade*, c. 78-82.

[15] Isto se deve, em particular, à forte incidência do pensamento serial no planejamento composicional daquelas obras, tendo, desde então, adquirido contornos sub-jacentes menos determinantes e que não possuem o mesmo tipo de repercussão no discurso. Sobre o pensamento serial de Lachenmann, cf. KALTENECKER, 2001.

Este exemplo ilustra tanto uma integração morfológica quanto cinética. Com efeito, temos uma justaposição de três *Klangstrukturen*, todas *bi-dimensionais*, no sentido que integram dois planos acústicos: o da ressonância e o dos sons explicitamente emitidos. A primeira dessas estruturas é de formato AT, composta, portanto, de uma *anacruse* — formada pelo *cluster* grave no plano ressonante — que prepara um *acento* — aquele gesto de semifusas super-rápidas em direção ao agudo, em intensidade *pp*. Em vez da desinência que o modelo teórico demanda, intervém a segunda estrutura, constituída unicamente de outro *acento* T (o outro lance de semifusas, em desenho desta vez descendente), envolvido com outro *cluster* ressonante (uma transposição do primeiro), no segundo plano. Assim, esta estrutura vem *prolongar* o acento da estrutura anterior. Finalmente, a última estrutura, esta sim, apresenta o esquema completo, sendo impulsionada pelo *cluster* ressonante grave (final do c. 80) sobre o qual é, em seguida, emitido o *acento* T, que é aquele acorde *mp* do c. 81. A *desinência*, por sua vez, ocorre em duas etapas de programação de ressonâncias terminais. As *deficiências* estruturais locais — deficiências em relação à forma *perfeita* A+T+K — são *compensadas* no nível imediatamente superior, pois que ali se integram, como podemos observar, numa estruturação maior. Neste sentido, a primeira, de formato AT como vimos, funciona agora como *super-anacruse* (**A**), a segunda continua como *acento* (**T**), e a terceira atua como *resolução conclusiva do conjunto*, que é o papel esperado de uma *desinência* (**K**). Esta *Super-Klangkadenz* incorpora intimamente os dois planos acústicos. Sendo assim, efeitos de pedais e outros meios de colocar em vibração as cordas por simpatia deixam de ser elementos decorativos, pouco controlados, para integrar a estrutura composicional em todas suas dimensões.

No oposto da dinâmica teleológica da *Klangkadenz*, a *Klangfluktuation* constitui uma potente ferramenta formal que, por sua vez, impõe um tipo de *freeze-on-picture*, parada numa imagem, simulando uma interrupção do tempo. Esta construção promove, como o compositor o formula, "uma experiência estática do tempo, formada de movimentos periódicos" ligada a uma "operação de contemplação atenta" (LACHENMANN, 1991, p. 265; 1988, p. 129). É no *Kinderspiel*, especialmente no 5° movimento, *Filter-Schaukel / Filter Swing* (Fig. 4), que o compositor explora esta capacidade estática.

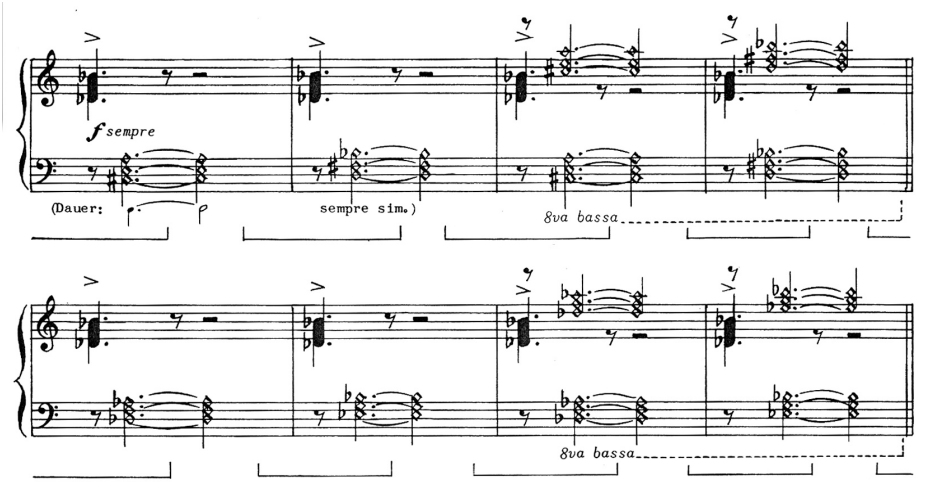


Fig. 4: *Ein Kinderspiel* , n° 5 (LACHENMANN, 1980, p. 16, sistemas 1 e 2).

Esta categoria impõe um *estado flutuante* que se encontra também na *Serynade* onde, desta vez, constitui a configuração de uma seção inteira. Nesta (LACHENMANN, 1998, p. 16-18, e aqui fig. 5), é repetida ostensivamente a mesma *Klangkadenz*, de tipo T+K, *acento* constituído de um acorde sobre Ré, seguido de *desinência* em forma de ressonância harmônica, que, diferente do acorde, sofre a cada repetição alguma alteração. A pulsação é lenta e, se não regular, pelo menos algo previsível. Essas *Klangkadenzen* são justapostas de modo a dar forma a uma organização estática do tempo, a *Klangfluktuation*. A fig. 5 mostra os primeiros compassos desta seção [16].

[16] Constatamos por sinal que este acorde é apenas uma transposição do acorde de abertura, mostrado fig. 2 (U1.1). A simplicidade do material primário de *Serynade* é outra característica sobre a qual é relevante se aprofundar — sobretudo se comparado com obras mais antigas.

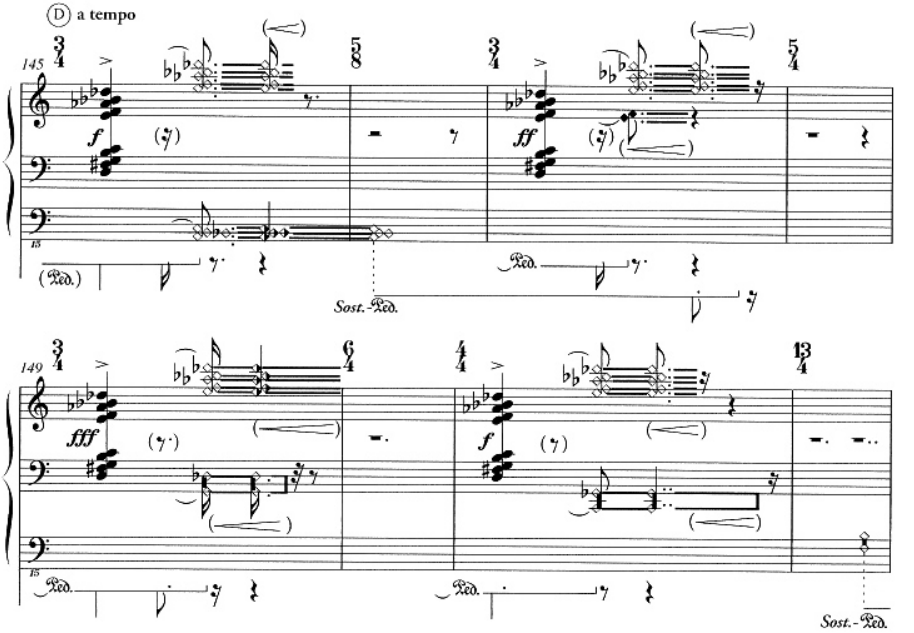


Fig. 5: *Serynade*, c. 145-152.

A programação da extinção dos sons que estamos vendo em ação nesse exemplo, esta intervenção da escrita, da decisão humana, sobre um fenômeno acústico natural, é um dos marcos da linguagem pianística do compositor. É parte integrante do conceito de *desinência sonora*. As técnicas para gerar tais desinências são variadas e incluem uma forma de retirar progressivamente as teclas uma após a outra, de modo a criar algo como um *ritmo em negativo*, aliás já presente experimentalmente nos *Papillons* de Robert Schumann. Temos um bom exemplo desta técnica na fig. 2 (U1.3). Dois outros, presentes em obras mais antigas, são mostrados a seguir.

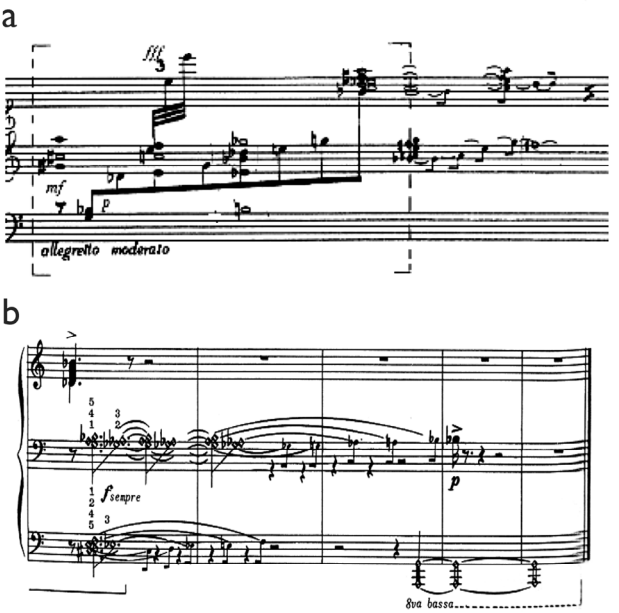


Fig. 6: Duas *desinências* produzidas pela escrita da extinção das ressonâncias: a) *Wiegenmusik* (LACHENMANN, 1963, c. 1); b) *Ein Kinderspiel* , n. 5, p. 17, último sistema.

Tonalidade e história como fontes de dinâmica formal dialética

Algumas das formas sonoras que acabamos de observar — principalmente o conceito de *kadenz,* ou *cadência* — remetem a outro ponto fundamental da teoria composicional de Lachenmann, o qual trata da sua posição em relação à história da música em geral, ao tonalismo em particular, e às condições da sua integração dentro da sua linguagem. Após ter sumariamente rejeitado a tonalidade como expressão esclerosada de uma arte "burguesa", [17] ele passa a preferir considerar que o problema é menos de saber como escapar da sua influência, a qual parece afinal inevitável, por fazer parte do "ruído branco" da cultura ocidental, do que de recolocar este tonalismo latente no universo

[17] Sobre este assunto, ler HOCKINGS, 1995, p. 8. Esta autora faz ver que esta rejeição toma a aparência de uma provocação, não contra a tonalidade como tal, mas contra uma certa "encarnação da ignorância" burguesa.

sonoro próprio a cada obra (LACHENMANN, 1991, p. 264). [18] Em certas estruturas, a alusão, ou a tendência a evocar uma dinâmica tonal, se deve a sua "aura", esta "natureza segunda" dos sons que põe em volta deles um mundo de "associações, de recordações, de reminiscências do conhecido, […], trazendo sentido" (LACHENMANN, 1986; 1991). Em vez de renegar, o compositor defende "a 'reconciliação' com o que estava temporariamente obsoleto: com elementos melódica, rítmica e harmonicamente definidos, e até consonantes" (LACHENMANN, 2004, p. 60). Esta reconciliação não equivale a uma retração num estado "pré-crítico", mas sim a uma integração prospectiva.

É sob este prisma que devemos observar com atenção encadeamentos tais como os da seqüência de acordes-filtros dos quatro primeiros compassos do exemplo da figura 4 *supra*. Trata-se, nada mais nada menos, de uma oscilação harmônica cujo centro de gravidade implícito seria, sem nenhuma ambigüidade possível num contexto tonal, a tônica Sol menor, cuja iminência (que poderá ser frustrada ou não) está inelutavelmente preparada pelo movimento pendular entre suas dominantes primária e secundária. [19] Porém, e aí é que a dialética lachenmaniana se expressa, nos preservando definitivamente de tal *perigo*, esses objetos apenas têm, de acordes, a aparência: na realidade, são filtros acústicos de um ruído inharmônico estático, que no caso toma a forma de um *cluster* tocado *f* pela mão direita. Esta *tonalidade* não é nada além de um *fantasma* cuja *aura* arrodeia o barulhento *cluster*, este sim, bem presente na *realidade*. [20] Reencontraremos esta diafonia dialética como elemento fundante de *Serynade*. Aqui, é o *ruído* que incorpora a *harmonia*, a qual funciona como caixa de ressonância secundária: *uma inversão fundamental dos papeis com os quais a composição costuma lidar.* Neste ponto de vista, as funções (pseudo) tonais que podem eventualmente surgir, são transfiguradas e totalmente submetidas a uma lógica na qual o *som* constitui o elemento dominante. Considero que estamos aqui no coração das relações que a música de Lachenmann mantem com a história.

[18] Martin Kaltenecker acrescenta: "Não é possível negligenciar a historicidade de um material que já passou por tantas mãos, porém não se deve também abandonar-se a ele, simplesmente. É preciso integrá-lo, com a finalidade de tomar consciência dele: eis o ponto de partida da composição [para Lachenmann]" (KALTENECKER, 1993, s.p.).

[19] Harmonicamente falando, esses 4 compassos são ocupados por uma alternância entre V/V e V13 de Sol menor.

[20] Observação análoga se pode fazer com a seqüência dos quatro compassos seguintes, desta vez em contexto onde as ressonâncias claramente filtram o *cluster* em duas tríades perfeitas.

O único compositor clássico da atualidade ?

À luz desta breve contextualização, imagine-se, por conseqüente, que não se trata de um concurso de circunstâncias se um Wolfgang Rihm sustenta que Lachenmann "é o único compositor hoje em dia que compõe realmente na maneira clássica" (RIHM, 2004, p. 27), enquanto Martin Kaltenecker o coloca numa linha na outra ponta da qual figura Monteverdi (*apud* RIHM, *Ibid.*, p. 28). Reduzindo um pouco o escopo, podemos sem dificuldade seguir Ian Pace quando ele afirma que sua obra "seria impensável sem a tradição austro-germânica que a precede", e que "ela mantem relações muito mais intensas com a tradição que quantidade de neo-tradicionalistas e neo-tonalistas" (PACE, 2005, p. 101 *et seq.*).

De fato, *Serynade* atinge toda sua dimensão em torno desta *aura* histórica, pois que é uma obra cuja sutileza sonora implica na maior intimidade possível com o ouvinte, o qual a poderá apreciar em muitas melhores condições num pequeno salão — ou até no seu *iPod* — do que numa grande sala de concertos. Como bem o evoca Nicolas Hodges, Lachenmann escreve, tal como Schumann e no oposto de Liszt, uma *private music* cujo refinamento remete diretamente ao pianismo intimista do século XIX (HODGES, 2005, p. 77). O que não significa que ela se deixa abordar por estratégias similares de compreensão, ainda que Hodges consiga encontrar nela recapitulações e diminuições "beethovenianas" (p. 84). Na realidade, sua ligação com a tradição germânica se realiza essencialmente pela *utilização de processos dialéticos para articular a forma em grande escala* (LESSER, 2004, p. 110). Um desses processos constitui o fundamento estrutural de *Serynade:* é a dicotomia entre dois níveis, duas camadas acústicas — a dos sons *explícitos* e a dos sons *implícitos*, conforme esbocei rapidamente neste artigo. Um dos benefícios deste engajamento dialético é que ele faculta ao compositor o desenvolvimento de grandes obras num só movimento, ultrapassando freqüentemente a meia-hora de duração. David Lesser observa a propósito que tais movimentos únicos, baseados numa dinâmica dialética (p. 111),

> apesar de muito típicos de Lachenmann, são relativamente incomuns na música européia do pós-guerra […]. Sob este aspecto, sua obra marca uma profunda mudança em relação às modalidades muito diversas de abordagem das questões formais adotadas por um grande número de figuras dominantes da vanguarda européia nos anos cinqüenta e sessenta — por exemplo, qualquer débito manifesto para com os modelos dialéticos desaparece maciçamente dos trabalhos de Pierre Boulez após a Segunda Sonata (1946-1948) […], da mesma forma que elas não representam algum papel significativo na prática de Stockhausen durante os anos cinqüenta.

Grande forma de um fôlego só, baseada em esquemas dialéticos que põem em relação elementos diferenciados no plano acústico, *Serynade* tem toda a aparência de constituir um desafio para a análise. De fato, a literatura de referência não parece incentivar tal empreendimento. No seu ensaio publicado em 1988 sobre a obra orquestral *Mouvement (—vor der Erstarrung)*, Robert Piencikowski mostra a sua dificuldade frente à dicotomia patente entre as estruturas seriais, alinhadas nas de Nono, e os complexos sonoros *concretos*, não temperados, *ruidosos*. O conjunto, heterogêneo, impede de reduzir a composição a um fator gerador comum e o musicólogo suiço deixa o leitor deduzir a incoerência do sistema (PIENCIKOWSKI, 1988). Porém, Thomas Kabish sugere, ao contrário, que Lachenmann veria "nessas 'impurezas' sonoras a oportunidade de desenvolver dialeticamente as contradições inerentes ao ato de compor em si" (KABISCH, 1991, p. 38). Por esta razão, Elke Hockings considera que uma análise da sua obra somente pode funcionar a partir do momento onde "o que parece contraditório num primo abordo se torna o estímulo crucial" (HOCKINGS, 1995, p. 14), fato que Piencikowski não parece ter alcançado. Por sua vez, a coletânea de artigos dedicados à Lachenmann reunida pela *Contemporary Music Review*, uma importante fonte de informações para os interessados não germanofones, [21] e cujos vários dissertam sobre *Serynade*, não apresenta nenhuma análise aprofundada — excetuando, justamente, a que o próprio compositor faz de um dos seus Quartetos. Esses fatos não auguram bem o meu projeto, sobretudo quando se vê que os editores acharam espaço para publicar um ensaio onde o leitor é convidado a admitir que a constituição das ressonâncias em *Serynade* é em tudo semelhante a de Petra no filme *As lágrimas amargas de Petra von Kant* (ABBINANTI, 2004, p. 86). Me pareceu, no entanto, que o trabalho de formalização teórica elaborado por Lachenmann, do qual fiz um primeiro apanhado aqui, é uma fonte que, ao contrário, estimula uma abordagem analítica imanente da sua obra. São esses conceitos e formalizações que constituirão o ponto de partida e, ao mesmo tempo, o ponto de referência permanente da minha incursão dentro da *Serynade*. Pelo que já andei nesta empreitada, há luzes sim, ao longo deste caminho. [22]

[21] *Contemporary Music Review* v. 23 n.3/4, Sept./Dec. 2004, e v. 24 n.1, Feb. 2005, fonte amplamente consultada para a contextualização desta pesquisa (cf. referências). Elke Hockings discute novamente esta dificuldade num dos artigos publicados (HOCKINGS, 2005, p. 95 *et seq.*).

[22] Agradeço a colaboração de Ernesto Trajano de Lima e Marcílio Onofre na coleta preliminar de dados para esta pesquisa, e algumas traduções do alemão.

Referências

ABBINANTI, Frank. Sections of Exergue/Evocations/Dialogue with Timbre. *Contemporary Music Review*, v. 23 n. 3/4, p. 81-90, 2004.

FORMENTI, Marino. *Helmut Lachenmann Piano Music.* Col Legno, 2003. 1 CD.

GOTTWALD, Clytus. Vom Schönen im Wahren. Zu einigen Aspekten der Musik Helmut Lachenmanns. *Musik-konzepte*, n61/62, p. 3-11, 1988.

GUIGUE, Didier. Estética da Sonoridade: teoria e prática de um método analítico, uma introdução. *Claves***,** n. 4, 2008a (no prelo).

_____. L'*ars subtilior* de Lachenmann — Une incursion dans l'univers sonore de *Serynade. Filigrane*, n. 7, *Musique et Bruit*, 2008b (no prelo).

_____. *Esthétique de la Sonorité. L'héritage debussyste dans la musique pour piano du XXe siècle.* Paris: L'Harmattan, 2008c (no prelo; versão em português também no prelo).

HAÜSLER, Josef. (ed.). *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996.

HOCKINGS, Elke. Helmut Lachenmann's Concept of Rejection. *Tempo*, n. 193, p. 4-14, 1995.

_____. All Dressed Up and Nowhere to Go. *Contemporary Music Review*, v. 24, n. 1, p. 89-100, 2005.

HODGES, Nicolas. (in Conversation with Tom Service). Expressivity and Critique in Lachenmann's *Serynade*. *Contemporary Music Review*, v. 24, n. 1, p. 77-88, 2005.

KABISCH, Thomas. Dialectical Composing — Dialectical Listening, Helmut Lachenmann's Compositions for Piano (1956-1980). Encarte de CD. In: KELLER, Roland. *Helmut Lachenmann Klaviermusik***.** Col Legno, 1991. 1 CD 1991.

KALTENECKER, Martin. "H.L." In: *Helmut Lachenmann*. Paris: Festival d'Automne à Paris, 1993, s.p. Disponível em <http://www.festival-automne.com/ public/ressourc/publicat/1993lach/> Acesso em abr. 2007.

_____. *Avec Helmut Lachenmann*. Paris: Van Dieren, 2001.

KELLER, Roland. *Helmut Lachenmann Klaviermusik***.** Col Legno, 1991. 1 CD.

LACHENMANN, Helmut. *Echo–Andante.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1962. 1 partitura para piano.

_____. *Wiegenmusik.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1963. 1 partitura para piano.

_____. *Ein Kinderspiel.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1980. 1 partitura para piano.

_____. Fragen und Antworten. Conversa com Heinz-Klaus Metzger. In: METZGER, Heinz-Klaus; RIEHN, Rainer (eds.). *Musik-Konzepte* n. 61/62. Helmut Lachenmann. 1988.

_____. Über das Komponieren. *Musiktexte*, v. 16, p. 9-14, 1986. Tradução francesa: De la composition. *Entretemps,* n. 10, p. 7-22, 1992.

_____. Quatre Aspects Fondamentaux du Material Musical et de l'Écoute. *Inharmoniques* n. 8/9, p. 261-270, 1991. Tradução francesa do original em alemão publicado in *Schweizerische Musikzeitung,* n. 6, 1983.

_____. L'aspect et l'affect. In: *Helmut Lachenmann*. Paris: Festival d'Automne à Paris, 1993a, s.p. Disponível em <http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1993lach/> Acesso em abr. 2007.

_____. Des paradis éphémères. Entrevista a Peter Szendy. In: *Helmut Lachenmann*. Paris: Ed. Festival d'Automne à Paris, 1993b, s.p. <http://www.festival-automne.com/public/ressourc/publicat/1993lach/> Acesso em abril 2007.

_____. Klangtypen der Neuen Musik. In: HAÜSLER, J. (ed.). *Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1996, p. 1-20.

_____. *Serynade.* Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1998. 1 partitura para piano.

_____. On my Second String Quartet ('Reigen seliger Geister'). *Contemporary Music Review,* v. 23, n. 3/4, p. 39-51, 2004.

LESSER, David. Dialectic and Form in the Music of Helmut Lachenmann. *Contemporary Music Review,* v. 23, n. 3/4, p. 107-114, 2004.

PACE, Ian. Lachenmann's *Serynade*—Issues for Performer and Listener. *Contemporary Music Review,* v. 24, n. 1, p. 101-112, 2005.

PIENCIKOWSKI, Robert. Fünf Beispiele. *Musik-Konzepte*, n. 61/62, p. 109–115, 1988.

RIHM, Wolfgang. Grinding away at the Familiar. *Contemporary Music Review*, v. 23, n. 3/4, p. 21-29, 2004.

STEENHUISEN, Paul. Interview with Helmut Lachenmann. *Contemporary Music Review,* v. 23, n. 3/4, p. 9-14, 2004.

Didier Guigue. Professor Associado e Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba. Sua atuação nas áreas de Musicologia do século XX, Musicologia sistemática e Computação aplicada à Análise Musical tem gerado um consistente número de projetos de pesquisa, publicações e comunicações no Brasil e no Exterior. Doutor pela Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (1996) sob a orientação de Hugues Dufourt, realizou em 2007/2008 pós-doutorado no CICM (Maison des Sciences de l'Hommes Paris-Nord, Université de Paris-8). Um dos membros fundadores do COMPOMUS (o Laboratório de Composicão da UFPB), é diretor do Grupo de Pesquisas Mus3 (Musicologia, Sonologia e Tecnologia). Consultor da CAPES e pesquisador no CNPq, também é membro do Forum IRCAM, com o qual o Mus3 mantém um "convênio de desenvolvimento", e Pesquisador Associado do Observatoire Musical Français (Université de Paris-Sorbonne).

José Siqueira e a Suíte Sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica tripartite

Josélia Ramalho Vieira (UFPB)

Resumo: Este artigo apresenta uma análise da *Suíte Sertaneja* para violoncelo e piano de José Siqueira (1907 – 1985) tomando por base o modelo tripartite de Nattiez –Molino e o sistema trimodal do compositor. A análise semiológica no nivel imanente, poiético e estésico torna possível ao intérprete uma visão mais ampla da obra e, partindo desta visão tripartite, proporcionar uma performance embasada e consciente. O artigo se aterá à análise do primeiro movimento: o baião.
Palavras-chave: análise semiólogica; José Siqueira; *Suíte sertaneja* para violoncelo e piano.

Abstract: This article presents an analysis of José Siqueira´s (1907-1985) *Suíte Sertaneja* for cello and piano based on the Tripartite model of Nattiez–Molino as well as the "trimodal" system of the composer himself. A semiological analysis on the immanent, poietic, and esthesic levels unveils a broader view of the work, making it possible to convey a more grounded and conscious performance. This article deals with the analysis of the first movement of the Suite, namely the "baião".
Keywords: semiologic analysis; José Siqueira; *Suite sertaneja* for cello and piano.

VIEIRA, Josélia Ramalho. José Siqueira e a Suíte Sertaneja para violoncelo e piano sob a ótica tripartite. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 110-128, dez. 2007.

José de Lima Siqueira foi um dos expoentes na defesa da música erudita nacional, com intensa atuação político-social no seu tempo. Nascido em 1907, em Conceição, localidade do chamado Alto Sertão da Paraíba, começara a compor em 1933 no estilo neoclássico passando, a partir de 1943, a adotar o nacionalismo. Sua obra, totalmente voltada para a temática nacional, principalmente a nordestina, utilizou as escalas nordestinas em um sistema que denominou de trimodal. A escolha de uma análise do modelo tripartite que leva em conta o processo do compositor, da obra em si e do ouvinte, veio a ser uma ferramenta eficaz para a compreensão e interpretação da *Suíte sertaneja para violoncelo e piano.* Este artigo pretende aplicar o modelo tripartite de Nattiez para a análise desta obra de José Siqueira investigando as dimensões poiética, estésica e do nível imanente e verificar a aplicação do sistema trimodal proposto pelo compositor paraibano como recurso poiético para através de uma visão mais ampla e profunda da obra embasar uma prática interpretativa consciente.

Fundamentação teórica

A concepção tripartite desenvolvida por Jean-Jacques Nattiez (1990, 2002), adotada neste trabalho, foi proposta por Jean Molino, e fundamentada na concepção peircena do signo.[1] O termo *forma simbólica* deve ser tomado em um sentido geral como "a capacidade da música (com todas as outras formas simbólicas) de dar origem a uma complexa e infinita rede de interpretantes" (NATTIEZ, 1990, p. 37).[2] O modelo tripartite considera que uma forma simbólica é constituída de três níveis: a dimensão poiética, a dimensão estésica e o nível neutro ou imanente. Finaliza Nattiez (2002, p. 39) em seu artigo:

> Ninguém é obrigado a dar conta de uma obra em sua integralidade, e sob todos os aspectos. Uma análise musical, semiológica ou não, será sempre parcial. Uma das contribuições do projeto de semiologia musical é de provocar uma tomada de consciência em relação a diferentes dimensões que, no seio da obra, possam ser objeto de uma análise – cada uma das seis situações analíticas aqui mostradas pode se aplicar às remissões taxionômicas ou lineares, bem como aos diferentes tipos de significações. Cabe a cada um decidir sobre suas prioridades, tendo em mente que, afinal de contas, um certo número de aspectos da obra sempre permanecerá na obscuridade.

[1] Charles Sanders Peirce (1839-1914), lógico e cientista americano, pai do pragmatismo e da semiótica.

[2] No original: "designating music's capacity (with all symbolic forms) to give rise to a complex and infinite web of interpreters"

Na análise poiética indutiva o analista pensa através do compositor, considerando os procedimentos composicionais na sua obra ou em um conjunto de obras. Nesta análise da *Suíte sertaneja para violoncelo e piano* de José Siqueira enfocarei a utilização do sistema trimodal proposto por José Siqueira em *Sistema modal na música folclórica do Brasil*, sistema sobre o qual o autor afirma ter largamente utilizado ao compor diversas obras, entre elas a *Suíte sertaneja.*

No livro lançado em 1946, Siqueira expôs as conclusões a que chegou depois de pesquisar materiais folclóricos para utilização em suas composições, principalmente os de procedência nordestina. O autor justifica seu intento ao teorizar o sistema: "Não tenho a pretensão de haver criado algo novo, nem de desfazer do que existe de concreto sobre a matéria. O que fiz foi, apenas, ordenar o emprego de três modos brasileiros, tão comuns dos povos do Nordeste, a quem presto esta singela homenagem, ao mesmo tempo em que espero haver contribuído para a fixação de algumas normas que serão definitivas à formação da Música Brasileira" (SIQUEIRA, 1981, p. 33).

Os três modos – denominados por Siqueira de modos reais, são: I Modo – abreviado para I M.R., II Modo – abreviado para II M.R., III Modo – abreviado para III M.R. Os modos derivados – como no sistema clássico estão a uma terça menor abaixo do modo real: I Modo derivado ou I M.D., II Modo derivado ou II M.D., III Modo derivado ou III M.D.

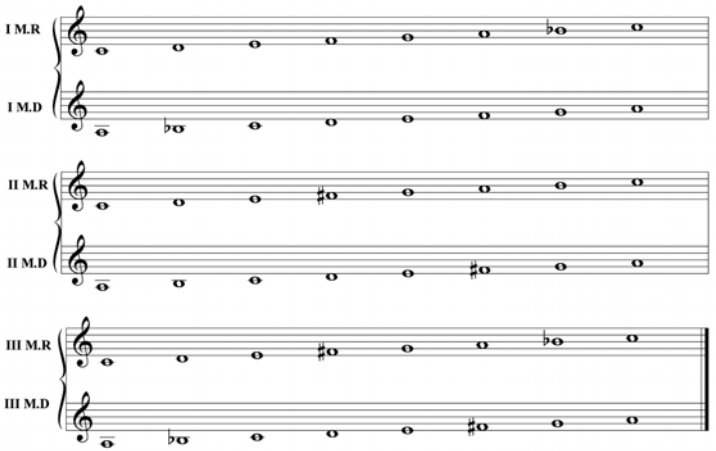


Fig. 1: Os três modos reais e os derivados.

A análise estésica investiga processos, e é uma análise descritiva. Pretende determinar como, se e por que determinados sujeitos, ligados a um tipo de cultura, reagem com determinada música. Nattiez (1990, p. 103) sugere como ponto de partida os quatro tipos de julgamento proposto pelo psicólogo Robert Francès, que fez pesquisas sobre a percepção musical.

i) Julgamento normativo (pessoal, de valor, de gosto);
ii) Julgamento objetivo, ou de natureza técnica, sobre as propriedades dos estímulos musicais (timbre, tempo, vibrato), a forma da música (gênero, estilo histórico, partes) ou tipo de escrita;
iii) Julgamentos sobre significado, no qual o sujeito atribui ao estímulo um conteúdo alusivo a um referencial extra-musical;
    a) Referencial individual: relacionado a uma experiência pessoal, acompanhado ou não de imagem.
    b) Significado concreto: relacionado a um aspecto da natureza, o fenômeno está no mundo exterior ou numa situação dramática.
    c) Significado abstrato: traços psicológicos (felicidade, prazer, serenidade) ou representações generalizadas (ordem, desordem, hierarquia).
iv) Afirmações de ordem interior relacionado aos efeitos psicológicos experienciados pelo sujeito.

Na análise dos questionários, as respostas às questões abertas serão classificadas de acordo com o que propõe Nattiez a partir de Francès.

Procedimentos metodológicos

A pesquisa se desenvolveu em três fases. Na primeira houve a seleção para leitura do levantamento bibliográfico, aspectos teórico e metodológico e a contextualização, conectando fatos históricos e a história de vida de José Siqueira.

A coleta de dados, feita na segunda fase, localizou e visitou acervos na Paraíba (Centro Musical José Siqueira; Musicoteca da Escola Anthenor Navarro; Musicoteca da Universidade Federal da Paraíba) e no Rio de Janeiro (Musicoteca da Universidade Federal, Biblioteca Nacional, acervo da família Siqueira na casa da neta, Mirella Sanmartini e na sala

do Edifício Andrada). As entrevistas a familiares e contemporâneos foram aplicadas nesta fase.

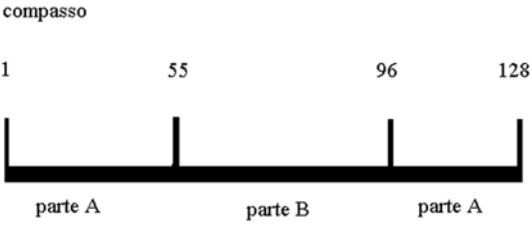
A terceira e última fase analisou a Suíte utilizando o modelo tripartite. No nível imanente / poiético indutivo verificou-se a aplicação do sistema trimodal e foram identificados os elementos da cultura popular presentes na Suíte Sertaneja. No nível estésico procurou-se encontrar duas respostas através de entrevistas a ouvintes. A utilização do sistema trimodal imprimiu à obra um *ethos* ligado à cultura nordestina que pôde ser captado pelo ouvinte? O ouvinte reconhece os elementos da tradição oral transliterados para o violoncelo e o piano explícitos no título de cada movimento (baião – aboio – coco)? Os cinco grupos de entrevistados foram compostos por alunos, professores e estudantes de música e leigos inseridos na cultura nordestina.

Resultados e discussão

Nesta análise do nível imanente considerarei alguns parâmetros do sistema trimodal proposto por Siqueira. Os graus serão designados por numerais como prevê o sistema trimodal, no entanto, como comenta Camacho (2000), Siqueira utiliza os modos em um ambiente tonal. Desta forma utilizarei, em algumas passagens, a palavra tonalidade. Apesar da afirmação do autor que a aplicação do sistema trimodal "destruiu por completo a tonalidade" (SIQUEIRA, 1981, p. 34), após um exame mais profundo na estrutura da obra, nota-se isto não se confirma.

Análise do nível imanente / poiético indutivo do primeiro movimento: "eu vou mostrar pra vocês como se dança o baião"

Baião, música de Luiz Gonzaga, lançada em 1946, tornou o ritmo nordestino um sucesso nacional. O baião da *Suíte sertaneja* está caracteristicamente em compasso 2/4 e disposto em forma ternária. A armadura está em Ré maior, entretanto o dó aparece sempre bequadro, isto é, com a sétima abaixada ou no *I modo real* do sistema trimodal. A armadura deveria, portanto, constar de apenas um sustenido, como prevê o sistema. Esta peça pode ser segmentada, em sua estrutura mais ampla, da seguinte forma:



A **parte A** inicia com uma introdução do piano de oito compassos, que segue a seguinte célula:

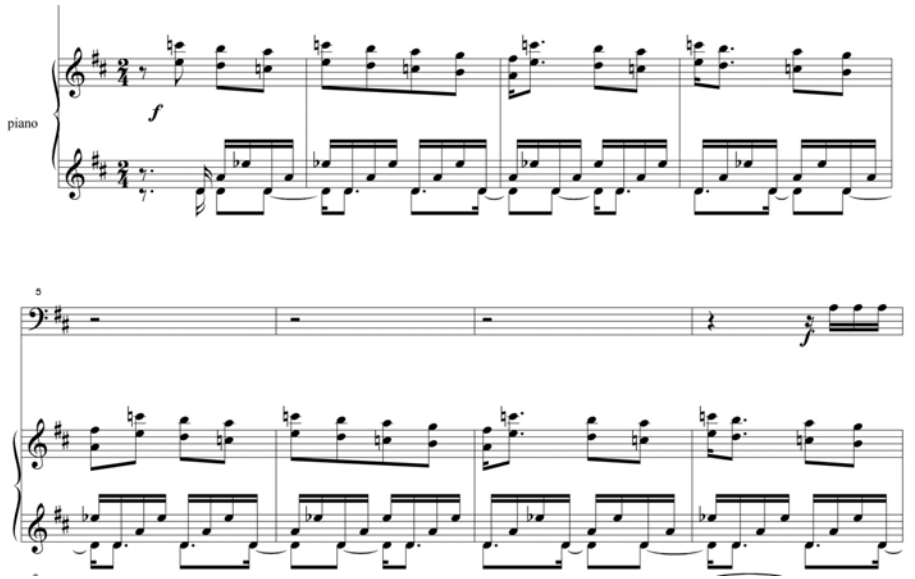


Fig. 2: Compassos 1-8.

A célula da mão esquerda do piano, a nota mais grave não marca o ritmo característico do baião (ver Fig. 3 e 4) e o *ostinato* contra a frase de quatro compassos da mão direita completa seu ciclo, apenas, no compasso 31.

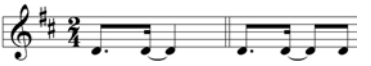


Fig. 3: Baixo característico do baião.

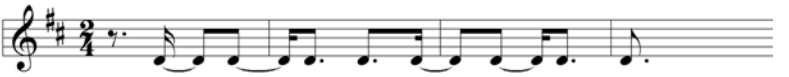


Fig. 4: Célula do acompanhamento do piano, compassos 1-35.

Os acordes do sistema trimodal tomam por base o número de notas. Neste caso a mão esquerda obedece a uma justaposição de quintas, uma justa e outra diminuta, enquanto a mão direita preenche o contracanto com sextas maiores e menores. Sobre este patamar do "piano-sanfona" entra o violoncelo para dançar o baião. A melodia do violoncelo foi segmentada em cinco frases. Analisando as três primeiras frases, do compasso 8 ao 35, conforme figura abaixo, podemos verificar: A frase **1a** pode ser subdividida em três motivos – *a', a", a'"*. A frase **1a'** é uma variação da primeira, uma oitava acima. A terceira frase, **2a**, é bem mais curta que as anteriores. Primeiro se repete literalmente e depois de maneira reduzida, coincidindo com fim do ciclo do piano. O material do motivo *ab* é utilizado nesta frase, a extensão é a mesma, (sétima descendente do-ré; terça descendente do-lá).

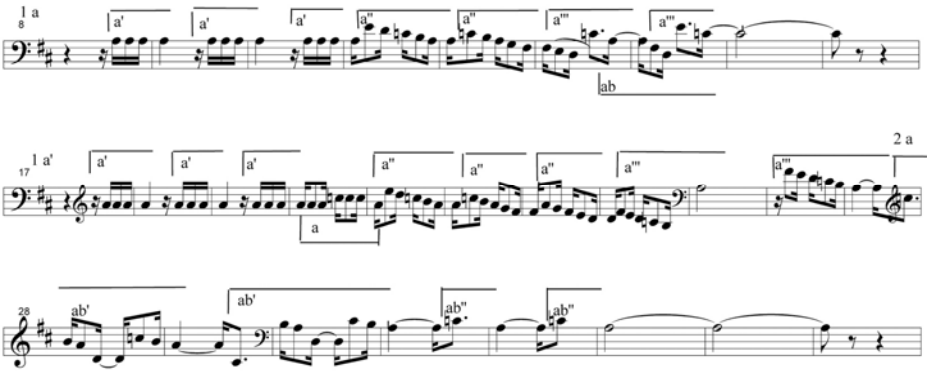


Fig. 5: Violoncelo, compassos 8-35.

Ao completar o ciclo do acompanhamento no compasso 31, o piano repete o motivo *ab"*do violoncelo. A harmonia que esteve o tempo todo utilizando o 1° grau apresenta acorde de superposição com uma quinta justa e uma diminuta na mão esquerda, enquanto na mão direita aparecem todas as outras notas da escala (I M.R.) em sextas descendentes, configurando o acorde de Ré maior – 1° grau.

O acorde da mão direita (comp. 31) que harmoniza *ab",* é uma superposição de terça menor e quinta justa, depois terça menor e quarta aumentada. Em um raciocínio harmônico tradicional sentimos a terça do acorde do primeiro grau aparecer primeiro maior, depois menor, remetendo a sensação de tensão e repouso. A articulação marcada na partitura impulsiona esta tensão-repouso, como podemos ver no exemplo abaixo. O acorde final, no compasso 36, caracteriza o 7° grau diminuto, contendo a sensível.

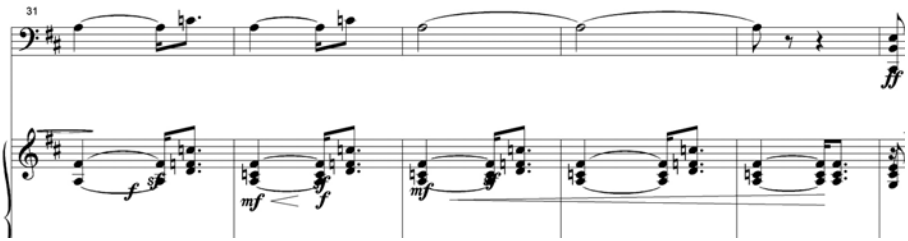


Fig. 6: Violoncelo e mão direita do piano, compassos 31-36.

O piano segue com a frase **3a**, uma variação da frase *a* (compasso 20, Fig. 5), com o dó bequadro, modo mixolídio, caracterizando o I M.R. de Ré.

O violoncelo acompanha esta frase **3a** com intervenções harmônicas em *pizzicato,* a superposição é de quinta diminuta e sexta no primeiro acorde e de quinta justa e sexta no segundo. Considerando os acordes do piano, no mesmo compasso, podemos configurar harmonicamente o 1°grau (maior, com quinta diminuta e sexta) e o 7° grau (maior com sexta) do I M.R. de Ré, isto é, a sétima abaixada – dó natural.

A frase **3a** do violoncelo é a resposta da frase do piano, e os dois últimos compassos são de transição pelo fato de ter dois parâmetros novos: o mi bemol, caracterizando o 4° grau menor e o andamento *molto ritardando* e *diminuendo*, marcados pelo compositor e que preparam a próxima parte.

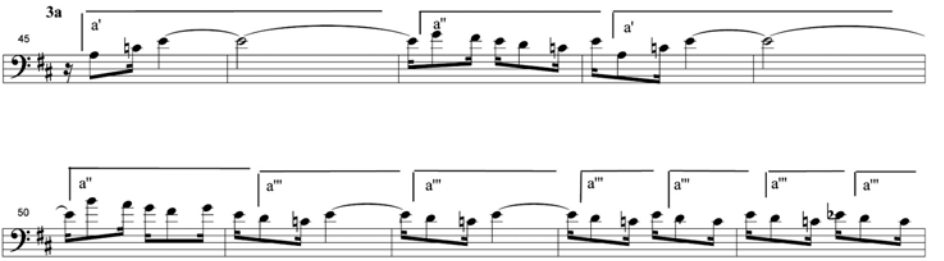


Fig. 7: Violoncelo, compassos 45-54.

Na **Parte B,** segundo o sistema trimodal a melodia fez um transporte, ou seja, trocou de modo. Saiu de ré para sol, também no I M.R. Este transporte de quarta era o mais comum nos modos gregos. O caráter lento, andamento com semínima igual a quarenta e seis, não caracteriza o baião, mas sim a atmosfera nordestina. A parte do violoncelo é praticamente um solo com cordas duplas, grandes acordes em arpejos. As intervenções do piano são de delicada textura (Fig. 8). A frase **1a** foi subdividida em três motivos *a, a, a'*. A frase **1b** (*b, b'*) é repetida nos compassos 69-73, com nova harmonização. As frases **1a** e **1b** são repetidas integralmente, oitava acima e em terças (comp. 75-90). O trecho em terças em tessitura aguda do violoncelo parece aludir à maneira sertaneja de cantar e tocar em terças (rabecas, pífanos, cantadores e violeiros).

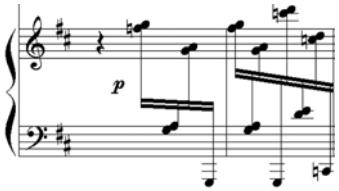


Fig. 8

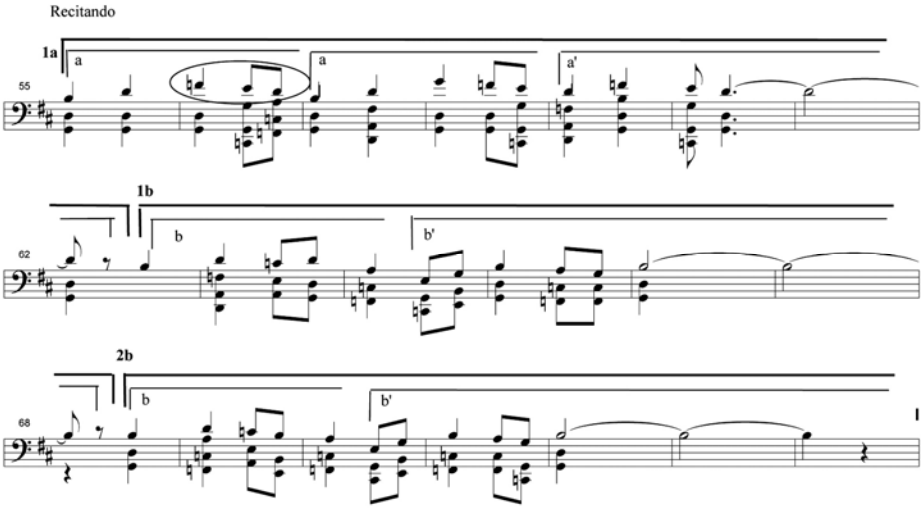


Fig. 9: Violoncelo, compassos 55-74.

A frase **2a** encerra a primeira parte com apenas três notas – fá, mi, ré, oriundas da frase **1a.** Observe que estas notas aparecem três vezes nos compassos 55 a 61 (Fig. 9). Nesta última frase, o ritmo e a acentuação estão modificados.

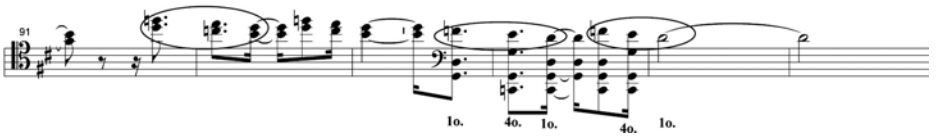


Fig. 10: Violoncelo, compassos 91-97

A **parte A** repete-se integralmente até o compasso 120, na frase **2a** há uma troca, o piano faz a melodia enquanto o violoncelo segue o *ostinato* da mão esquerda do piano. No final da frase, o motivo *ab"* é modificado funcionando como *coda* reforça o quinto grau do I M.R. de ré, a nota lá. A nota da tônica é reforçada na última semicolcheia do primeiro tempo, a partir de seis compassos antes do final. No penúltimo e no último compasso, também estão nas últimas semicolcheias do segundo tempo, reafirmando ao mesmo tempo a tonalidade e o caráter rítmico do baião. O acorde de ré maior, a tônica, encerra o baião.

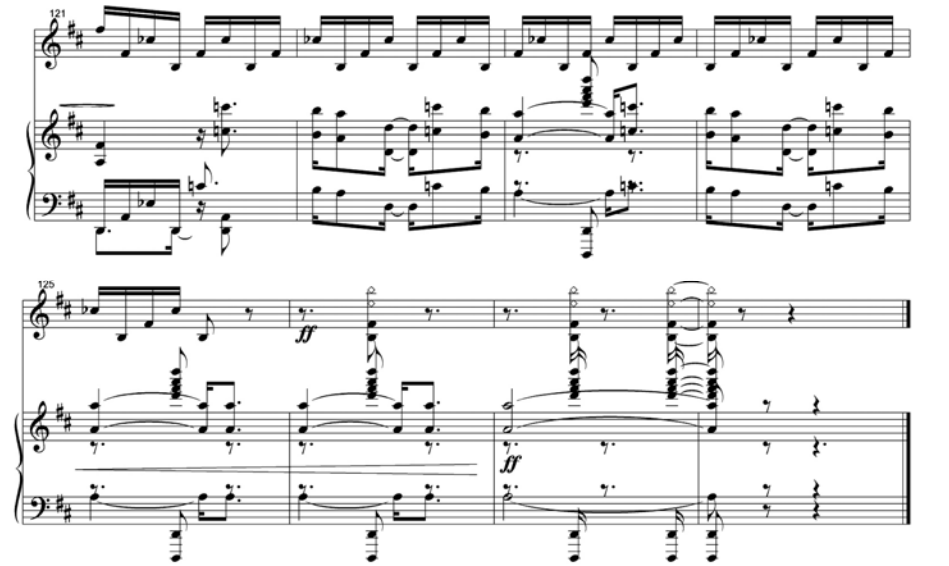


Fig. 11: Compassos finais do primeiro movimento

Análise do nível estésico

A análise estésica parte da experiência auditiva. Nesta análise estésica a investigação se restringirá as seguintes questões: A utilização do sistema trimodal imprimiu na obra um *ethos* ligado à cultura nordestina que pôde ser captado pelo ouvinte? O ouvinte reconhece os elementos da tradição oral transliterados para o violoncelo e o piano explícitos no título de cada movimento (baião – aboio – coco)?

Para a análise do nível estésico esta pesquisa valeu-se de questionários semi-estruturados aplicados a cinco grupos de ouvintes em João Pessoa e Campina Grande, cidades do estado natal do compositor, para averiguar melhor se os ouvintes reconhecem os elementos do próprio entorno. O procedimento da aplicação dos questionários seguiu o modelo utilizado por Luiz Paulo Sampaio (1999) em sua tese orientada por Jean-Jacques Nattiez, ao analisar o nível estésico das "Variações, Opus 27", de Anton Webern.

A experiência dos três movimentos aplicados a cinco grupos, num total de setenta e seis entrevistados, obedeceu a um mesmo protocolo, começando com a apresentação da pesquisadora e a leitura da primeira página do questionário onde se lê:

> Este questionário faz parte da pesquisa de campo para minha dissertação de mestrado em música. Esta não é uma prova de conhecimentos sobre música, mas de como cada um percebe as obras escutadas. Agradeço a sinceridade nas respostas, lembrando que nas questões subjetivas não existem respostas consideradas certas ou erradas. Não é necessário assinar ou se identificar de qualquer maneira. As informações são confidenciais.

Nesta primeira página, que ficou com os entrevistados, constava ainda o nome da instituição, da orientadora, endereço eletrônico do programa de pós-graduação, da orientadora e da pesquisadora.

A *primeira questão* trata da data e local de nascimento, a *segunda questão* do tempo de moradia na cidade e onde morava antes, no caso de estar há pouco tempo na cidade. O propósito destas questões é delimitar o percentual de sujeitos que estão inseridos na cultura nordestina, contudo não excluindo os oriundos de outros lugares. Os questionários foram aplicados apenas em duas cidades do estado da Paraíba, desta forma a maioria dos entrevistados é da região nordeste. O assunto da *terceira questão* procura saber o grau de envolvimento com música e o tempo médio de estudo formal.

As *questões quatro* e *cinco* deveriam ser respondidas após a primeira experiência auditiva. Foi colocada a peça *Dança Negra*, de Camargo Guarnieri, para piano solo, sendo que nenhuma informação sobre a obra ou autor foi dada. A intenção foi investigar se os entrevistados reconheciam elementos que identificassem esta peça como representativa do

período nacionalista. Outro critério para escolha desta obra foi o contexto temporal, pois foi composta em 1949, mesmo ano da *Suíte Sertaneja*.

A segunda experiência auditiva se deu com a *Suíte Sertaneja* (SIQUEIRA, 2002) na interpretação gravada em estúdio do Duo Quanta, [3] onde cada grupo vivenciou um movimento diferente. Mais uma vez os entrevistados não tiveram qualquer informação sobre a obra ou autor. Na *questão seis*, solicitei que fossem escritas as impressões pessoais ao escutar a peça, deixando claro que não interessava opiniões técnicas, mas alguns se ativeram nesse aspecto. Esta questão visava averiguar se os ouvintes se remeteriam de alguma forma à música ou ao povo nordestino. A *questão sete* perguntava se esta peça poderia ser enquadrada em algum estilo musical e qual seria este estilo. A *questão oito* apresentava várias opções de ritmos da tradição oral e pedia para o entrevistado enquadrar a peça em algum deles. Estas duas últimas questões investigavam a capacidade do ouvinte de reconhecer as manifestações musicais da tradição oral intencionadas pelo autor no título de cada movimento.

Foi colocada uma outra gravação, do Duo Tetis, [4] do mesmo movimento da *Suíte Sertaneja* para a terceira experiência auditiva e na *questão nove* solicitou-se uma comparação entre as duas versões, de qual mais agradou o entrevistado e o porquê. Para os entrevistados sublinhei que esta segunda versão se tratava da mesma obra, com outros intérpretes em uma execução ao vivo.

Resultados do primeiro movimento: Sentindo o baião

A experiência do primeiro movimento da *Suíte Sertaneja*, o baião, foi realizada na Escola de Música Anthenor Navarro em João Pessoa, em Maio de 2006. O primeiro grupo era integrado por estudantes do décimo primeiro período do curso de teoria, num total de dezesseis estudantes. O segundo grupo, do sétimo período de teoria, era constituído por nove estudantes.

As *questões um* e *três* permitiram fazer o seguinte perfil dos entrevistados. A idade média era de 20, 5 anos e o tempo médio de estudo formal de música de 6,8 anos. A *questão dois*, sobre a região de origem e tempo de moradia no nordeste, obteve o seguinte resultado: 23 sujeitos eram da região nordeste, 1 do centro-oeste (tempo de moradia, 10 anos), 1 do sudeste (tempo de moradia, 15 anos) e 1 do sul (tempo de moradia, 4 anos).

[3] Integrado por Raiff Dantas (violoncelo) e Paulo Gazzaneo (piano).

[4] Gravação ao vivo com Kayami Satomi Farias (violoncelo) e Marina Spoladore (piano).

Questões quatro e cinco: sobre o reconhecimento da obra e do estilo da peça *Dança negra* de Camargo Guarnieri. Cinco (20%) entrevistados afirmaram reconhecer a obra, apesar de nenhum deles saber indicar o título ou o autor; vinte (80%) entrevistados desconheciam a obra; Dez (40%), identificaram corretamente a obra no estilo nacionalista; treze (52%), identificaram-na no estilo contemporâneo e um (4%) sujeito identificou como barroco brasileiro.

Apesar de 80% dos entrevistados não reconhecer a obra escolhida para a primeira experiência auditiva, quase a metade identificou esta peça como representante do período nacionalista.

Questão seis: sobre as impressões ao escutar o baião da *Suíte sertaneja*.

As respostas foram classificadas em quatro diferentes tipos de julgamento. Nesta questão, eu buscava obter, principalmente, o julgamento sobre o significado e, apesar de ter norteado os entrevistados neste sentido, ocorreram outros tipos de respostas.

Julgamento normativo	Duas respostas (8%)

- Ritmo marcado, cadência bonita, muito diferente, o sentimento da peça me impressionou e adorei a passagem das cordas duplas e a dissonância em algumas notas do piano; meio estranho, mas interessante, no meio se mostra tranqüila e depois retoma o tema.

Julgamento objetivo	Seis respostas (24%)

- Peça para piano e violoncelo com bastante dissonância e caráter; música regionalista, um pouco de nordeste; animada, [depois] meio lento para emocionar, forma ternária, equilibrada; início dançante, alegre, rápido, segunda parte é mais lenta, melancólica, volta à primeira parte; o ritmo mais animado dá a impressão de ser música característica do povo nordestino, depois ficou lenta e deu uma idéia de tristeza; peça claramente composta sob influências rítmicas e harmônicas da música tradicional nordestina, trato e roupagem bastante refinada.

Julgamento sobre significado	Dezessete respostas (68%)

a) Referencial individual

- Lembra o nordeste, a força do povo nordestino, com seus vários sentimentos com diversidade de facilidades e dificuldades que o nordeste apresenta; como se mostrasse a beleza de certo lugar, beleza cultural e natural e depois como estivesse mostrando uma triste realidade das pessoas daquele local, retrata a força deste povo. Lembra o ambiente sertanejo.

b) Significado concreto

- Dá a impressão de turbulência, agitação, o centro de uma metrópole; transmite a sensação do raiar do dia seguido do anoitecer e de um novo alvorecer.

c) Significado abstrato

- Suspense, calmaria, como algo de ruim tivesse acontecido; sensação de alívio e reencontro; confusão, embaraço, espanto, tristeza, calma; entusiasmo, nostalgia, lamento, caminhada e correria, tensão, alegria, dinâmica, sentimento de saudade, liberdade, momento de reflexão, paz.

Afirmações de ordem interior	Nenhuma resposta

Questão sete: quanto ao estilo no qual poderia ser enquadrada a obra. Seis (24%) participantes opinaram pelo nacionalismo; cinco (20%), disseram que era música de caráter regional, nordestino; quatro (16%), classificaram como baião; dois (8 %), de maracatu; quatro (16 %) participantes não opinaram, um (4%), de música popular; um (4%), de contemporânea e um (4%), de barroco brasileiro.

Somando as respostas as quatro primeiras respostas encontramos um percentual de 68% de ouvintes que puderam reconhecer nesta obra características da música regional, nordestina e/ou nacionalista.

Questão oito: [5] quanto à música de tradição oral que poderia ser relacionada a este movimento. Dezesseis (64%) ouvintes classificaram o movimento como sendo um baião; quatro (16%) escolheram o maracatu; dois (8%), identificaram como aboio; dois (8%) ouvintes marcaram a ciranda como ritmo característico deste movimento e um (4%) ouvinte escolheu o xote.

Questão nove: da comparação das interpretações. Sete ouvintes (28%) preferiram a 1ª versão, quatorze (56%) preferiram a 2ª, três ouvintes (12%) não fizeram distinção.

Diversas foram as justificativas pela preferência entre as interpretações, eis algumas relacionadas à primeira interpretação executada pelo Duo Quanta.

- Mais ritmada, caracterizando melhor a idéia rítmica; mais viva; ritmo mais nordestino; passou mais sentimento; mais empolgante; mais romântica.

[5] Como este primeiro movimento é composto de duas partes, sendo a segunda lenta, deixei claro que a questão se relacionava à parte rápida do movimento.

Enquanto a interpretação, gravada ao vivo, do Duo Tetis obteve os seguintes comentários.

- Mais acentuação, mostra os elementos regionais da forma como eles são, sendo possível passar os sentimentos que a música tenta passar [*sic*]; o estilo do violoncelista é diferente, mais empolgante; é mais leve e fluída; mais musicalidade, mais maleabilidade, passa mais sentimentos; aproxima-se mais da realidade; mais viva; mais enérgica; os sentimentos fluíram com mais intensidade e força; passa uma idéia mais melódica.

A palavra 'sentimento' apareceu diversas vezes nos comentários tanto para a primeira interpretação quanto para a segunda. Talvez a parte lenta da obra remeta para uma reflexão em que seja necessário haver, para o ouvinte, sentimento dos intérpretes.

Resultados e considerações interpretativas do "baião"

Verificamos após a análise do baião da *suíte sertaneja* todas as características registradas pelo maestro Guerra Peixe (*apud* CASCUDO, 1988, p. 96-97):

> Escalas de do a do – a) todos os graus naturais; b) com o sétimo grau abaixado (si bemol); c) com o quarto grau aumentado (fá sustenido); d) com qualquer mistura de dois modos anteriores, ou mesmo os três; e) algumas vezes em modo menor clássico europeu; f) raramente, no modo menor, com o sexto grau maior. E os ritmos melódicos; semicolcheia, colcheia, semínima e mínima prolongada em compasso de dois por quatro. Harmônicas: emprego dos acordes de, em modo maior: a) I, V, IV graus, em ordem variável; b) I, II, graus com a terceira do acorde alterada (fá sustenido). [grifos meus]

Com exceção do quarto grau alterado, Siqueira utilizou, de acordo com o sistema trimodal, unicamente o I M.R. em ré e em sol. As síncopes e a pausa de semicolcheia no início das frases também são características deste gênero.

Após a investigação sobre o baião, o contexto histórico, o fato de o baião ser tocado em sanfonas no nordeste e, principalmente, a composição *Zabumba* na qual o compositor utiliza realmente este instrumento, cheguei à conclusão que a escrita para piano, neste trecho, é uma transliteração da sanfona sertaneja. Siqueira começa no agudo com cruzamento de vozes e utilizando três notas da mão esquerda em *ostinato*, fazendo as vezes da mão direita da sanfona. Esta forma de fazer o acompanhamento é comum aos

sanfoneiros (não só para o baião), é o que me confirmou Dominguinhos, conhecido sanfoneiro brasileiro, em comunicação pessoal.[6]

Respondendo a questão se a utilização do sistema trimodal imprimiu na obra um *ethos* ligado à cultura nordestina que pôde ser captado pelo ouvinte, podemos responder que sim. Um expressivo percentual de quase 80% de ouvintes reconheceu nessa obra características da música regional, nordestina e/ou nacionalista. Nas respostas encontramos por diversas vezes alusão ao nordeste, ambiente sertanejo, música de caráter regional e uma definição de um dos ouvintes que sintetiza: "Lembra o nordeste, a força do povo nordestino, com seus vários sentimentos com diversidade de facilidades e dificuldades que o nordeste apresenta".

Quanto à segunda questão, se o ouvinte reconhece o baião como gênero proposto para o primeiro movimento, a análise estésica externa identificou 64% de ouvintes que classificou o primeiro movimento como baião, isto é, um alto índice dentro de sujeitos inseridos na cultura.

Quanto às considerações interpretativas penso que o ambiente do "baião" deve começar antes mesmo do início das notas do piano. Sugiro que o intérprete se conscientize do ritmo, podendo lembrar da célula do baião, (Fig. 3), para depois atacar, deixando claro para o violoncelista o primeiro tempo do compasso. Como a análise demonstrou, se este acompanhamento quer imitar uma sanfona, o pianista deve fazer a mão esquerda *molto legato* sem, entretanto, buscar uma igualdade milimétrica no que diz respeito ao volume, podendo buscar *crescendos* e *diminuendos* característicos da sanfona.

Para fazer as articulações dos compassos 31-35, ***sf*** e *crescendo*, o pianista deve recorrer à mão esquerda, já que o *crescendo* na mão direita corresponde a um acorde. O violoncelista tem uma nota *lá* de duração longa para crescer. Minha sugestão é que se utilize a corda solta aludindo à rabeca nordestina, com exagero na execução.

No compasso 35, o início da frase **3a** deve ser precedida de uma breve respiração. Nesse compasso o dó sustenido da cópia manuscrita foi corrigido para dó bequadro, de acordo com o modo utilizado. Os acordes do 1° grau seguido do 7°, compassos 37, 40, 46 e 49, poderão ser todas as vezes *crescendo*, acompanhando o *crescendo* do violoncelo. O pianista deve lembrar mais uma vez da sanfona nordestina. Pode-se obter um bom resultado técnico, iniciando o acorde sem apoio de braço e depois utilizando o peso deste para crescer o volume.

[6] Na cidade de Pedro II, Piauí, 16 de Junho de 2006.

O recitativo da **parte B** deve valorizar a melodia, pois apesar da escrita ser violoncelística, ela não é idiomática. Existem acordes que utilizam cordas soltas, com mais presença de harmônicos, e os que não podem ser tocados ser ter que manter todas as cordas presas, não se deve exagerar no volume dos primeiros para não "escurecer" demais o segundo. Como demonstrou a análise harmônica, as diferentes harmonizações devem ser valorizadas pelo intérprete. As intervenções do piano com segundas maiores descendentes, terminando numa nota grave, são de delicada textura, o toque deve ser sem ataque. Se nos inspirarmos no ambiente sertanejo, essas intervenções poderiam sugerir gotas de água caindo.

A partir do compasso 75 o piano deve destacar as notas das extremidades dos acordes, pois estão dobrando a melodia do violoncelo, que nesse trecho toca em terças. O traço nas notas *mi-ré* e *lá-sol*, da mão esquerda do piano, deve ser valorizado com um leve acento, enquanto que as notas iguais em três oitavas diferentes estabelecem um patamar harmônico que auxilia a difícil execução e afinação das terças do violoncelo. O equilíbrio sonoro entre os dois instrumentos é o fator mais importante nesse trecho.

As acentuações marcadas no início da frase **2a**, no final do primeiro movimento, exigem certo exagero por parte do pianista para auxiliar a correta marcação do ritmo do *moto perpetuo* do violoncelo que inicia no compasso 121. O reforço da nota lá, o quinto grau, e da nota ré, a tônica, nos últimos seis compassos, deve ser feito com a acentuação marcada pelo compositor, utilização do pedal deve ser comedida para que soem as pausas e destaque os acentos que conduzem ao final.

N.B.: Esta comunicação é fruto da pesquisa para a dissertação de mestrado em música (práticas interpretativas: piano) concluída em 2006 na Universidade Federal da Paraíba sob orientação de Alice Lumi Satomi.

Referências

CAMACHO, Vânia Cláudia. *As três cantorias de cego para piano de José Siqueira: Um enfoque sobre o emprego da tradição oral*. Porto Alegre, 2000. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário musical brasileiro.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1989.

NATTIEZ, Jean-Jacques. O modelo tripartite de semiologia musical: o exemplo de "La Cathédrale Engloutie", de Debussy. *Debates*, n. 6, p. 7-39, 2002.

_____. *Music and discourse: toward a semiology of music.* New Jersey: Princeton University Press, 1990. Tradução de Carolyn Abbate.

SAMPAIO, Luiz Paulo. *Reflets dans le miroir: essai d'analyse sémiologique tripartite des Variations, opus 27 de Webern.* Montreal, 1999. Tese (Doutorado em Música) – Universidade de Montreal.

SIQUEIRA, José. *Suíte sertaneja para violoncelo e piano.* Cópia de manuscrito. Rio de Janeiro, 1949.

_____. *Sistema modal na música folclórica do Brasil.* João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura, 1981.

_____. Suíte sertaneja para violoncelo e piano, intérprete: Duo Quanta. In: *Duo Quanta*. YB Music, 2002. 1 CD, digital, estéreo. Faixas 1, 2, 3.

_____. Suíte sertaneja para violoncelo e piano, intérprete: Duo Tetis. Recital em João Pessoa. Gravação ao vivo, 2005. 1 CD. Acervo particular. Faixas 1, 2, 3.

Josélia Ramalho Vieira. Bacharel em violoncelo e piano e mestre em música (prática interpretativas, sub-área: piano) pela Universidade Federal da Paraíba. Violoncelista da Orquestra Sinfônica da Paraíba. Professora do Departamento de Educação Musical da UFPB (piano).

A revisão notacional da *Sequenza I* para flauta solo de Berio e suas implicações interpretativas

Maria Di Cavalcanti (UECE)
Liduino Pitombeira (UFPB)

Resumo: Luciano Berio escreveu, entre 1958 e 1996, treze peças para diferentes instrumentos solistas, cada uma delas intitulada *Sequenza*, onde um dos propósitos era criar, particularmente nos instrumentos monofônicos, um modo polifônico de ouvir, através de uma sugestão de contraponto implícito. Examinaremos, neste artigo, as diferenças entre a edição original, de 1958, e a nova edição, de 1992, de *Sequenza I*, para flauta solo, especialmente com relação aos aspectos rítmicos, andamento e proporcionalidade, e suas implicações interpretativas.
Palavras-chave: Berio; *Sequenza I*; notação proporcional.

Abstract: Luciano Berio wrote, between 1958 and 1996, thirteen pieces for different solo instruments, each one of them entitled *Sequenza*, in which one of the purposes was to create, particularly in the monodic instruments, a polyphonic mode of listening by the suggestion of implicit counterpoint. The purpose of this paper is to examine the differences between the 1958 original edition and the 1992 edition of *Sequenza I*, for solo flute, especially with respect to rhythmic aspects, tempo, and proportionality, and their implication on performance.
Keywords: Berio; *Sequenza I*; proportional notation.

CAVALCANTI, Maria Di; PITOMBEIRA, Liduíno. A revisão notacional da *Sequenza I* para flauta solo de Berio e suas implicações interpretativas. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 129-140, dez. 2007.

Luciano Berio (1925-2003) escreveu, entre 1958 e 1996, treze peças para diferentes instrumentos solistas, cada uma delas intitulada *Sequenza*, onde um dos propósitos era criar, particularmente nos instrumentos monofônicos, um "modo polifônico de ouvir", através de uma sugestão de contraponto implícito (BERIO, 1985, p. 97). A primeira *Sequenza,* escrita para o flautista Severino Gazzelloni, em 1958, é a primeira obra para instrumentos de sopro de madeira a utilizar multifônicos (FOLIO, 1995-6, p.43) e é também a primeira vez em que Berio utiliza notação proporcional.[1] Contudo, insatisfeito com os resultados interpretativos produzidos a partir da primeira edição, Berio realizou em 1992, uma nova edição utilizando notação convencional, ainda que, como ressalta Cynthia Folio, muitos flautistas ainda prefiram a edição original (FOLIO, 2005, p.17).[2] Examinaremos, neste artigo, as mudanças realizadas na nova edição de *Sequenza I*, especialmente com relação ao aspecto rítmico, e suas implicações interpretativas.

Sequenza I foi inicialmente concebida em notação tradicional[3] mas, como o flautista para quem a peça foi dedicada não se sentiu confortável em lidar com sua extrema complexidade rítmica, Berio decidiu utilizar a notação proporcional, como ele mesmo explica (MULLER, 1997, p.19):

> Quando eu compus Sequenza I, em 1958, considerei a obra tão difícil para o instrumento, que eu não quis impor padrões rítmicos específicos. Eu queria que o instrumentista vestisse a música como uma roupa, não como uma camisa de força.

Posteriormente, Berio manifestou sua insatisfação com as execuções e as gravações de *Sequenza I*. Em 1966, ele escreveu ao flautista Aurèle Nicolet uma carta, na qual ele incluiu uma realização do início da obra em notação convencional, antes que a gravação de Nicolet fosse prensada. Nesta carta, Berio explica suas intenções com relação à proporção temporal e à velocidade.[4] A figura 1 mostra o início da peça, no formato original de 1958 e a figura 2 mostra a realização do mesmo trecho, feita por Berio e enviada a Nicolet.

---

[1] Notação proporcional é um método gráfico de indicar as durações, cuja magnitude é representada pelo espaçamento horizontal dos símbolos (BLOOD, 2005).

[2] Esta comunicação oral de 2005 é também parte integrante do livro: Halfyard, Janet, Ed. *Berio's Sequenzas: Essays on Performance, Composition and Analysis.* Burlington, VT: Ashgate Publishing Co, 2007.

[3] Estes esquemas preliminares estão depositados no Paul Sacher Stiftung, em Basel (WEISSER, 1998, p. 37-76).

[4] Agradeço a Cynthia Folio pelo envio de um trecho desta carta via correio eletrônico.

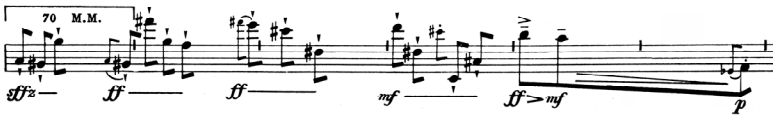


Fig. 1: Início de *Sequenza I* na edição original de 1958.

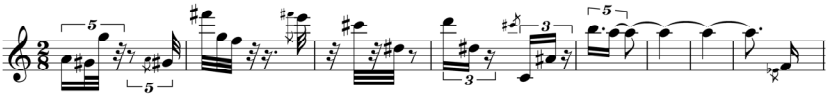


Fig. 2: Realização rítmica de Berio enviada a Nicolet em 1966.

Como se pode observar, Berio usou compasso e barras de compasso na realização de 1966, enquanto que a versão original não apresenta nenhum desses elementos, nem mesmo a clave (a qual é claramente deduzida pelo fato de que a flauta utiliza-se somente da clave de sol). Em vez de barras de compasso, a edição de 1958 agrupa as notas entre pequenos tracinhos denominados "campos temporais", os quais são unidades musicais similares ao compasso da notação tradicional (SCHAUB, 1989, p. 11). Vale ressaltar que na segunda edição de *Sequenza I* (1992) Berio não utilizou barras de compasso, provavelmente para evitar qualquer tipo de pulsação. A figura 3 mostra os momentos iniciais da peça na edição de 1992. Durante a preparação desta nova edição, Berio utilizou os esquemas preliminares pré-porporcionais de 1958, como explica Weisser (WEISSER, 1998, p. 49):

> [Berio] copiou a antiga versão a lápis e, em seguida, modificou todos os ritmos no intuito de simplificá-los. Este processo consistiu em regularizar ou "aproximar" os ritmos, para que eles se encaixassem numa métrica racional. Berio descreve concisamente: "Eu eliminei alguns excessos de complexidade."

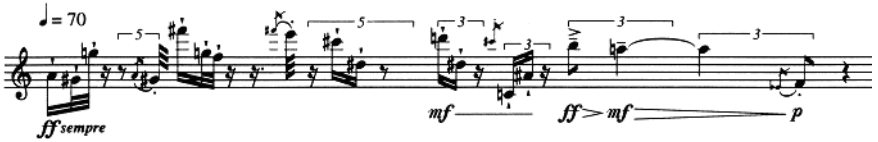


Fig. 3: O início da edição de 1992 de *Sequenza I*.

Como se pode observar comparando as figuras 1 e 3, na nova edição de *Sequenza I* as nuances rítmicas são mais precisas e os campos temporais (espaços entre os tracinhos) da edição antiga são quase sempre representados pelo espaço de uma semínima. Da mesma forma, os longos traços conectores de "colcheias" da edição antiga são traduzidos como notas longas (veja o último Lá nas figuras 1 e 3). Na nova edição, grupos de notas, tais como Lá-Sol#-Sol e Fá#-Sol-Fá, logo no início da partitura, não são traduzidos literalmente de acordo com suas proporções gráficas. Na figura 4, no primeiro segmento, x_1 não tem realmente o dobro de y_1; ainda pior, no segundo segmento, x_2 é praticamente igual a y_2, o que poderia sugerir um grupo de três notas de valores rítmicos iguais. Mesmo assim, Berio imprime o mesmo valor rítmico para ambos os casos. Posteriormente, células com as mesmas características intervalares (três classes-de-notas cromáticas descendentes)—e mesmo com proporções desiguais—são interpretadas como quiálteras de três semicolcheias. Esta flexibilidade de interpretação é uma das características abundantes na nova edição.

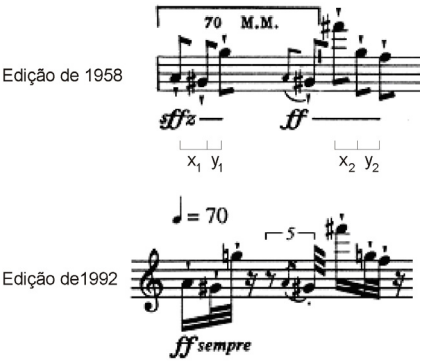


Fig. 4: Comparação das oito primeiras notas em ambas as edições de *Sequenza I*.

Além da interpretação rítmica, Berio introduziu ligeiras modificações em alguns registros, articulações, e efeitos: a substituição de alguns staccatissimos por staccatos (quinta nota do primeiro sistema, por exemplo), a adição de uma ligadura com linha pontilhada (compare o início do sétimo sistema da página 3 da edição antiga com o final do primeiro sistema da página 3 da edição nova) e de dois cliques de chaves (compare a quinta e sexta notas da sexta linha da página 3 da edição antiga com a vigésima-quarta e vigésima-quinta notas da nona linha da edição nova). A figura 5 compara uma passagem na qual ele alterou o

registro de uma nota uma oitava acima (indicada com uma seta) e substituiu articulações duplas por frulatos (indicados por trêmolos não-medidos). Essa mudança tem uma função dupla: o novo registro é mais coerente com o nível dinâmico requerido pela passagem, em virtude da curva de dinâmica natural da flauta, e o frulato é, no contexto, tecnicamente mais fácil de ser executado do que a articulação dupla (FOLIO, 1995, p. 45). Outra diferença importante entre as duas edições é que, na edição nova, a duração das fermatas é especificada (variando de 3 a 8 segundos).

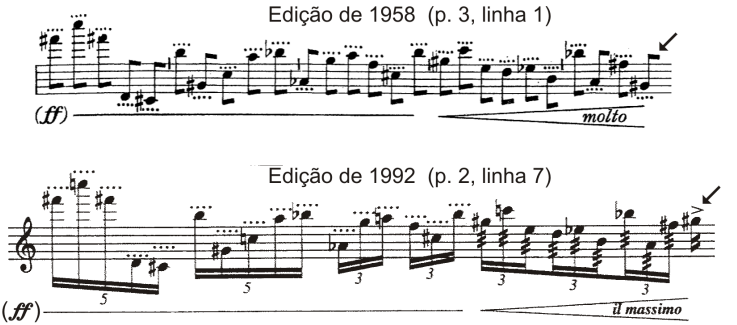


Fig. 5: Diferenças de registro e articulação entre as edições de *Sequenza I*.

Em entrevista realizada com a flautista Katherine Kemler, da Universidade Estadual de Louisiana (EUA), ela revelou que prefere utilizar somente a edição antiga, porque dá maior liberdade ao intérprete, isto é, faz com que o músico esteja mais conectado com o som e a proporção do que com a complexidade rítmica.[5] De fato, ela começou a trabalhar nesta obra antes que Berio escrevesse a nova versão. Seu primeiro contato com a peça ocorreu em um curso com Samuel Baron, que solicitou aos alunos que fizessem sua própria realização da primeira página da obra. Depois disso, ela se sentiu motivada e decidiu completar a realização, a qual ela ainda utiliza para praticar. Quando ela orienta seus alunos nesta obra, ela pede que eles utilizem a edição antiga e, então, se eles sentem a necessidade de maior segurança rítmica ela lhes mostra sua realização. Kemler considera que a edição nova é muito rígida e que a edição original contém o impulso criativo genuíno de Berio. A liberdade que resulta do sistema notacional da primeira edição e a participação ativa que os músicos têm quando fazem sua própria realização os torna ligados à obra. Referindo-se à

[5] Entrevista com Katherine Kemler realizada por Maria Di Cavalcanti em 02 dezembro de 2005.

nova edição, ela disse: "ele nos dá o controle e depois o tira de nós." Contudo, ela menciona que Berio, depois de escutar várias performances da obra, considerou que elas eram "livres demais". Esta é basicamente a razão para o lançamento da edição de 1992.

Examinaremos cuidadosamente três fragmentos de ambas as edições, nas quais se pode observar como a eliminação de controle por parte do intérprete, que era possível na edição de 1958, fato previamente mencionado por Kemler, teve um efeito na performance. Estes exemplos também mostram, segundo Cynthia Folio (2005, p. 7), que, em muitas situações, Bério traduziu o espaçamento proportional para ritmos que amplificam ou reduzem as distâncias relativas entre as notas ou mesmo entram em discordância com elas.

A figura 6 mostra como a continuidade foi interrompida, na nova edição, por agrupamento irregular. Os segmentos x_2 e y_2 têm valores rítmicos diferentes na nova edição (x sendo interpretado como tendo a metade de y) mas, na edição antiga, eles têm espaçamento bastante similar ($x_1 \sim y_1$), o que poderia ser interpretado como regularidade rítmica.

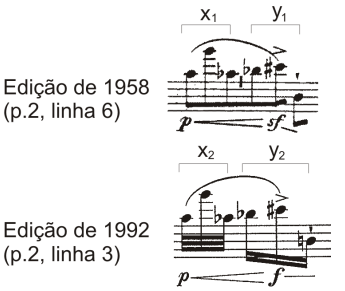


Fig.6: Agrupamento irregular

A figura 7 mostra como gestos graduais e mais naturais, que permitem ao intérprete produzir uma mudança de parâmetros mais contínua e suave, foram substituídos por gestos mais abruptos e descontínuos. Observa-se que a desaceleração gradual, a qual é natural na edição antiga, foi substituída, na edição nova, por uma mudança brusca de velocidade. Finalmente, a figura 8 mostra como a nova realização cria um tipo de pulso, especialmente por conta da anacruse que aparece como resultado da redução de valores rítmicos.

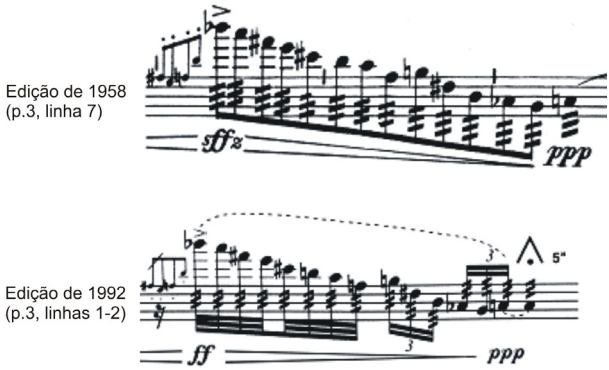


Fig. 7:Desaceleração gradual substituída por mudança brusca de velocidade

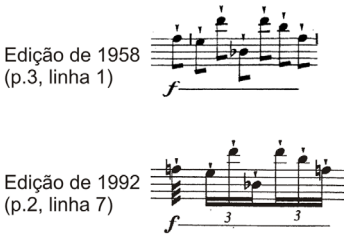


Fig. 8: Criação de pseudo-pulso.

Outro importante aspecto acerca da performance de *Sequenza I* é a interpretação do andamento. Kemler mencionou que Robert Dick considera 70 M.M muito rápido e pode resultar em uma performance anti-musical. Ela sugere que o flautista deve ter em mente uma velocidade próxima desta, porém mais tarde deve haver um ajuste para as passagens rápidas. Contudo, não se pode esquecer que Berio tinha uma preferência pelo virtuosismo, como ele mesmo disse(BERIO, 1985, p. 90):

> Nas *Sequenze*, como um todo, há vários elementos unificadores, alguns planejados, outros não. O mais óbvio e externo deles é o virtuosismo. Eu tenho grande respeito pelo virtuosismo, mesmo que esta palavra provoque risos de gozação.

Berio estava mais preocupado com tempo absoluto ou com proporcionalidade? Na carta de 1996, enviada a Aurèle Nicolet, citada anteriormente, Berio permite alguma flexibilidade na escolha do andamento mas é bastante meticuloso com respeito às relações proporcionais, ainda que admita que a notação proporcional, em si mesma, tenha alguma flexibilidade, por definição. Examinaremos brevemente ambos os tópicos (andamento e proporcionalidade).

A única fonte que nos pode informar como Berio imaginou a problemática do andamento é a realização de 1992. Os valores rítmicos precisos, usados nesta edição, são a chave para calcular a duração exata de todas as passagens, mesmo daquelas com fermata, cuja duração foi indicada precisamente. Por conseguinte, é possível comparar esta temporalização "ideal" com as produzidas por músicos reais. A figura 9 mostra os compassos iniciais da obra, da forma que aparecem na segunda edição, com a indicação do número exato de semicolcheias.

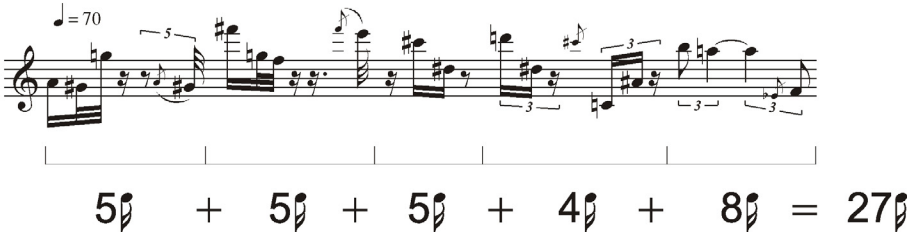


Fig. 9: O início da edição de 1992 mostrando a quantidade de semicolcheias

A partir de dois números—andamento e quantidade de semicolcheias—é possível calcular a duração exata desta passagem. Sabemos que o valor de metrônomo indicado por Berio (70 M.M.) significa que 70 semínimas deverão ser tocadas em um minuto. Isto também significa que 280 semicolcheias serão executadas no mesmo valor de tempo.

Consequentemente, é possível estimar exatamente quantos segundos são necessários para executar 27 semicolcheias. O resultado é mostrado na relação da figura 10.

$$\frac{280}{27} = \frac{60 \text{ sec.}}{x} \Longrightarrow \boxed{x = 5.785 \text{ sec.}}$$

Fig. 10: Cálculo da duração "ideal" da primeira frase de *Sequenza I*

Comparou-se então a duração do trecho executado por três flautistas utilizando edições diferentes. O procedimento consistiu em isolar a frase utilizando um editor de áudio, através do qual obteve-se a medida exata de tempo.[6] A tabela 1, mostra a duração para cada flautista, o percentual desse valor comparado com o valor "ideal" encontrado na relação da figura 10, e a edição utilizada.[7] Na tabela 1, pode-se observar que a duração de Fabbriciani é a mais próxima da "ideal".

Flautista	Duração (em segundos)	% do "Ideal"	Edição
Nicolet	6,216	107,45	1958
Fabbriciani	5,773	99,79	Ambas
Cherrier	5,971	103,21	1992

Tab. 1: Duração da primeira frase de *Sequenza I* executada por três flautistas

Com relação à proporcionalidade, a pesquisa exaustiva de Cynthia Folio deixa claro que a interpretação próxima da duração "ideal" não é a que tem necessariamente a melhor relação proporcional. Seu método consistiu em medir a duração de várias execuções da frase inicial e então subdividir esta frase em segmentos correspondentes aos campos temporais (pequenos tracinhos divisórios). A interpretação com a melhor proporção, das onze analizadas, foi a de Robert Dick (mostrada no gráfico de contorno da figura 11). Dick utilizou a edição de 1958. Observa-se que a duração da passagem (8,4 segundos) indica que ele está utilizando um andamento mais lento que o solicitado pelo compositor, mesmo que todas as notas estejam dentro dos limites do campos temporais, o que, aliás, indica uma boa

[6] O programa utilizado foi o Cool Edit versão 96, da Syntrillium Software Corporation.

[7] A informação acerca da edição utilizada foi fornecida por Cynthia Folio, no artigo citado na segunda nota de rodapé.

relação proporcional. A figura 11 mostra a relação proporcional do flautista com a duração mais próxima da "ideal", já apresentada anteriormente na tabela 1 (Fabrriciani).[8]

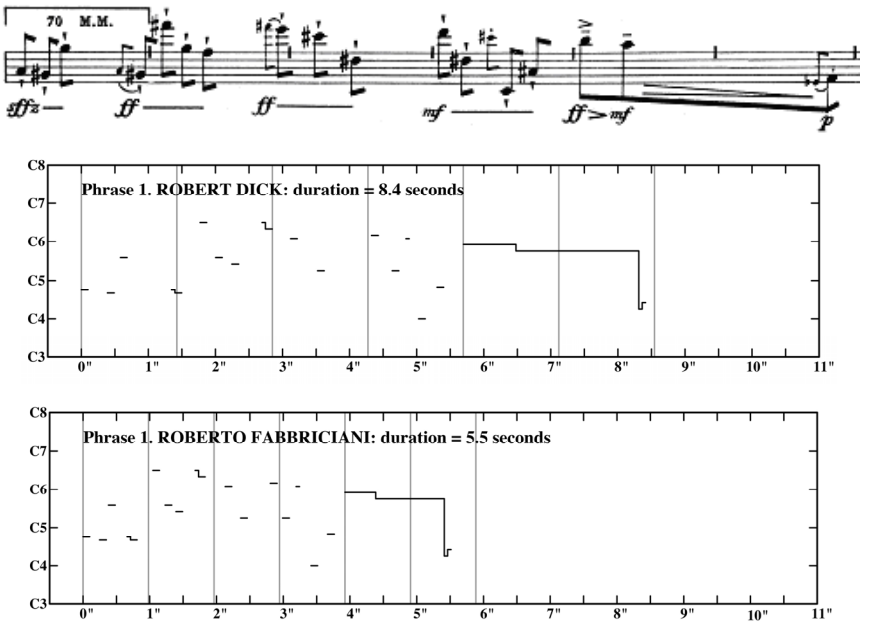


Fig. 11: A relação proporcional das performances de Dick e Fabbriciani da frase inicial de *Sequenza I* (Gráfico elaborado por Cynthia Folio)

Neste artigo, observaram-se aspectos relacionados à notação, duração e proporção de ambas as edições da *Sequenza I* de Berio e a influência destes aspectos na execução da obra. A pergunta "qual a melhor edição?" permanece ainda sem resposta. A edição de 1958 permite gestos mais imaginativos e uma performance mais espontânea, enquanto que a edição de 1992 reduz a excessiva liberdade, mas se constitui em uma oportunidade para que o performer entenda como Berio pensou a obra. Uma boa execução deve ser um equilíbrio entre velocidade e proporção, isto é, o andamento não deve ser lento demais,

[8] Observa-se que a duração de Fabbriciani fornecida por Cynthia Folio é diferente da que eu forneço na tabela 1.

mesmo que tenha uma boa relação proporcional, uma vez que Berio tinha uma expectativa de virtuosismo; contudo, não deve ser muito rápido e com proporções irregulares, já que Berio também priorizou este fator.

Referências

BERIO, Luciano. *Sequenza per Flauto Solo*. Milan: Edizioni Suvini Zerboni/No. 5531, 1958.

_____. *Sequenza per Flauto Solo*. Vienna: Universal Editions/No. 19 957, 1992.

_____. *Two Interviews with Rossana Dalmonte and Bálint András Varga*. Translated and Edited by David Osmond-Smith. New York: Marion Boyars, 1985.

BLOOD, Brian. *Music Theory Online: Notes & Rests*. Acessado em 8 de Dezembro de 2005. Disponível em <http://www.dolmetsch.com/musictheory2.htm>.

FOLIO, Cynthia. Luciano Berio's Revision of Sequenza for Flute: A New Look and a New Sound? *The Flutist Quarterly,* v. 21, p. 43-50, Winter 1995-96.

_____. Luciano Berio's *Sequenza for Flute*: A Performance Analysis. *The Flutist Quarterly*, v. 15/4, p. 18-21, Fall 1990.

_____; BRINKMAN, Alex. *Rhythm and Timing in the Two Versions of Berio's Sequenza I for Flute Solo: Psychological and Musical Differences in Performance*. Trabalho apresentado no Encontro Anual da Music Theory Society of New York, 9-10 Abr 2005.

KEMLER, Katherine. Entrevista com Maria Di Cavalcanti, 02 December 2005.

MULLER, Theo. Music is not a solitary act: conversation with Luciano Berio. *Tempo* n. 199, p. 16-20, 1997.

OSMOND-SMITH, David. *Berio.* New York: Oxford University Press, 1991.

SCHAUB, Gale. Transformational Process, Harmonic Fields, and Pitch Hierarchy in Luciano Berio's Sequenza I through Sequenza X. Los Angeles, 1989. Tese (Doutorado em Música) – University of Southern California.

WEISSER, Benedict. Notational Practice in Contemporary Music: A Critique of Three Compositional Models (Luciano Berio, John Cage, and Brian Ferneyhough). New York, 1998. Tese (Doutorado em Música) – City University of New York.

Maria Di Cavalcanti é bacharel em piano pela Universidade Estadual do Ceará onde leciona desde 1994. De 1989 a 1998 atuou como cravista e flautista do Syntagma. De 1990 a 1998 estudou sob a orientação de José Alberto Kaplan, em João Pessoa, tendo recebido em 1997 uma bolsa de estudos do governo alemão para estudar em Würtzburg, com Ernst Ueckermann. É doutora em piano pela Universidade Estadual de Louisiana (EUA), onde estudou sob orientação de Michael Gurt (performance), Victoria Johnson (pedagogia do piano) e Dinos Constantinides (composição). Nos Estados Unidos, atuou como solista e camerista em diversos recitais promovidos pela Universidade Estadual de Louisiana, pela Associação Nacional de Compositores dos Estados Unidos, pela Sociedade de Flauta doce de Baton Rouge e pela Louisiana Sinfonietta. É presidente da Associação dos Amigos do Piano do Ceará (APICE).

Liduino Pitombeira é doutor em composição e teoria pela Universidade Estadual de Louisiana (EUA) onde estudou com Dinos Constantinides. Lecionou composição, orquestração e técnicas composicionais contemporâneas, de 2004 a 2006, na Universidade Estadual de Louisiana, onde já atuava como instrutor bolsista desde 2001. Suas obras têm sido executadas pelo Syntagma, Orquestra de Câmara Eleazar de Carvalho, Quinteto de Sopros da Filarmônica de Berlim, Louisiana Sinfonietta, Red Stick Saxophone Quartet, New York University New Music Trio, Orquestra Filarmônica de Poznan (Polônia), Orquestra Sinfônica do Recife e Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo. Recebeu importantes premiações em concursos de composição no Brasil e exterior. Suas obras são publicadas pela Edition Peters, Bella Musica, Cantus Quercus, Conners, Alry, RioArte, e Irmãos Vitale. Atualmente, é professor do Departamento de Música da Universidade Federal da Paraíba.

Análise Schenkeriana e Performance

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

Resumo: Após rever um projeto esboçado por Heinrich Schenker, *Die Kunst des Vortrags*, no qual são discutidas estratégias interpretativas designadas por "dissimulação" e "emolduração", ambas com referência aos níveis hierárquicos da estrutura musical, oferecemos uma análise que abrange não apenas um ponto de vista composicional, mas procura resgatar o efeito instrumental. Esta abordagem analítica do primeiro movimento da sonata K. 533-494 de W. A. Mozart visa demonstrar que análise e interpretação são, para Schenker, manifestações afins e complementares de uma concepção musical orgânica.
Palavras-chave: Heinrich Schenker; performance musical; análise musical; Wolfgang Amadeus Mozart.

Abstract: Following a review of Heinrich Schenker´s draft of a project entitled *Die Kunst des Vortrags* in which interpretive strategies known respectively as *Dissembling* and *Rahmenanschlag* refer to hierarquical levels of musical structure, we offer an analysis discussing not only the compositional features but also the instrumental effects in a particular work. This approach informs an analysis of W.A. Mozart´s Sonata K. 533-494, first movement, in order to demonstrate that analysis and interpretation are mutually complementary and necessary manifestations of an organic musical conception.
Keywords: Heinrich Schenker; musical performance; musical analysis; Wolfgang Amadeus Mozart.

BARROS, Guilherme Sauerbronn de; GERLING, Cristina Capparelli. Análise Schenkeriana e Performance. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 141-160, dez. 2007.

Heinrich Schenker (1868-1935) foi buscar em *A Verdadeira Arte de Tocar Instrumentos de Teclado*, de Carl Philip Emmanuel Bach (1714-1788), inspiração para um tratado sobre interpretação instrumental cujo título seria *Die Kunst des Vortrags,* projeto acalentado ao longo de décadas, que permaneceu na forma de esboço. Publicado recentemente em língua inglesa, [1] o texto exige do leitor um esforço no sentido de preencher lacunas e aprofundar conceitos, sem o que o significado desta obra não pode ser plenamente apreciado. O conhecimento de outras obras de Schenker torna-se então indispensável, pois ali encontram-se desenvolvidos conceitos e assuntos apresentados de forma breve em *A Arte da Performance.* [2]

Pianista atuante, Schenker utilizava o piano para ensinar e elaborar suas análises. Dessa relação física – corporal e auditiva – com o instrumento e com a própria música emergiam seus insights teóricos. Suas análises, portanto, não tratam apenas da estrutura musical de um ponto de vista composicional, mas resgatam a dimensão instrumental da própria composição musical. Para Schenker, a criação musical está indissoluvelmente ligada à realização instrumental através do conceito de "improvisação".[3] Os assuntos que Schenker aborda em *A Arte da Performance* auxiliam a compreender essa dupla dimensão de seu pensamento, compositiva e interpretativa, assim como sua concepção de uma arte em constante fluxo, que se renova a cada interpretação.

Fundamentos da interpretação

Para Schenker existe apenas um *a priori*: o nível fundamental (*Hintergrund*) e sua estrutura fundamental (*Ursatz*). Tudo o mais é relativo: ele renega os arquétipos formais de Marx e Riemann e dispensa prerrogativas estilísticas em nome da autonomia e especificidade da obra individual. Em se tratando de interpretação e execução instrumental não poderia ser diferente. Normas interpretativas, tais como maneiras pré-estabelecidas de realizar figuras de dinâmica, dedilhados de escalas, indicações metronômicas de tempo, são reduzidas por Schenker à categoria de preconceitos.

---

[1] SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Heribert Esser (ed). New York: Oxford University Press, 2000. Tradução de Irene Schreier Scott,

[2] Optamos por manter no título da obra de Schenker o termo *performance*, embora estejamos de fato tratando de interpretação. A opção pelo anglicismo tem como intuito afirmar o aspecto performático desta atividade. O termo interpretação, apesar de mais abrangente, não implica necessariamente na execução de uma obra por um instrumentista. Utilizaremos ambos, interpretação e performance, conforme nos pareça conveniente ao longo do artigo.

[3] Discutimos o significado de diversos conceitos schenkerianos, dentre os quais o de "improvisação", no capítulo de livro "Análise Schenkeriana, Interpretação e Crítica" a ser publicado em breve..

Sendo o nível fundamental o único elemento de coerência possível, é ele quem determina a unidade da obra. A ele estão submetidos todos os efeitos, dele depende a identificação dos pontos de relevância estrutural e sua enunciação. Assim como, segundo Schenker, a fidelidade estilística não pode ser imposta de fora para dentro, por meio de práticas ditas "de época", do mesmo modo as soluções técnico-interpretativas não podem ser pré-determinadas. Daí sua ojeriza a Czerny e sua crítica negativa às obras de Strauss e Mahler, sobrecarregadas de indicações interpretativas que tolhem a liberdade do executante.

Todas as soluções interpretativas propostas por Schenker dialogam com a estrutura fundamental e lhe são subordinadas. Ele irá chamar de "síntese" (*Synthese*) a conexão entre os níveis fundamental e externo, através dos processos prolongacionais que ocupam os níveis intermediários. Em outras palavras, a síntese interpretativa é a identificação da unidade orgânica da obra, objetivo maior e traço original do pensamento schenkeriano. Nas palavras de Charles Rosen, "Antes de Schenker, a análise de uma obra musical era em grande medida uma articulação das partes que a compunham (...). Schenker procurou, em vez disso, mostrar não como a peça pode ser dividida, mas como ela se unifica."[4]

Análise ou Síntese?

Em *A Arte da Performance* Schenker não se alonga na descrição da "síntese" da obra pelo intérprete, porém deixa claro que este é um processo fundamental para a interpretação. Mas, se é tão importante, por que Schenker não lhe dedica espaço condizente? A resposta é simples: porque esse assunto ocupa praticamente todo o restante de sua obra! Suas análises são simultaneamente sínteses, e revelam os níveis de elaboração da estrutura fundamental em cada obra particular. Se a análise possibilita um conhecimento da matéria e de suas partes, é a síntese que coordena suas partes em um todo organizado. São processos complementares, através dos quais o conhecimento do objeto se constitui.

A fim de exemplificar a relação entre o nível fundamental e a obra musical, Schenker lança mão de metáforas extraídas de outras práticas artísticas:[5]

> O olhar pode seguir e abranger os traços de uma pintura ou de uma estrutura arquitetônica em todas as direções, amplitude e relações; pudesse o ouvido perceber o nível fundamental da

[4] ROSEN, Charles, *Poetas românticos, críticos e outros loucos*, SP: Ateliê Editorial; Editora da Unicamp, 2004, p.202

[5] SCHENKER, Heinrich. *The Masterwork in Music*, v. 2, New York: Cambridge University Press, 1996, p.55 (todas as traduções são nossas)

> estrutura fundamental (*Ursatz*) e o contínuo movimento musical do nível externo tão profunda e extensivamente! Então, os vinte e quatro compassos desta sarabanda [da Suíte para violoncelo BWV 1009] seriam percebidos como uma estrutura gigantesca, cujos numerosos e impressionantes eventos, embora aparentem possuir uma existência particular, autônoma, carregam uma profunda e exata relação com o todo.

Em outra ocasião, utiliza terminologia mais abstrata, porém não menos elucidativa: [6]

> trazer o geral em harmonia com o particular é uma das mais difíceis tarefas do entendimento humano. (...) Ao mesmo tempo, para que o geral possa ser compreendido corretamente, os derradeiros segredos do particular devem ser penetrados, uma vez que o particular é o portador do geral."

Trata-se, portanto, da síntese do real (o particular) com o ideal (o geral), do efeito com a causa, do nível externo com o nível fundamental.

Formação do intérprete e notação musical

A formação do intérprete deve ser compatível com a difícil tarefa de restituir a vitalidade improvisatória da obra, o que implica no reconhecimento dos procedimentos composicionais utilizados. Portanto, "aquilo que é essencial [na interpretação] é um sólido conhecimento de todas as leis da composição. Tendo tornado possível ao compositor criar, estas mesmas leis, de uma maneira diferente, permitirão ao intérprete recriar a composição." [7]

Schenker reconhece como disciplinas essenciais na formação do músico o contraponto e a harmonia, esta última sendo uma conseqüência da primeira. Mas, qual exatamente a vantagem desse conhecimento para o intérprete, uma vez que na partitura as notas já estão todas em seus lugares, obedientes às leis da composição? A resposta está na perspectiva que Schenker tem da notação musical.

Ao contrário da visão professada pelo senso comum, para ele a notação musical não consiste em indicações interpretativas e instruções de realização instrumental. Segundo Schenker, a escrita musical é um registro dos "efeitos" idealizados pelo compositor. Aqui, a palavra efeito não deve ser pensada como algo acessório; neste caso, efeitos são pensamentos musicais concretos, realidades sonoras que, em conjunto, dão corpo à obra.

[6] Ibid, p. 23.

[7] SCHENKER, op.cit, 2000, p. 3.

Cabe ao intérprete decidir como realizar no instrumento tais efeitos, a partir da compreensão da função desempenhada por cada um deles na estrutura da obra. Em suma, a partitura indica o que, mas não como.

É, portanto, a idéia da obra como unidade auto-regulada que orienta o intérprete na decodificação dos sinais de expressão empregados pelo compositor. Daí a importância de uma formação musical ampla, pois é através dela que o intérprete penetra nos segredos da estrutura musical.

Outro aspecto que chama atenção no texto de Schenker é a noção de que a notação musical jamais pode dar conta de todas as sutilezas da execução de uma obra. A escrita musical é racional, cartesiana; a obra de arte é viva, orgânica. Nem tudo está escrito, cabe ao intérprete reconhecer aquilo que falta e devolver à obra sua vitalidade original.

É o caso das "nuances", por exemplo: "Um princípio: seja em *f* ou *p*, nuances (*shadings*) são necessárias, assim como o jogo de luz e sombra no *legato* e *non-legato*. Ainda que não explicitamente indicados, fazem parte da *performance* de forma dissimulada." [8] Esse delicado jogo de claro-escuro não é meramente decorativo e tem implicações diretas na estruturação da obra, pois"(...) cada unidade [semântica musical] requer luz e sombra uma única vez." [9]

Trata-se, portanto, da alternância entre "tensão-relaxamento = luz-sombra, tão essencial em música como na linguagem, onde ocorre naturalmente na construção silábica e fraseológica. (...) E somente este contraste de intensidade, cor, duração é capaz de criar diferenças, interrelações, continuidade – em outras palavras, comunicação." [10]

Schenker observa ainda que cantores e instrumentistas de sopros e cordas levam vantagem sobre o pianista na realização do fraseado, uma vez que o fôlego do músico e o tamanho do arco interferem na definição das respirações e dos pontos de intensidade. Assim sendo, ele recomenda que o pianista adote como modelo e aprenda a imitar o mais perfeitamente possível a execução destes músicos.

Neste ponto, nossa atenção se volta para dois conceitos cunhados por Schenker para tratar especificamente da realização dos efeitos e da clareza estrutural na *performance*: o conceito de "dissimulação" (*Dissembling*) e o conceito de "emoldurar" (*Rahmenanschlag*).

[8] Ibid, p. 43.

[9] Ibid, p. 43.

[10] Ibid, p. 45.

Dissimulação (*Dissembling* [11]) e Emoldurar (*Rahmenanschlag* [12])

Schenker utiliza o termo "dissimulação" para caracterizar artifícios interpretativos – gestos, variações de dinâmica, de tempo – que constituem "alterações" não percebidas como tal. Em outras palavras, ao invés de ocultar o texto original, tais alterações servem para revelar com maior precisão e fidelidade seu significado mais profundo. São, portanto, necessárias ao texto, e fazem parte daqueles detalhes artísticos para os quais não há notação possível. Schenker explica: "existem situações específicas na composição que obrigam o intérprete a realizar alterações no tempo. [...] É justamente essa dissimulação (*dissembling*) que permite atingir o efeito desejado." [13]

Alterações dissimuladas que dão mais força e clareza ao texto devem, obrigatoriamente, ser sustentadas por exigências estruturais. Num dos exemplos apresentados por Schenker a pausa musical tem seu tempo aumentado em nome do equilíbrio estrutural. Segundo ele, a duração prolongada daquela pausa específica "corresponde à origem composicional da pausa." [14] Neste caso, a pausa é conseqüência da estrutura, correspondendo a uma necessidade de interrupção formal.

Em suma, a dissimulação interpretativa proposta por Schenker é uma espécie de "distorção controlada", cujo objetivo é, paradoxalmente, construir uma imagem fiel da obra.

Diretamente relacionado ao conceito de dissimulação está um tipo de toque que Schenker define como "emoldurante". Neste caso, notas estruturalmente relevantes são enfatizadas (iluminadas [15]), enquanto as de menor importância são apresentadas em segundo plano (encobertas, sombreadas). Desse modo o intérprete delineia mais claramente a forma, "sublinhando" os pontos focais na estrutura. Emoldurar (*Rahmenanschlag*) significa, portanto, delimitar grandes e pequenas seções, por em relevo a unidade sintética da obra e sua articulação em elementos menores.

Schenker observa que este não é um conceito artificial, mas está diretamente ligado à noção de "diminuição" e, conseqüentemente, à compreensão da obra musical como "prolongação" da tríade fundamental.

---

[11] **Dissimulação**: Verstellung, Verbergung, Verhehlung, Verstellungstunft; **Dissimular**: Verstellen, Verheimlichen, Verhehlen; "Pela simulação fingimos o que não há; pela dissimulação encobrimos o que há." (Manuel Bernardes, *Nova Floresta*, v. 3, p. 241).

[12] ***Rahmen***: moldura; ***Anschlag***: montar, afixar (cartaz), pôr; ***Rahmenanschlag***: afixar a moldura, emoldurar, encaixilhar.

[13] SCHENKER, op. cit, 2000, p. 54

[14] Ibid, p. 65

[15] "Pontos luminosos conectam regiões iluminadas." Ibid, p. 43.

Os conceitos de "dissimulação" e "emoldurar" articulam-se em torno da noção de "síntese". Como vimos, a síntese ou percepção da unidade orgânica da obra é alcançada a partir do estabelecimento da relação entre a forma particular de uma obra e o ideal formal do "nível fundamental" (*Hintergrund*).

A relação entre esses conceitos decorre em parte da "exigência de não expor a forma de uma composição de modo excessivamente explícito." [16] O intérprete deve induzir o ouvinte a realizar, ele também, a "síntese" da obra, mas isso não deve ser feito de modo violento ou evidente; é preciso ser sutil, é preciso "emoldurar" a forma e "dissimular" os efeitos. O ouvinte deve perceber a unidade orgânica da obra, sem estar deliberadamente buscando isto.

O resultado, então, será legitimamente artístico: "Execuções leves e cheias de espírito somente são possíveis mediante uma visão geral, um pensar à frente, que dá asas à mão. O ouvido, assim como o olho, deve fornecer-nos esta perspectiva. Tal habilidade decorre do entendimento do nível fundamental." [17]

Mas, engana-se quem pensa que a compreensão do nível fundamental em uma obra garante a interpretação ideal. Ainda que este seja o ponto de partida e também de chegada, é o aspecto sensível da interpretação, isto é, a realização instrumental, o motivo principal de *A Arte da Performance*: "No fim das contas, o que importa é a habilidade de escutar e avaliar os efeitos da própria execução; esta é, certamente, a tarefa mais difícil. [...] Somente se o intérprete está plenamente consciente do efeito desejado ele será capaz de atingi-lo. O efeito serve, portanto, para justificar os meios usados para produzi-lo." [18]

Schenker conclui, não sem uma ponta de ironia: "No que consiste a maestria [interpretativa]? Em nada além da eliminação da ansiedade." [19]

Aplicação de princípios analíticos e interpretativos

Se, para Schenker a análise é um processo de agregação e síntese, cabe ao analista explicar como a tonalidade se sustenta no longo prazo da composição através de colunas mestras ou vigas harmônicas, enquanto a linearidade produz no curto prazo as prolongações. Ao estabelecer hierarquias entre os níveis de eventos, a análise revela uma

[16] Ibid, p. 55.

[17] Ibid, p. 73.

[18] Ibid, p. 78.

[19] Ibid, p. 78.

teia de relacionamento entre as dimensões vertical (harmônica) e horizontal (contrapontística), ambas entrelaçadas no texto musical.

Partindo dessa premissa, o peso atribuído às consonâncias e as decisões referentes à subordinação das dissonâncias determinam o desenrolar da análise mais do que conceitos pré-estabelecidos sobre forma. Schenker deixa bem claro que as obras se consagraram justamente pelo inusitado de seus moldes e não por se conformarem a esquemas pré-concebidos. Portanto, para além da reflexão histórica sobre o apogeu do pensamento tonal, interpretar uma obra significa compreender os processos utilizados para apresentar, manter e resolver as dissonâncias em vários níveis, sem que haja perda da vitalidade original e da qualidade improvisatória deste repertório. Acreditamos que o caminho analítico percorrido a seguir espelha os princípios mencionados.

Análise da Sonata K. 533-494 de Mozart

Mozart publicara o *Rondo* em Fá Maior K. 494 em 1786.[20] Tendo obtido o cargo de compositor de Sua Majestade o Imperador da Áustria,[21] compôs dois movimentos iniciais, um *Allegro* em Fá Maior e um *Andante* em Sib Maior, em 3 de janeiro de 1788. Os dois movimentos trazem numerações diferenciadas do último movimento, o Rondó previamente composto, e a obra é conhecida como Sonata K.533-494.[22]

O interesse de Mozart por práticas contrapontísticas de seus predecessores, já tão presente nos quartetos e quintetos escritos em Viena e, mantido nas Sonatas para teclado K. 570 e 576, se intensifica no Allegro discutido a seguir. O movimento, independente do número de temas, delineia no longo prazo a apresentação, contraste e retorno da tonalidade principal. A textura contrapontística se insere na abrangência do encaminhamento tonal, mas esta escolha tem conseqüências diretas na apresentação e transformação de idéias: em última instância dimensiona a projeção da tríade da tônica e confere ao movimento suas amplas e majestosas dimensões. A análise apresentada a seguir

[20] Como editor musical de casas publicadoras em Viena, Schenker estabeleceu-se como um dos responsáveis pela consulta ao manuscrito

[21] Em 1787 Mozart foi nomeado músico de câmara do Imperador José II recebendo um quinto do salário de seu predecessor, Christoph Willibald Gluck.

[22] No mesmo ano de 1788 Haydn publicava a Sonata Hob XVI/47 em Fá maior, cujo primeiro movimento reproduz fielmente a estrutura imitativa das Invenções a duas vozes de Bach. Curiosamente esta sonata, assim como a K533 de Mozart, é uma obra híbrida: ao que tudo indica, Haydn teria aproveitado os dois movimentos iniciais (*Largo* e *Allegro*) de uma sonata em Mi maior composta em 1760, transposto para a tonalidade de Fá maior e adicionado o primeiro movimento em estilo barroco.

baseia-se em dois pontos principais, a projeção da tríade de tônica no longo prazo e os eventos localizados, acionados por processos lineares.

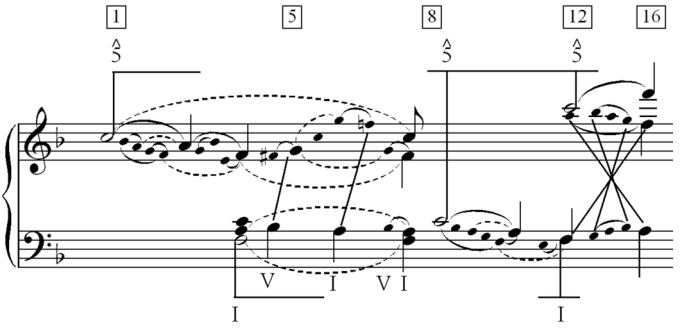
A Exposição [23]

Conforme mencionado anteriormente, não se trata de propor a execução de uma análise, mas de ver como esta pode contribuir para as escolhas do intérprete. Ao abrirmos a primeira página da Sonata, deparamos com uma surpresa: Mozart apresenta não um tema de Sonata na acepção convencional do termo, mas um autêntico sujeito de fuga, pois a melodia inicial surge sem acompanhamento, com um contorno triádico que delineia uma melodia polifônica e que prolonga, já no seu início, as três notas principais. Tendo improvisado um "sujeito", [24] o compositor retorna às convenções da sonata que, na continuação (c.4-8), mantém-se firmemente ancorada em um pedal de tônica (c. 4-8). Na configuração escalar surgem duas sensíveis (c. 5) imediatamente resolvidas no compasso seguinte (c. 6) e absorvidas no movimento geral, respectivamente Fa#/Sol e Dó#/Ré. Estas duas sensíveis prenunciam eventos relevantes para o encaminhamento harmônico de maior alcance, mas salientamos sua apresentação em caráter ornamental e sua fluência momentaneamente melódica.

Como se pode notar no exemplo 1, a projeção do contorno melódico dos primeiros compassos acarreta decisões interpretativas: ressaltar mais as duas notas superiores da tríade (Dó-Lá, c.1) e a resolução da breve configuração de dominante para tônica (Sol-Sib-Mi → Fá, c.2)? Assinalar Sib como passagem acentuada no tempo forte (c.1 e 3), em que medida? Ou ainda "ouvir" Sib no tempo forte (c.1) e encaminhar para Lá do segundo tempo (c.1)? Repetir os eventos idênticos sem alteração ou reformular a ênfase por meio da articulação diferenciada? Poderemos nos deter indefinidamente em qualquer uma das soluções, mas a decisão (permanente ou provisória) de como articular o binômio tônica/dominante é, sem dúvida, um ponto de partida para a interpretação desta peça.

[23] Contemporâneo de Mozart, Johann Georg Sulzer (1720-1779) designa a Exposição como primeiro período, o que contém "a totalidade da expressão e da natureza da melodia". (apud CHRISTENSEN, Thomas; BAKER, Nancy. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 100)

[24] Em inúmeras ocasiões Mozart improvisou movimentos de sonata antes de escrevê-los. Infelizmente, não existe um manuscrito desta sonata, somente uma primeira edição.



Ex. 1: Contorno melódico inicial.

No seu desenrolar, o primeiro contorno melódico realça a tríade de Fá Maior. Essa configuração permanece impressa na nossa consciência e, ao delinear no curto prazo a descida da *Urlinie* (Dó-Sib-Lá-Sol-Fá), estabelece uma inequívoca ligação entre as partes e o todo. Como encaminhar a execução para que isso não soe simplesmente pedante? Os conceitos de *dissimulação* e *emolduração* utilizados por Schenker indicam um possível caminho, subordinando os meios aos fins, equilibrando a realização instrumental com exigências estruturais.

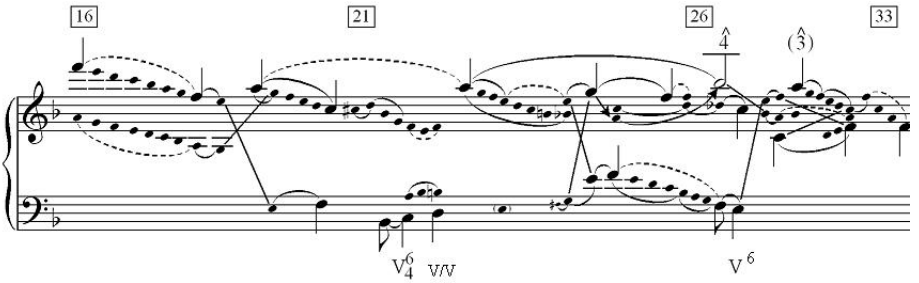
Completa a apresentação principal (c. 1-8), todo o complexo é replicado (c. 8-16) e ampliado (c.16-18); podemos nos deter novamente e formular questões interpretativas: a configuração da idéia principal na m.e. receberá o mesmo encaminhamento dado à m.d.? Passará por modificações no seu encaminhamento? Como o intérprete vai ouvir e realizar a figura de acompanhamento realocada para a região aguda do instrumento? Qual é a função do Dó agudo? Preparar, quem sabe, o encaminhamento para o ápice da passagem (c. 16), acionar a mudança de registro (c.16-18) e preparar, com a seqüência de décimas paralelas, a cadência à Dominante? Será esta figura cadencial o final da passagem ou apenas uma breve parada intermediária?

Em nossa interpretação (c. 1-32) evidenciamos a projeção dos graus melódicos Dó, Lá e Fá como colunas mestras na apresentação da idéia principal. Neste sentido, a cadência de engano da dominantepara uma dominante secundária (c.21-22) tem papel importante. [25]

[25] Em se tratando de uma figura cadencial, entendemos que Dó, o tom da dominante é o baixo ou fundamental do acorde e que a quarta e a sexta, respectivamente Fá e Lá, são dissonantes. Impedem a articulação de Mi e Sol, respectivamente a quinta e a terça do acorde da Dominante. Trata-se de uma resolução descendente por graus conjuntos.

Chamamos a atenção então para a projeção de Lá (c. 19 e c. 22); neste ponto ocorre uma pequena interrupção do discurso, mas o nível de tensão é acirrado pelo direcionamento melódico ascendente (Lá-Sib, voz superior, c. 26). Esta apresentação da dominante requer uma resolução que de fato ocorre quando o Sib se encaminha de volta para Lá (c. 28), abrindo caminho para a conclusão desta primeira seção com um arpejo sobre a tônica (c. 31-32). Neste ponto, a projeção da tríade completa, mais do que um único grau melódico, parece tomar precedência.

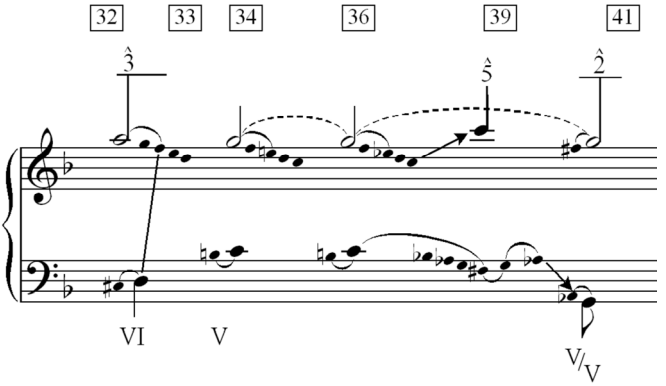
Todavia, podemos reconhecer que o Dó assume a função de nota principal no desenrolar da exposição. No entanto, seu papel é contestado em várias instâncias na movimentação de vozes interiores em direção a Lá, através da passagem por Sib. Esta movimentação confirma a tônica e reforça a configuração da tríade. É importante notar que Sib, como passagem, difere de um possível Sol# que tonicizaria Lá e produziria um afastamento da tríade da tônica, Fá Maior (veja c. 23-24, e 25-27). Em suma, na primeira seção (c.1-32), a tríade da tônica contrastada por dissonâncias passageiras e imediatamente resolvidas, é articulada em uma série de figurações melódicas que, por processos imitativos, a projetam nos registros médio-agudos do instrumento. Em especial chamamos a atenção para a repetição do movimento descendente de Lá a Dó (c. 27-32) articulado entre as mãos e a insistência na alternância do fragmento melódico Lá-Sol-Fá entre as vozes. Dó, tão valorizado nos compassos iniciais (até o c. 20) é momentaneamente eclipsado.



Ex. 2: Importância do terceiro grau melódico.

No c. 32, Lá ganha força individual ao ser harmonizado como Dominante de Ré menor, o sexto grau. A presença do Dó #, e sua imediata resolução para Ré conduzem a uma mudança de cenário na harmonia local e esta movimentação é realizada por imitação nas duas mãos (c. 32-34). Na continuação, o motivo descendente inicial reaparece na região

da dominante (V/V→V, c. 34-35) sofrendo em seguida uma troca de modo (Dó menor a partir do c. 36) e uma aumentação (m.e., c. 37-39). A chegada à Dominante é articulada de maneira a assinalar dramaticamente o retorno de Dó como participante ativo na projeção triádica (c.39). [26] A dramaticidade é reforçada pelo cromatismo da linha do baixo e pela sonoridade de forte conteúdo dissonante, uma sexta aumentada (sobre o bVI) que resolve por grau conjunto para Sol Maior, a dominante da dominante (c. 41).



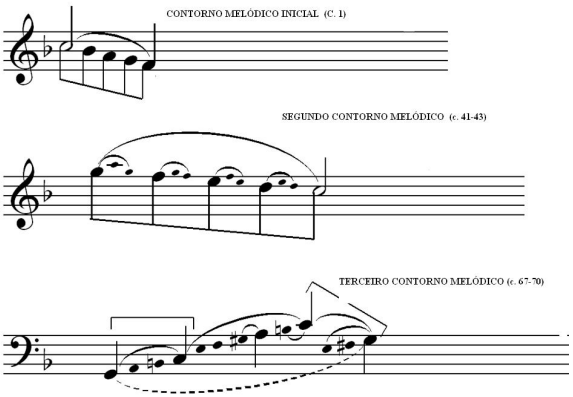
Ex. 3: Efeito da bordadura Lá-Sol.

No ponto onde se espera um segundo tema contrastante, preconizado pela análise formal convencional, encontramos a variação ornamentada do contorno melódico descendente inicial (c. 41-49). O compositor dá continuidade às manipulações melódicas de curto prazo e a distância entre as passagens imitativas é ampliada (c. 49). Como emoldurar cada entrada na medida certa e ao mesmo tempo permitir a linearidade das figuras em bordadura? Deve-se estabelecer uma hierarquia entre as entradas?

Os fragmentos melódicos são manipulados também por movimento contrário incluindo passagens cromáticas (c.49-52) e trocas de vozes que ensejam cadências localizadas. As manipulações imitativas incluem um contraponto por movimento contrário do motivo inicial em terças paralelas perfazendo a distância de sexta (Lá-Fá, c.45-47). Este desenho é replicado nos compassos 57-59 em movimento descendente. Trata-se do prenúncio de uma elaboração melódica com conseqüências em nível estrutural mais

[26] Na primeira edição Dó e não Mib é a mais aguda no tempo forte do c. 40.

elevado: o novo contorno melódico que irá aparecer no c. 66. Enquanto observávamos as terças da mão esquerda e sua ligação contrapontística com o motivo inicial, a mão direita realizava progressões que conduzem do registro médio ao agudo, acionando novamente o Dó como tom principal (c.56), confirmado no compasso seguinte, na oitava inferior (c.57). O compositor ilumina a passagem a partir das emanações de Dó, através do recurso de troca de modo (c. 59) e conclui com uma cadência de importância estrutural sobre a tríade de Sol Maior (c. 66).



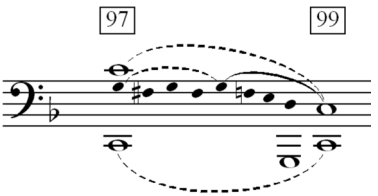
Ex. 4: Principais contornos melódicos.

Por derivação contrapontística, Mozart apresenta uma idéia contrastante que delineia a tríade da dominante (c. 66-69). Este novo "tema" oscila entre o contraste e a identidade em relação ao contorno inicial, assim como já ocorrera no início da região da Dominante (c. 41). Naquele momento, a polaridade Dó/Fá inicial era transposta para Sol/Dó; agora invertido, a quinta descendente se transforma em quarta ascendente Sol/Dó (veja Ex. 4). Antecedido pela Dominante da Dominante, este tema reforça a primazia de Dó como tom melódico principal (*kopfton)*.

Outro aspecto que chama a atenção é o realce do o sexto grau melódico, ou seja, Lá, bordadura de Sol. Na seqüência de eventos, a movimentação do baixo depende da alternância entre Lá e Sol (c. 68-79) e, enfatizando a importância da passagem, novamente uma alteração cromática amplia esta alternância ao ativar os semitons imediatamente abaixo e a acima de Sol, respectivamente Fa# e Láb (c. 84-87). O ápice da passagem é uma cadência à dominante. O cromatismo da passagem compreendida entre os compassos 66 e

88 é articulado por seqüências de sensíveis linearmente resolvidas. A mudança de desenho (c. 82) e as longas notas em acordes no acompanhamento (m.e.) apontam para a importância do ambiente criado por este colorido. Indicamos ainda como evento digno de nota, a breve tonicização do sexto grau (Ré menor, c. 76-79), cujo objetivo a um só tempo, prepara a chegada de Sol maior (V/V), e retarda o surgimento da próxima seção que encerra a Exposição da sonata. Em suma, o trecho compreendido entre os c. 66 e 88 funciona como uma prolongação de longo alcance da dominante da dominante resolvida no c. 89. Neste ponto, a tríade de Dó é celebrada pelo pianista solista na execução de uma passagem à maneira de uma *cadenza* de concerto. A tríade, articulada virtuosisticamente, confirma a primazia de Dó como tom melódico principal e principal antagonista harmônico de fá, ao mesmo tempo em que torna a passagem mais homofônica e estabilizada.

Para Schenker, a forma sonata está condicionada a um recurso composicional designado por interrupção.[27] Se considerarmos Dó como grau melódico principal, sugerido no início do movimento e confirmado no início da última seção (tema cadencial, c. 89), podemos entender esta última passagem como uma construção sobre o baixo Dó cujo contorno melódico (após enfatizar a tônica, Dó e a terça Mi) dirige-se gradualmente para Sol no registro médio grave do instrumento como mostramos no exemplo a seguir.



Ex. 5: Elaborações melódicas das vozes intermediárias no final da Exposição.

A interrupção sobre o segundo grau melódico, conforme preconizada por Schenker, ocorre de forma discreta, pois a nota sol, valorizada pela sensível Fá# (c.97) aparece numa voz interna e logo se encaminha para o Dó final. No entanto, essa exigência formal já vinha sendo preparada pela apresentação da idéia melódica subsidiária delineada pela harmonia de

[27] A estrutura fundamental pode ser interrompida em sua descida no segundo grau melódico sobre a Dominante, para ser reiniciada e conduzida até a resolução final sobre a Tônica. Esta estrutura se manifesta no nível externo de várias maneiras, por exemplo na relação atecedente-conseqüente ou na chamada forma sonata.

Dó e a primazia do tom melódico Sol. É instigante observar a mesmo nos compassos finais o contorno melódico Sol- Fa#- Sol- Lá- Sol (c. 97) apoiado por movimentação do baixo apresenta em última instância o contorno melódico que realça Sol. A importância desta nota na interrupção da estrutura fundamental será confirmada no início da próxima seção, onde podemos ouvi-la sozinha, sem acompanhamento, no início do motivo inicial apresentado na região de Dó maior.

A passagem intermediária

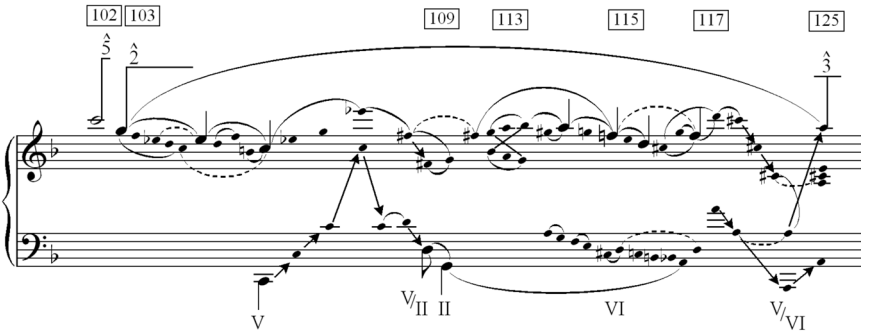
Schenker refere-se à seção designada por "desenvolvimento" como "passagem" (*Durchführung*). Esta terminologia é adequada pois trata-se justamente de uma passagem situada entre a exposição e a recapitulação e tem por função prolongar a dominante[28]. Se por um lado, as características desta passagem assumem feições absolutamente diversas quanto às manipulações e transformações, por outro, o prolongamento da dominante é uma característica comum e independente dos meios empregados em sonatas, sinfonias, concertos e formas baseadas no "princípio sonata"[29].

No início da passagem intermediária (c. 103) a nota Sol ressurge da voz interior e, articulando o início da primeira idéia melódica, aciona uma troca de modo. O baixo Dó e a quinta Sol permanecem inalterados, mas a terça se modifica. A troca de modo é um recurso utilizado consistentemente por Mozart para prolongar uma sonoridade ao mesmo tempo em que empresta variedade de colorido ao discurso musical. No prosseguimento, Dó menor cede lugar para Sol menor, sonoridade de relevante conteúdo expressivo (c. 107-113).

Através de troca de voz (c.113) e de ornamentação cromática (sexta aumentada) as vozes se movimentam em direção a Lá maior, dominante do sexto grau, Ré menor. O par Sol/Lá permanece em atuação no médio prazo nesta subseção, escrita de forma a resgatar o brilho instrumental até o c. 125. Nesse momento há uma modificação do desenho, Lá é acionado para rememorar os eventos da primeira parte do movimento (compare os c. 45-54 e 125-135).

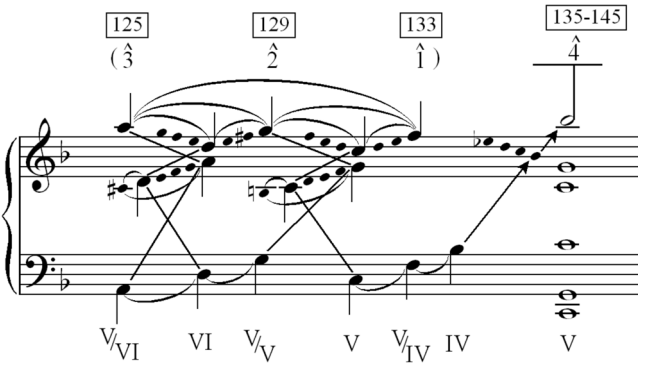
[28] Tendo em vista que a Sonata obedece a um plano tonal, autores recentes (Cogan e Escot, 1976. p. 173) discutem o papel do desenvolvimento não como uma seção mas como uma intermediação ou intensificação entre a Exposição e a Recapitulação. De qualquer forma, trata-se da seção mais instável, e aquela na qual o compositor demonstra seus poderes de invenção e manipulação harmônica e contrapontística.

[29] Conferir Rosen, *The Classical Style*, 1971.



Ex. 6: Passagem Intermediária, Prolongação da dominante e estabelecimento do VI grau.

O encaminhamento melódico descendente Lá→Sol→Fá e a condução harmônica através do círculo das quintas confere destaque à subdominante Sib maior (c. 133-136). Até então, os matizes do modo menor haviam prevalecido: Dó menor (c.103-107), Sol menor (c.108-113), Ré menor (c.114-127). Precedido de sua dominante individual (c. 133-134), o quarto grau melódico, Sib na voz superior (c. 135), configura-se como o foco da passagem e será elaborado de modo a prolongar-se até o c. 145. Nesse prolongamento Sib é apoiado por Dó no baixo e novamente o virtuosismo instrumental delineia um acorde de sétima da Dominante (c. 138-145), conforme ilustra o próximo exemplo.



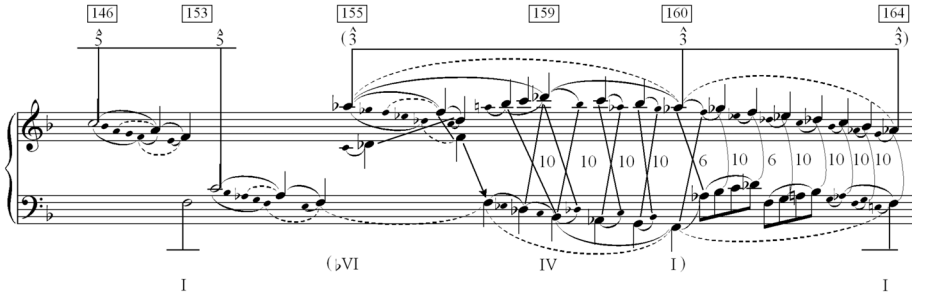
Ex. 7: Segunda metade da passagem intermediária.

Ao final da passagem intermediária, fulgura como uma bandeira hasteada a sétima da Dominante, Sib (c. 135-145). Podemos então entender a passagem intermediária como sendo constituída por duas subseções: a primeira, baseada no contorno inicial, tem início em Sol (c. 103) atinge Lá (c. 125); neste ponto a segunda idéia retorna e a melodia prossegue em direção a Sib (c.135), reiterada em vários registros até o compasso 145. A Dominante com sétima projetada com máximo esplendor marca o final da seção intermediária e abre caminho para a recapitulação da sonata.

A Recapitulação

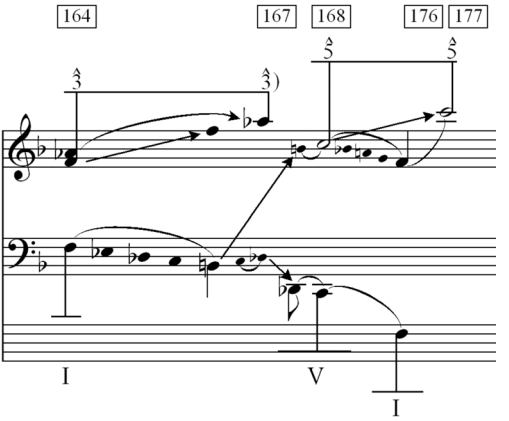
Ao considerarmos a sonata como um princípio no qual a tonalidade estabelece as regras, mais do que um esquema formal, lembramos que a recapitulação está baseada em uma premissa básica: Resolver a tensão harmônica articulada por contornos melódicos ativos, em outras palavras, apresentar na tônica o que ainda não foi apresentado nessa região tonal. Na recapitulação Mozart reproduz o início da sonata exatamente como nos compassos iniciais (c. 145-153) valendo-se a seguir de um dos seus recursos preferidos, a já aludida troca de modo. Nessa instância, a apresentação da principal idéia melódica (mão esquerda, c. 154) ocorre em fá menor. Na teoria convencional dir-se-ia que houve modulação para fá menor; no entanto, refutamos essa linha de raciocínio: fá menor é o outro lado da mesma moeda e confere variedade evitando a monotonia de uma recapitulação exata. Uma nova elaboração melódica traz à tona a forte presença de Láb, a terça da tríade de Fá menor, que logo a seguir se transforma no tom fundamental da tríade de Láb, dominante de Réb (c.154-157). Lembramos que o par Lá Maior/Ré menor, através da sensível Do#, já desempenhara um papel importante no desenrolar do movimento, como visto nos compassos 33-34, 45-47, 76-79, isto sem falar na extensa passagem do desenvolvimento polarizada entre os graus modais da escala de Fá Maior (c. 114-127).

Na recapitulação, o empréstimo modal que incorpora a terça abaixada Láb traz consigo um novo colorido, elaborado por troca de vozes (c.158-159) e intensa linearidade (c. 160-164). O processo de recapitulação literal, por assim dizer, cessa nesta passagem inusitada, que se encaminha via subdominante menor, Sib menor (c. 159) para Fá menor (c. 164). Essa seção, apesar de breve, tem um poderoso efeito dramático e substitui o extenso trabalho imitativo (c.9-40) da exposição.



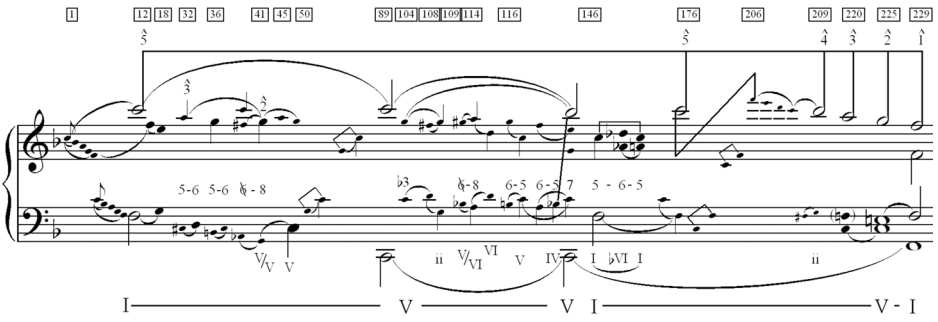
Ex. 8: Início da Recapitulação com novas elaborações melódicas e harmônicas.

A passagem conclui com uma elaboração de sonoridade de sexta aumentada (c.164-167) e Dó, a Dominante, é alcançada pela resolução dos semitons adjacentes. Nesse momento, que assinala o retorno do "segundo tema" (c. 168), Dó na voz superior recupera sua primazia, o que se confirma de forma mais evidente no compasso 177. Neste registro, Dó funciona como um longo pedal pairando sinfonicamente por sobre o desenrolar da obra.



Ex. 9: Restabelecimento do Quinto Grau melódico.

Segundo os preceitos schenkerianos, o movimento deverá concluir com uma descida melódica em direção a Fá, a tônica. De fato, conforme assinalamos, Dó confirma uma vez mais seu papel de tom principal (*Kopfton*) na reapresentação da idéia subsidiária (c.168-193). Nesse ponto retorna o terceiro "tema", que nos compassos 201 a 205 será apresentado em contraponto com o tema inicial. Na feliz junção das duas idéias, Dó reina inconteste na voz superior. A seguir, a partir de Fá no registro agudo (Fá 6) tem início um movimento descendente. Sib, quarto grau melódico, recebe o reconhecimento de sua relevância ao ser tonicizado como terça de Sol menor (c. 209-212). A descida final da Linha Fundamental (*Urlinie*) prossegue com uma ampliação da seção análoga da exposição (c. 213-218; conferir c.78-81); a ampliação pode ser entendida como uma manobra de valorização da chegada ao Lá, terceiro grau melódico (c. 219-224). Lá, a terça da tríade de tônica, ganha inclusive o direito de lembrança do trecho em bemol de passado recente (compare os compassos 153-167) no compasso 223; o bequadro que lhe é aplicado restaura o diatonismo necessário e Lá cede lugar para Sol, segundo grau melódico. Assim como na exposição (veja c. 88) uma cadência na dominante anuncia em triunfo a chegada da tônica (c. 226). O movimento termina com jubilosas passagens arpejadas de intenso brilho e cada uma das notas componentes da tríade de Fá maior recebe uma elaboração local através de bordaduras e notas de passagem, até que, por último, soa o arpejo de Fá em todos os registros do instrumento. Neste último exemplo apresentamos uma síntese do movimento com os principais campos harmônicos e graus melódicos. Esperamos que o leitor visualize o papel preponderante do quinto grau melódico prolongado no decorrer do movimento e de sua progressão melódica em direção à resolução na tônica que finaliza o movimento.



Ex. 10: visão geral do movimento com a descida final em direção a tônica.

A "moldura" da obra se revela no contorno da *Urlinie*. As diminuições, cuja origem está na preparação e resolução das dissonâncias, são, na verdade, "dissimulações" das consonâncias de grande relevância estrutural. Desse modo, compreendemos que análise e interpretação são, para Schenker, modos afins e complementares de manifestar uma concepção musical orgânica.

Referências

CHRISTENSEN, Thomas; BAKER, Nancy. *Aesthetics and the Art of Musical Composition in the German Enlightenment: Selected Writings of Johann Georg Sulzer and Heinrich Christoph Koch*. Cambridge: Cambridge University Press, 2006, p. 100).

COGAN, Robert; ESCOT, Pozzi. *Sonic Design: The Nature of Sound and Music.* Englewood Cliffs, N.J.: Prentice- Hall, 1976.

ROSEN, Charles. *The Classical Style*. New York: W. W. Norton, 1971.

_____. *Poetas românticos, críticos e outros loucos*. São Paulo: Ateliê Editorial / Editora da Unicamp, 2004.

SCHENKER, Heinrich. *The Art of Performance*. Heribert Esser (ed). New York: Oxford University Press, 2000. Tradução de Irene Schreier Scott.

_____. *The Masterwork in Music*, v. 2, New York: Cambridge University Press, 1996.

Guilherme Antônio Sauerbronn de Barros é orientador no PPGMUS da UDESC professor de piano e análise musical desta instituição. Como pianista, tem vasta experiência em música de câmera; como pesquisador, desenvolve projetos na área de análise musical e performance.

Cristina M. P. Capparelli Gerling, orientadora no mestrado e doutorado do PPGMUS da UFRGS e professora titular desta instituição, tem se distinguido por sua intensa atividade artística e acadêmica tanto no país quanto no exterior. Conta com inúmeras publicações e CDs.

Tecnofobia na música e na educação: origens e justificativas

Daniel Gohn (USP)

Resumo: Este trabalho faz referência ao sentimento de aversão e desconforto em relação às novas tecnologias, discutindo suas possíveis origens e algumas de suas manifestações na música e na educação. Começando pelo movimento ludita, no início do século dezenove, e passando pelas obras de ficção científica do século vinte, é delineado um caminho que desemboca na visão que muitos indivíduos mantêm sobre o progresso científico na atualidade. Embora utilize tecnologias essenciais, como o *e-mail* ou o *CD player*, o grupo a que nos referimos aqui como tecnófobos evita aprofundar-se no envolvimento com o universo digital, encontrando embasamento para esta postura em autores que investigam as conseqüências nocivas do uso das novas tecnologias na educação.
Palavras-chave: tecnofobia; tecnologia educacional; educação musical.

Abstract: This paper makes reference to the feeling of aversion to and dislike of new technologies, shedding some light on its causes and how it manifests itself in music and in education. Beginning with the Luddite movement, in the early nineteenth century, and passing through the science fiction of the twentieth century, a path is identified to the vision that many individuals maintain about scientific development in our days. Although they make use of essential technologies, such as e-mail or CD player, the group that we refer to as technophobic stays away from the digital universe, finding a justification for this behavior in authors that investigate the damages caused by the use of new technologies in education.
Keywords: technophobia; educational technology; music education.

GOHN, Daniel. Tecnofobia na música e na educação: origens e justificativas. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 161-174, dez. 2007.

Segundo Morin, um dos sete saberes necessários à educação do futuro é saber enfrentar as incertezas:

> A civilização moderna viveu com a certeza do progresso histórico. A tomada de consciência da incerteza histórica acontece hoje com a destruição do mito do progresso. O progresso certamente é possível, mas é incerto. A isso acrescentam-se todas as incertezas devido à velocidade e à aceleração dos processos complexos e aleatórios de nossa era planetária, que nem a mente humana, nem um supercomputador, nem um demônio de Laplace poderiam abarcar (MORIN, 2000, p. 80).

Enquanto que nos séculos precedentes havia a crença em um futuro progressivo, no século XX a imprevisibilidade marcou a consciência da humanidade. O desconhecido, a inquietação, as dúvidas e a instabilidade, principalmente após as duas Grandes Guerras Mundiais, modificaram conceitos e promoveram o questionamento de muitas premissas que regiam o pensamento moderno. Novas teorias remodelaram os conceitos da física e os trabalhos de Freud sobre a psicologia nos levaram a valorizar o inconsciente, difundindo a idéia de que há mais do que os olhos podem ver.

No século XX a humanidade viveu sob uma intensa evolução tecnológica, presenciado o alastramento do automóvel, do telefone, da luz elétrica, da gravação sonora, do cinema, dos antibióticos, entre muitos outros inventos. O desenvolvimento dos computadores, calcado na conversão dos mais variados tipos de informação em códigos digitais binários, acelerou os processos de comunicação e interligou o planeta com uma malha de redes eletrônicas, gerando conseqüências para quase todas as áreas do conhecimento.

As incertezas decorrentes das tecnologias digitais e das redes eletrônicas representam um dos maiores desafios para os indivíduos na atualidade. Quando assumimos que "o conhecimento é a navegação em um oceano de incertezas, entre arquipélagos de certezas" (MORIN, 2000, p. 86), estamos lidando com um universo de informações que são continuamente reproduzidas, muitas vezes em excesso e sem nenhum julgamento de valor. A Internet, facilitando a publicação e a transmissão de dados, sem um controle central de avaliação da veracidade, importância ou adequação dos mesmos, comprova a colocação de que "toda tecnologia é tanto um tormento como uma bênção" (POSTMAN, 1993, p. 5).

Neste cenário, observamos posicionamentos contundentes daqueles que defendem o enlace das novas tecnologias na educação em contraposição com aqueles que não as aprovam. Os incentivadores podem demonstrar um entusiasmo fervoroso, chegando a ser chamados de tecnófilos, enquanto os receosos mostram uma forte resistência e podem desenvolver verdadeiras fobias, sendo chamados de tecnófobos. A definição de Dinello

coloca a tecnofobia como "uma aversão, um 'não gostar', ou uma desconfiança da tecnologia ao invés de um medo irracional, ilógico e neurótico" (DINELLO, 2005, p. 8). Como veremos, muitas posturas anti-tecnologia são calcadas em observações racionais e estruturadas em argumentos repletos de lógica.

Um livro escrito por Bill Gates, que iria tornar-se o homem mais rico do mundo lucrando com uma empresa produtora de tecnologias, é emblemático da visão que considera as máquinas digitais como uma resposta salvadora para qualquer problema. Em um capítulo intitulado "Educação: o melhor investimento", ele afirma que "aprender com o computador será um trampolim para aprender longe do computador" (GATES, 1995, p. 248). Neste raciocínio, para lidar com as incertezas geradas pelas transformações advindas das tecnologias, a solução seria mergulhar ainda mais fundo no uso das máquinas.

Por outro lado, muitos indivíduos preferem manter um distanciamento de computadores ou qualquer outro aparelho digital. Esta escolha muitas vezes está relacionada ao medo de errar, causado pela incompreensão do funcionamento dos mecanismos e agravado pelo fato de que gerações mais jovens sempre apresentam maiores facilidades no manuseio das novas tecnologias. No entanto, autores como Setzer (2001) e Postman (1985 e 1993) assumem posturas contrárias ao uso das máquinas baseados em estudos científicos, isolados de medos e incapacidades. Neste artigo, serão analisados pontos de vista expostos por estes pesquisadores, buscando compreender a visão de tecnófobos na justificava de seus receios.

Ludismo e neo-ludismo

Segundo Postman (1993), com todos os inventos surgidos durante o século dezenove, também surgiu "a idéia de que se algo poderia ser feito, deveria ser feito". A crença no desenvolvimento tecnológico como resposta para todas as questões humanas veio acompanhada de uma valorização dos princípios que estimulam a invenção: objetividade, eficiência, expertise, padronização e progresso. Todas estas noções floresceram dentro de um contexto em que os indivíduos eram vistos não como filhos de Deus ou cidadãos, mas como consumidores. Tal idéia provocou diversas reações de autores citados por Postman (1993, p. 42), como William Blake, Matthew Arnold, Carlyle, Ruskin e William Morris, na Inglaterra; e Balzac, Flaubert e Zola, na França. O progresso industrial, na visão destes pensadores, trazia uma degradação espiritual, arrancando a alma dos homens e promovendo uma espiritualidade vazia, conduzida pela pobreza do impulso aquisitivo.

Na segunda década deste mesmo século, entre 1811 e 1816, o movimento dos luditas aparece como um marco na resistência à implementação de novas tecnologias na

vida cotidiana (JONES, 2006). Na Inglaterra, um grupo de artesãos protestava contra as mudanças causadas pela revolução industrial destruindo máquinas de fabricação de tecidos, demonstrando o descontentamento gerado pelos cortes nos salários e pela eliminação de leis que protegiam a mão-de-obra especializada. Desde então, o termo "ludita", derivado do nome de Ned Ludd[1], um dos inspiradores do movimento, passou a ser empregado de forma genérica para designar todos aqueles que se opõem ao progresso tecnológico.

De acordo com Jones, o ludismo tornou-se um mito que desencadeou um fenômeno moderno bem diferente, a filosofia do neo-ludismo:

> O neo-ludismo é, em grande parte, uma resposta de "consumidores preocupados" para o mercado global moderno, chamando a atenção do público quando as primeiras demonstrações da anti-globalização foram televisionadas. Este movimento começou como uma coalizão do "verde" (ativistas ecológicos), do "vermelho" (esquerdistas) e do "preto" (anarquistas), mas havia alguns auto-intitulados neo-luditas em muitos destes grupos, e todos eles identificavam a tecnologia ocidental tanto como a causa quanto o resultado da dominação global do capitalismo (JONES, 2006, p. 24).

O neo-ludismo ganhou força na década de 1990, tendo como uma de suas fontes de inspiração o livro de Kirkpatrick Sale (1995), *Rebels Against the Future*, em que a aversão aos computadores e demais tecnologias modernas é ligada aos acontecimentos de 1811. Relatos detalhados das ações luditas são seguidos de críticas à ideologia do capitalismo global, colocando a preocupação exclusiva com o lucro financeiro como uma prioridade que não mudou desde o princípio da revolução industrial. Em palestras e leituras públicas para divulgar seu trabalho, Sale sempre iniciava com um gesto teatral, quebrando um computador com um martelo. Tal extremismo permaneceu como característica de sua postura, incitando àqueles que não aprovam a disseminação das novas tecnologias a manifestar seus pontos de vista e combatendo assim a imagem de um progresso benéfico para toda a humanidade, sem efeitos colaterais. Estes efeitos incluem, segundo Sale, a redução de contatos face-a-face, discurso social, autonomia humana, escolha individual e habilidades pessoais, pois nenhum destes itens é especialmente relevante na operação de muitas máquinas.

[1] A origem do termo *Luddite* é controversa. Segundo Postman (1993), há aqueles que afirmam que é uma referência a um jovem chamado Ludlum; Jones (2006) coloca que o nome surgiu a partir de Ned Ludd, mas que este é apenas uma figura inventada como um líder mitológico para o movimento Ludita. Pynchon (1984) menciona um ataque de raiva de Ned Ludd que realmente teria acontecido em 1779, quando este destruiu duas máquinas de costura, recebendo após este fato o apelido de *King Ludd* ou *Captain Ludd*.

A origem da moderna concepção ludita pode ser encontrada, de acordo com Pynchon (1984), em diversas obras literárias, especialmente na ficção científica. Clássicos como *Frankenstein*, com um aviso claro do que acontece quando a tecnologia extrapola os limites do controle humano; e *King Kong*, em que o embate final entre animal e aviões questiona quem estaria na posição de "bela" e "fera"; são exemplos de obras que serviram como um refúgio para autores com tendências ao ludismo.

Dinello assinalou o "paraíso tecnológico" pregado pelos cientistas em contraste com as imagens negras desenhadas pela ficção científica.[2] Esta resistência à tecnologia não teve muito destaque até a publicação da obra de Mary Shelley, *Frankenstein*, em 1818. Mais tarde, as conseqüências da revolução industrial, combinadas com o caos gerado pela Primeira Grande Guerra, reforçaram as visões da ficção tecnofóbica, dando origem ao filme *Metropolis*, de Fritz Lang (1926), e ao livro *Brave New World*, de Aldous Huxley (1932). O cenário previsto em tais obras indicava um caminho que foi concretizado com o surgimento da bomba atômica e dos campos de concentração nazistas, demonstrações evidentes da aplicação da tecnologia com a finalidade de matar. Como *motto* constante, as maravilhas conquistadas com descobertas tecnológicas trazem conseqüências desastrosas, agredindo o presente e ameaçando o futuro.

> Em sua obsessão por cientistas loucos, robôs enfurecidos, clones assassinos, ciborgues estranguladores, andróides que odeiam humanos, supercomputadores satânicos, vírus devoradores de carne e monstros mutantes genéticos, a ficção científica expressa um medo tecnofóbico de perdermos nossa identidade humana, nossa liberdade, nossas emoções, nossos valores e nossas vidas para as máquinas. Como um vírus, a tecnologia autonomamente se insinua na vida humana e, para assegurar sua sobrevivência e dominação, malignamente manipula as mentes e os comportamentos dos humanos (DINELLO, 2005, p. 2).

Postman (1993), assumindo seus receios em relação às tecnologias, observou uma falta de neutralidade em todo e qualquer invento. Como exemplo, este autor cita o surgimento do telégrafo, no final do século dezenove, acabando com a noção de que uma notícia só poderia viajar fisicamente na mesma velocidade dos meios de transporte da época. Antes da existência daquele aparelho, o esforço exigido e a longa demora necessária para transportar uma informação até locais distantes limitava a comunicação ao

[2] Em seu estudo sobre a tecnofobia, Dinello analisou filmes, livros e jogos eletrônicos que colocam a tecnologia como ameaça, e marcou o "paraíso tecnológico" como conseqüência do trabalho de cientistas financiados pelas guerras e pelos lucros do mundo corporativo, mas adverte que "nem toda ficção científica é tecnofóbica e nem todos os cientistas servem aos interesses militares e corporativistas" (DINELLO, 2005, p. 7).

extremamente essencial, e freqüentemente as notícias poderiam não mais ser relevantes ao chegar até seu destino. Com a comunicação instantânea, muitas informações que anteriormente não seriam consideradas importantes passaram a ser veiculadas, pela simples razão de que havia uma facilidade tecnológica para esta realização. Assim, "o telégrafo transformou informação em mercadoria, uma 'coisa' que podia ser vendida e comprada independente de seu uso ou significado" (POSTMAN, 1985, p. 65). Portanto, o telégrafo modificou o que entendemos por "informação"; e mais tarde a televisão modificou o que chamamos de "debate político", "notícia" e "opinião pública"; e recentemente o computador novamente alterou o significado da palavra "informação" (p. 8).

Se, como observou Pynchon (1984), na "era da informação" os computadores são amplamente utilizados pelos escritores de ficção científica e mesmo aqueles com os mais fortes impulsos luditas rendem-se às interfaces amigáveis das máquinas modernas; por outro lado, persiste o medo de que a figura humana seja substituída por equivalentes robóticos. Da mesma forma, na área da música, enquanto sistemas digitais estão cada vez mais presentes em processos de produção e transmissão de obras, muitos afirmam que as intervenções tecnológicas têm efeitos negativos na experiência musical.

Tecnofobia na música

As tecnologias que permitiram a gravação e a reprodução sonora surgiram no final do século dezenove e desde então continuam um processo evolutivo que culminou com a digitalização do som. Se atualmente a possibilidade de ouvir música gravada é recebida com aprovação por uma maioria absoluta da sociedade, o mesmo não ocorreu quando as primeiras formas de registro e difusão sonora tornaram-se acessíveis. Na década de 1920, James Caesar Petrillo foi um símbolo desta resistência, comandando uma luta de vinte anos contra a indústria dos fonógrafos.

Petrillo foi eleito o presidente nacional da *American Federation of Musicians* e chamava os discos de "música enlatada" (*canned music*), defendendo o direito de trabalho dos músicos. No entanto, "ele tentou proteger os músicos e defendê-los do impacto das tecnologias de gravação, mas fazendo isso assegurou a sua substituição pelas máquinas. Talvez ele poderia tê-los servido melhor ajudando-os a absorver a mudança" (COLEMAN, 2003, p. 40). Em um exemplo que seria repetido em outras ocasiões, novas tecnologias são consideradas como ameaças, e uma oposição à inevitável existência destas tecnologias as fortalece e acelera a sua difusão. A recente luta da indústria fonográfica contra os sistemas *peer-to-peer* (P2P) de compartilhamento de dados apresenta outro destes casos, em que a tentativa de conter a livre troca de músicas no formato MP3 mostrou-se em vão, até que serviços vendendo músicas na Internet com preços reduzidos começaram a aparecer.

A temida presença de máquinas no papel de humanos, denunciada pelos esforços luditas e retratada em diversas obras da ficção científica, também foi apontada por Marshall McLuhan. Em seu conhecido livro *Understanding Media*, o capítulo dedicado ao fonógrafo tem como subtítulo "o brinquedo que encolheu o peito nacional" (*the toy that shrank the national chest*), pois "o fonógrafo é uma extensão e uma amplificação da voz que pode bem ter diminuído a atividade vocal individual, assim como o carro diminuiu a atividade pedestre" (MCLUHAN, 1964, p. 241). Se uma máquina faz soar música no ambiente, a produção musical por humanos naquele espaço seria desestimulada, e na medida em que a automação da voz alcança a perfeição, peitos e pulmões não seriam mais exigidos a cantar com freqüência.

Os aparatos tecnológicos de gravação também foram objetos de análise para Adorno, quando afirmou: "o que o ouvinte do gramofone quer ouvir na realidade é ele mesmo, e o artista meramente oferece um substituto para a imagem sonora da sua própria pessoa, que ele (o ouvinte) gostaria de guardar como uma possessão" (ADORNO, 2002a, p. 271). Assim como o telégrafo transformou a informação em mercadoria, o fonógrafo fez o mesmo com a música. A musicalidade individual não mais seria extravasada e compartilhada com outros, mas sim encaixotada e vendida como um artigo de consumo.

A partir desta visão, podemos concluir que as tecnologias, ao possibilitar que a música seja registrada em um suporte físico, copiada e vendida, tornam individuais as experiências que antes eram sempre coletivas. É possível comprar um disco de uma determinada obra e ouvi-la no isolamento de um quarto fechado, sem a presença de outros. E com os recursos de transportabilidade do som, elevados ao extremo com o surgimento do *walkman* nos anos 80, esta apreciação isolada poderia ser experimentada em qualquer local, mesmo com o ouvinte em movimento. O aparelho portátil para fita cassete estimulou o consumo privado de música, e gerou como questão crucial para os ouvintes uma expectativa de liberdade de movimento (COLEMAN, 2003).

Esta individualidade também é colocada como ponto de discussão com a Internet, pois a vida online oferece uma alternativa que freqüentemente mantém pessoas na frente de monitores de computadores durante muitas horas diárias. Da mesma forma que compramos música, podemos adquirir serviços digitais que nos conduzem a amigos virtuais, através de bate-papos e listas de discussão; podemos acessar conteúdos que antes nos levariam à biblioteca ou à banca de jornal; e podemos centrar esforços para encontrar um par romântico em *websites* de relacionamentos, ao invés de confiar nas chances do acaso. "A Internet legitimiza a solidão [...] e faz o ato de ficar sozinho parecer normal" (RUFUS, 2003, p. 107).

Em um estudo sobre a solidão no mundo moderno, Rufus (2003) coloca que a tecnologia permite aos solitários realizar atividades sem sofrer. Embora a revolução industrial tenha originado processos que construíram as grandes cidades, aglomerados humanos que espremem muitas pessoas em um mesmo espaço e são desconfortáveis para aqueles que preferem o isolamento, com os confortos conquistados ao longo do século vinte, os indivíduos gradativamente aumentaram sua privacidade e suas opções de lazer. Os centros urbanos passaram a ser paraísos de anonimato, rostos perdidos no meio da multidão, e a Internet ampliou as conexões com o mundo exterior, que antes se limitavam ao telefone, ao rádio e à televisão.

A vivência musical foi profundamente afetada pelas novas condições da vida em sociedade. Assinalando a falta de neutralidade da tecnologia, Adorno observou que não somente as formas de experimentar a música mudaram, mas também o conteúdo das obras, ou seja, as composições. Ao colocar que "a transição da produção artesanal para industrial transforma não apenas a tecnologia de distribuição, mas também aquilo que é distribuído" (ADORNO, 2002a, p. 271), o autor resume a essência de suas preocupações com as novas tecnologias. O exemplo mais evidente destas transformações no início do século vinte era a inevitável brevidade ditada pela duração de um disco, que não poderia comportar concertos completos sem interrupções e por isso era mais apropriado para músicas curtas.

Outra transformação tida como perigosíssima por Adorno é a possibilidade de inscrever música em um formato fixo, sem que jamais tenha soado antes. Na época em que escreveu sobre o assunto, em 1926, o autor se referia às composições para pianos mecânicos em que a música era gravada diretamente no rolo de papel, mas suas observações se mostram pertinentes na atualidade, quando programas de computador permitem que leigos, sem formação musical, possam compor obras por meio de comandos eletrônicos, superpondo sons e modificando parâmetros físicos para alterar os resultados de suas produções.

> O pânico que certos compositores expressam em relação a esta invenção capta precisamente a ameaça à vida das obras de arte que emana dela assim como aconteceu com o barbarismo gentil dos discos do fonógrafo. O que pode estar sendo anunciado aqui, no entanto, é o espanto pela transfiguração de todas as verdades das obras de arte que se revela reluzente no catastrófico progresso tecnológico (ADORNO, 2002b, p. 280).

Assim como na história de *Frankenstein*, a criatura foge do controle do criador, transfigurando as verdades artísticas e dando origem a novas formas de fazer música. Muitos músicos foram substituídos por máquinas nos últimos cem anos, seja com o uso de sons

pré-gravados em detrimento de performances em tempo real; ou com a utilização de aparatos eletrônicos que reproduzem a sonoridade de vários outros instrumentos, situação na qual os teclados eletrônicos tão comumente aparecem como peça central em estúdios de gravação. As inquietações de Adorno colocadas acima se revelaram precisas e visionárias, pois de fato grande parte da produção musical do século vinte foi moldada, em muitos aspectos, de acordo com as conveniências da indústria do disco.

Tecnofobia na educação

As tecnologias da informação e da comunicação, como representação máxima do progresso científico da humanidade, nos lançaram no oceano de incertezas a que Morin (2000) se referiu. Seria navegar entre os arquipélagos de certezas uma tarefa da educação, transportando mestres e pupilos com segurança entre as ilhas de conhecimento? Diversos educadores afirmam que sim, e que com uma filtragem adequada, todas as tecnologias podem servir beneficamente como ferramentas educacionais. Outros afirmam que não, sendo que os recursos eletrônicos populares entre os jovens, especialmente a televisão, os *videogames* e o computador, independentemente dos conteúdos que carregam, são nocivos e agem contrariamente a uma boa formação intelectual e emocional dos indivíduos.

De acordo com Setzer (2001, p. 114),

> o problema fundamental da educação é humano, e a degradação geral do ser humano ao longo do século XX refletiu-se na educação. A tecnologia, as máquinas não vão resolver o problema humano, vão piorá-lo.

Com a televisão, segundo o autor, o telespectador está fisicamente inativo, pois seus sentidos são exigidos apenas parcialmente, já que os olhos pouco se mexem. Os pensamentos também estão praticamente inativos, porque não há tempo para raciocínios conscientes ou para associações de conceitos. A única atividade interior ocorre com os sentimentos, o que explica a busca intensa de programas que lidam com conflitos emocionais, esportes radicais e violência. A experiência conduz o espectador a um estado de sonolência, dentro de um cenário "semelhante a uma sessão de hipnose" (SETZER, 2001, p. 18). Setzer nos leva à conclusão que a televisão essencialmente não tem nenhum efeito educativo, escorado nos seguintes argumentos: a educação é um processo muito lento e a televisão está baseada na velocidade de suas imagens; a educação é um processo de caráter contextual e a televisão está quase sempre fora do contexto do espectador; e a educação exige atenção e atividade do estudante enquanto a televisão faz com que se perca a habilidade de imaginar e criar.

Com os jogos eletrônicos, os *videogames*, o que acontece na tela depende das ações do jogador. No entanto, a atividade do jogador é muito limitada, pois utiliza apenas seus dedos no teclado ou as mãos em controladores do tipo *joystick*. Os sentidos também são exigidos parcialmente, com a diferença de que o tato também pode estar envolvido.

A velocidade dos jogos impede a formação de pensamentos conscientes, criando um condicionamento para as reações automáticas dos indivíduos. Os sentimentos estão ativos, mas restritos aos "sentimentos de desafio" (SETZER, 2001, p. 22), incentivados desde o exterior, ao contrário das criações interiores que podem ser despertadas com a leitura de um romance. Sendo assim, os *games* produzem uma "animalização" do ser humano, ensinando a apenas seguir instintos e condicionamentos e agindo contra os objetivos da educação.

O computador, ainda segundo Setzer, é uma máquina de simular pensamentos abstratos restritos. Para dar instruções ao computador, o usuário deve formular pensamentos com um formalismo análogo ao matemático, para que possam ser interpretados. Como o processo é puramente mental, é possível cometer muitos erros sem conseqüências graves no mundo real, induzindo os indivíduos a agir de maneira indisciplinada. Por exemplo, a disciplina mental exigida para redigir uma carta à mão, sem que várias correções tenham que ser feitas (possivelmente impedindo a compreensão do que está escrito), não existe com o uso de um programa de editoração de textos. Qualquer erro poderá ser reparado e o corretor ortográfico pode detectar problemas gramaticais, tirando a responsabilidade do usuário de manter sua atenção focada. Portanto, o autor recomenda que a idade apropriada para que um jovem comece a utilizar o computador seja de dezesseis anos, quando a sua capacidade de trabalhar com o pensamento abstrato e formal estiver solidificada.

Avançando sua crítica para o terreno da educação artística, Setzer denuncia o computador como um "instrumento de antiarte" (p. 167, 191).

> Em vez de se introduzir a atividade artística e trabalhos manuais como ensino essencial para uma formação humana equilibrada, introduz-se um arremedo disso: a abstração da arte feita com computador, causando o efeito contrário àquele de que nossos jovens estão urgentemente precisando.

O autor coloca que o funcionamento dos instrumentos musicais é simples e pode ser facilmente vivenciado e compreendido, ao contrário do computador, que será sempre um instrumento complexo e misterioso. Além disso, o computador seria responsável por uma alienação dos aprendizes em relação aos instrumentos de arte tradicionais, impedindo

uma integração que é essencial para a criação artística.

Postman (1985) afirma que a principal contribuição da televisão para a filosofia educacional foi a idéia de que ensino e entretenimento são inseparáveis. Com isso, a educação entrou na era do *show business*, dissolvendo a noção de uma organização estruturada com a lentidão da palavra escrita. Enquanto a escola permanecia atrelada às formas tradicionais de ensino, a televisão deu origem a novas concepções para a palavra *conhecimento* e como ele pode ser obtido. Mais tarde, com a introdução do computador nas salas de aula, um certo equilíbrio que existia entre a oralidade (enfatizando a aprendizagem em grupo, cooperação e um senso de responsabilidade social) e a palavra escrita (que valorizava aprendizagem individual, competição e autonomia pessoal) foi quebrado, colocando um peso favorável ao individualismo. Preocupado com este cenário em que aprendizes não se relacionam, o autor questiona: "será que o computador vai elevar o egocentrismo ao status de virtude?" (POSTMAN, 1993, p. 17).

Os argumentos colocados por pensadores como Setzer e Postman formam a fundamentação teórica que educadores tecnófobos utilizam para justificar seus receios. Observando a obra de pesquisadores que enfrentam a tecnologia baseados em estudos, muitos professores encontram explicações para seus medos aparentemente irracionais. Tais medos freqüentemente são decorrentes das incertezas e dúvidas que cercam a utilização dos equipamentos digitais, e não de problemas constantes a partir de experiências pessoais prolongadas. Por exemplo, a facilidade proporcionada com os programas de notação musical para produzir partituras para uma orquestra é inegável, mas o analfabetismo digital impede que muitos professores tirem vantagem desta alternativa. Os alunos, em contrapartida, se atiram nas chances de experimentar novos *softwares*, sempre buscando expandir seus domínios sobre as novidades. Outras possibilidades existentes, principalmente aquelas que permitem que música seja criada por indivíduos sem formação musical, embora sejam extremamente apreciadas pelos jovens, são passíveis de crítica pelos mais conservadores, pois estimulam o pensamento indisciplinado e a valorização da desinformação. Segundo os críticos, o que é desenvolvido com o uso deste programas é o raciocínio formal para gerar instruções necessárias para fazer funcionar o mecanismo digital. Portanto, de acordo com as idéias de Setzer, programas desta natureza realizam um trabalho de antiarte, que deseduca, limita a criatividade e não desenvolve a musicalidade dos indivíduos.

Considerações finais

A formação musical de qualquer indivíduo vivendo no mundo atual ocorre não somente em aulas de música, mas dentro de um contexto maior, sendo influenciada pela

educação recebida na escola, na família e na comunidade; e pelos meios de comunicação. As visões que retratam as tecnologias modernas, seja como o recurso salvador com respostas para todas as perguntas, ou como o veneno corruptor do mundo como o conhecemos, se encontram em meio a um dilema: devemos abaixar a guarda e abraçar o que parece ser o futuro inevitável ou firmar a resistência e preservar os valores do passado?

Entre os dois extremos, uma postura intermediária se revela em muitos indivíduos, aqueles que esperam até que uma tecnologia se estabeleça como padrão irremediável, tornando a sua adoção quase uma obrigação. Nas comunicações, temos exemplos recentes com a telefonia celular e com o correio eletrônico, quando era comum encontrar pessoas dizendo que não iriam se render àqueles aparelhos, vivendo há muitos anos sem tais recursos e sem a pretensão de modificar seus sistemas tradicionais. Atualmente, como sabemos, a maioria dos indivíduos com acesso econômico a telefones celulares e computadores faz uso destas máquinas, incluindo aqueles que "jamais iriam mudar". Mesmo no grupo que se manteve firme em uma posição anti-tecnologia, mostrando ceticismo em relação ao "paraíso" delineado pelos cientistas, muitos são beneficiados com a facilidade e o baixo custo de enviar um *e-mail*, sendo esta muitas vezes a única forma de manter contato com pessoas que consideramos importantes.

Da mesma forma, na música, embora seja comum ouvir reclamações da qualidade do som de CDs em relação ao vinil, e dos arquivos MP3 em relação a outros formatos de som digital, não se pode fugir da realidade que, sem lidar com CDs ou MP3, não teríamos acesso a grande parte da produção musical que consideramos importante. Mas o tecnófobo se recusa a ultrapassar os limites do essencial, aprendendo a lidar somente com o estritamente necessário para sobreviver no mundo moderno. Temos o exemplo clássico deste caso em quem sabia apertar a tecla *play* no videocassete, mas não aprendia a programar a gravação do aparelho. Apesar das interfaces amigáveis que cada vez mais popularizam os programas digitais, as máquinas ainda são consideradas enigmas impossíveis de serem desvendados.

Ao menos parcialmente, a origem deste desconforto tecnológico pode ser detectada em filmes e livros de ficção científica, que serviam de aviso para os caminhos que estavam sendo traçados. Sob certo aspecto, o pesadelo de muitos músicos se tornou realidade, na medida em que novas músicas eletrônicas podem surgir com o simples apertar de poucas teclas. Enquanto educadores compreendem a importância de lidar com os equipamentos que controlam o mundo digital, cresce o temor de que os jovens desenvolvam uma apurada capacidade de apertar os botões certos, mas sem saber a razão ou as conseqüências deste ato.

Referências

ADORNO, Theodor W. The curves of the needle. In: LEPERT, Richard (org.). *Essays on music.* Berkeley e Los Angeles: University of California Press, 2002a. p. 271-276.

_____. The form of the phonograph record. In: LEPERT, Richard (org.). *Essays on music.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2002b. p. 277-282.

COLEMAN, Mark. *Playback: from the victrola to MP3, 100 years of music, machines, and money*. Cambridge: Da Capo Press, 2003.

DINELLO, Daniel. *Technophobia! Science fiction visions of posthuman technology*. Austin: University of Texas Press, 2005.

GATES, Bill. *A estrada do futuro.* São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

JONES, Steven E. *Against technology: from luddites to neo-luddism*. New York: Routledge, 2006.

MCLUHAN, Marshall. *Understanding media: the extensions of man*. New York: Signet Books, 1964.

MORIN, Edgar. *Os sete saberes necessários à educação do futuro.* São Paulo: UNESCO/ Cortez Editora, 2000.

POSTMAN, Neil. *Technopoly. The surrender of culture to technology*. New York: Vintage Books, 1993.

_____. *Amusing ourselves to death. Public discourse in the age of show business*. New York: Penguin Books, 1985.

PYNCHON, Thomas R. Is it ok to be a luddite? In: *The New York Times Book Review.* 28 Out 1984, p. 1, 40-41. Disponível em <http://www.themodernword.com/pynchon/pynchon_ essays_luddite.html> Acessado em 21/11/2007.

RUFUS, Anneli. *Party of one. The loner´s manifesto*. New York: Marlowe & Company, 2003.

SALE, Kirkpatrick. *Rebels against the future. The luddites and their war on the industrial revolution: lessons for the computer age*. New York: Perseus Books, 1995.

SETZER, Waldemar W. *Meios eletrônicos e educação. Uma visão alternativa*. São Paulo: Escrituras, 2001.

Daniel Gohn é doutorando na ECA/USP, com bolsa CNPq, e pesquisador da Escola do Futuro da USP, com pesquisas sobre educação musical à distância. Bacharel em Música pela Unicamp e Mestre em Ciências da Comunicação pela ECA/USP, defendeu em 2002 a dissertação "Auto-aprendizagem Musical: Alternativas Tecnológicas", publicada pela Editora Annablume em 2003. Estudou percussão na escola Drummers Collective durante 3 anos, em Nova York, onde também completou cursos na New School University e na New York University. Participou da produção de DVDs educacionais de música da empresa Hudson Music e realizou traduções e dublagens para a série Ultimate Beginners (Warner Bros). Foi professor do curso de Licenciatura em Educação Musical da Universidade Federal de São Carlos – UFSCar.

Do tocar ao ensinar: o caminho da escolha

Teresa Mateiro (UDESC)

Resumo: Este artigo descreve e analisa fatores que motivam e influenciam os jovens a estudar música e a escolher um curso de licenciatura em música. Os dados apresentados são resultantes do estudo de caso desenvolvido, durante dois anos, na Universidade do Estado de Santa Catarina. Os resultados nos mostram que a relação entre o indivíduo e a música é mais determinante do que fatores externos como a família, amigos, escola ou religião. A vontade de aprender música, aperfeiçoar os conhecimentos musicais e tocar um instrumento é o foco central tanto da motivação para estudar música quanto para escolher uma profissão. Consideramos que conhecer os estudantes que acedem a essa carreira profissional é um importante fator para as reformas curriculares. Para concluir apontamos outras propostas temáticas que poderão orientar futuras investigações acerca da formação de professores de educação musical.
Palavras-chave: educação musical; formação inicial; motivação; escolha profissional.

Abstract: This article describes and analyzes factors that motivate and influence young people studying music and choosing music teaching as a career. The research utilizes data gathered from a case study that was carried out during a period of two years at the State University of Santa Catarina. The results show that a personal attraction of an individual to music plays a more important role on that choice than external factors such as family, friends, school or religion. The will to learn music and to learn how to play music instruments is the strongest motivational factor on pursuing a music teaching education program. Knowing what music students think and how they make their choices is an important factor to be considered in the ongoing reform of Brazilian music education curricula. The paper concludes with some examples on topics for further research on music teaching education.
Keywords: music education; initial education; motivation; career choice.

MATEIRO, Teresa. Do tocar ao ensinar: o caminho da escolha. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 175-196, dez. 2007.

É hora de pensar em uma profissão. Escolher um curso. Prestar vestibular. "Eu sempre gostei de música, comecei a tocar aos 14 anos e gostava muito de tocar guitarra. [...] O meu pai queria que eu fizesse engenharia, mas não me passava pela cabeça fazer essas coisas. Então, eu resolvi que eu ia fazer música" (A5, masculino, 17 anos). O que motiva e impulsiona os jovens a estudar música? Por que razões escolhem o curso de Licenciatura em Música? Que expectativas têm em relação ao curso?

Para investigar estas e outras questões relativas à formação de professores de educação musical foi desenvolvido um projeto de pesquisa na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) durante o período de 2005 a 2006. [1] Foram pelo menos três fatores que motivaram a proposta do referido projeto. Primeiro, pela necessidade institucional de acompanhar e avaliar a implantação do novo currículo de Licenciatura em Música efetivada em março de 2005. Segundo, pela inserção desse estudo em um projeto internacional de pesquisa sobre a avaliação de programas curriculares de formação de professores de educação musical em países da América Latina e Europa. [2] E, por último, pelo interesse profissional desta pesquisadora na área de formação docente.

Tanto na área de educação como na área especificamente de educação musical há um campo bastante amplo de trabalhos realizados acerca da formação docente. Zeichner (1998) agrupa a produção científica dos últimos anos em quatro grandes categorias: "investigação descritiva, investigação conceitual e histórica, estudos sobre a natureza e impacto das atividades de formação de professores, e estudos sobre como aprender e ensinar" (p. 78). Os trabalhos da primeira categoria informam o estado atual da formação dos professores nos Estados Unidos através de estudos sobre cursos e programas. Adotando a combinação de métodos qualitativos e quantitativos estas pesquisas se desenvolvem a partir da natureza do currículo, características dos estudantes e professores, assim como outros aspectos dos cursos de formação docente.

A investigação conceitual e histórica se preocupa com o debate sobre as diferentes abordagens ideológicas na formação dos professores. Além disso, trata sobre a influência econômica e política dos cursos e oferece estudos históricos sobre a classe social dos

[1] Pesquisa apoiada e financiada pela PROPPG/UDESC através do Programa de Apoio à Pesquisa (PAP), CNPq através do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica (PIBIC/UDESC). Bolsistas: Juliana Lhullier Borghetti, Ramon Franco Sezerino, Person Francisco Schlickmann e Romy Martinez. A professora Daniela Dotto Machado participou como pesquisadora voluntária durante o segundo semestre de 2005.

[2] Pesquisa apoiada e financiada pela Comissão Européia através do Programa de Cooperação Acadêmica entre a União Européia e América Latina (ALFA-EVEDMUS). Participaram universidades de seis países: Argentina, México, Brasil, Suécia, Portugal e Espanha.

professores, o status da profissão docente, o papel feminino na educação, entre outros. A terceira categoria inclui trabalhos referentes à utilização das estratégias instrucionais — "tecnologias eletrônicas, estudos de caso, métodos narrativos e histórias de vida, imersão cultural, experiências de campo na comunidade e nas escolas e experiências de investigação-ação" (ZEICHNER, 1998, p. 81) — e sobre as estruturas e organizações dos cursos de formação docente.

Os estudos sobre aprender a ensinar, como última categoria, buscam compreender tal processo nas mais variadas situações educativas. Incluem concepções, crenças e experiências prévias dos futuros professores, a influência do ambiente de trabalho, a importância dos programas de formação na preparação profissional, entre outros. São estudos dirigidos à natureza do pensamento do professor onde se destacam, entre outros, os trabalhos de Bullough (1991), Calderhead (1992) e Mosenthal (1989).

Na área de educação musical especificamente citam-se, por exemplo, os trabalhos de Bresler (1993) e Reynolds (2004). Os autores destacam as dimensões internacionais da educação musical. Argumentam que a forma hegemônica da educação musical ao redor do mundo converge em direção a formas ocidentais e em direção ao desenvolvimento de habilidades.

No Brasil, a formação do professor de música, tem sido um tema relevante de pesquisa no âmbito do ensino superior. Del Ben e Souza (2007) ao avaliar a produção científica apresentada nos Encontros Anuais da Associação Brasileira de Educação Musical (ABEM) constatam que as temáticas do Grupo de Trabalho Formação e Práticas no Ensino Superior sugerem "a preocupação com a profissionalização do ofício da docência bem como com a sistematização crítica de processos de formação, principalmente de professores de música e, ainda mais, em relação ao papel do estágio nessa formação" (p. 6).

Vários autores têm contribuído com trabalhos nessa área, seja por meio de relatos e avaliações sobre propostas curriculares (QUEIROZ; MARINHO, 2005; PIRES, 2003; FREIRE, 2003; KATER; JOLY, 2004), estudos sobre a formação inicial e o estágio supervisionado (MARQUES, 1999; MATEIRO, 2003a, 2003b; CERESER, 2003, 2004; MATEIRO; SOUZA, 2006; LOUREIRO, 2006; AZEVEDO, 2007) ou por estudos de reflexão acerca dos cursos superiores de música – destacando aqui os artigos publicados no volume 8 da Revista da ABEM como resultado dos debates no XII Encontro Anual acerca das diretrizes curriculares (SOUZA, 2003; BELLOCHIO, 2003; DEL BEN, 2003; MATEIRO, 2003, HENTSCHKE, 2003; SANTOS, 2003; RAMALHO, 2003; RIBEIRO, 2003; entre outros).

Caminho metodológico

O trabalho desenvolvido no âmbito da UDESC para a realização do estudo de caso foi orientado a partir dos seguintes procedimentos metodológicos: (a) entrevistas focais; (b) observações não-participantes; (c) aplicação de questionários; (d) confecção de portfólios; e (d) informações junto à Secretaria Acadêmica, Comissão do Vestibular, Coordenação de Curso, Direção de Pesquisa e Direção de Extensão.

Entrevistas semi-estruturadas foram realizadas com os professores do curso e entrevistas focais com os estudantes que ingressaram em março de 2005. Algumas aulas das disciplinas do curso de Licenciatura em Música oferecidas no segundo semestre (2005) foram observadas e gravadas. Os estudantes responderam a dois questionários e forneceram à equipe de pesquisa um conjunto de partituras, textos, trabalhos e reflexões pessoais que resultaram na confecção de um portfólio. Os documentos oficiais fornecidos pela instituição também foram analisados. Todos os sujeitos que participaram deste estudo assinaram um termo de consentimento autorizando a utilização dos dados coletados na produção de artigos técnicos e científicos. [3]

Para a análise dos dados, foram elaboradas inúmeras categorias, as quais foram agrupadas em cinco grandes temas: dados acerca da instituição, dados sobre os estudantes, sobre os professores, dados acerca da concepção de ensino e aprendizagem e sobre o programa educativo e acadêmico. Alguns dos resultados têm sido publicados e podem ser encontrados em: Mateiro (2006a, 2007), Borghetti e Mateiro (2006), Mateiro e Borghetti (2007a; 2007b, 2007c), Sezerino e Mateiro (2006) e finalmente em Martinez e Mateiro (2006).

Para este artigo utilizaremos fundamentalmente os dados obtidos na entrevista realizada no dia 29 de agosto de 2006 quando os estudantes, entre outros temas, falaram sobre as razões que os levaram a escolher o curso de Licenciatura em Música. Ao total foram realizadas nove entrevistas, as quais foram literalmente transcritas e organizadas em um Caderno de Entrevistas. [4] Utilizaremos também os dados dos questionários. Um, respondido no final do primeiro semestre do curso, onde os estudantes escreveram sobre as expectativas que tinham em relação ao curso e sobre acontecimentos relevantes ocorridos nesse período; o outro questionário de múltipla escolha, composto por trinta perguntas e respondido no final do terceiro semestre, ou seja, em junho de 2006, visava

[3] O projeto de pesquisa foi analisado e aprovado pelo Comitê de Ética em Pesquisa em Seres Humanos (CEP) da UDESC.

[4] Material não publicado de acesso restrito ao grupo de pesquisa.

coletar dados, como idade, preferências musicais, horas de estudo, horas de trabalho, entre outros.

Em relação ao primeiro questionário utilizaremos somente as respostas referentes às expectativas dos estudantes quanto ao curso e do questionário de múltipla escolha analisaremos os resultados das perguntas 10 (Quais as razões que o levaram a estudar música antes de entrar na universidade?), 11 (Porque razões você escolheu o Curso de Licenciatura?) e 12 (Quais as suas expectativas quando iniciou o curso de Licenciatura em Música?).

Os homens são maioria

A profissão do magistério há muito tempo está relacionada com a mulher. Como afirma Almeida (1998), "durante muito tempo a profissão de professora foi praticamente a única em que as mulheres puderam ter o direito de exercer um trabalho digno e conseguir uma inserção no espaço público, dado que os demais campos profissionais lhes foram vedados" (p. 23). Ser professora, no começo do século passado, significava poder aliar o trabalho doméstico e a maternidade. Foi o ponto de partida para a mobilidade social, para a conquista da liberdade pessoal e para a possibilidade de independência econômica, principalmente para aquelas mulheres que não casavam. A partir desse momento novos caminhos surgiram e reivindicações econômicas, emancipatórias, culturais e sociais foram conquistadas pelos movimentos femininos.

Não faz muitos anos que as turmas dos cursos de Licenciatura em Música no Brasil, ou os cursos de Educação Artística com Habilitação em Música, em extinção, eram constituídos praticamente na sua totalidade por mulheres. Os rapazes que queriam estudar música escolhiam o curso de Bacharelado em instrumento (violão, violoncelo, trompete, trombone, entre outros) ou em composição e regência orquestral, por exemplo. O Bacharelado em piano e em canto, em exceção, era também uma escolha feminina.

Em nossa investigação constatamos que, do grupo de vinte e oito estudantes matriculados no curso de Licenciatura em Música no primeiro semestre de 2006, dezenove eram homens (68%) e nove eram mulheres (32%). Paralelamente a este estudo de caso, foi levado a cabo um estudo de programas curriculares de educação musical e um questionário foi enviado a cinqüenta e seis instituições superiores de ensino no Brasil. Apenas nove responderam. Uma das questões referia-se à porcentagem aproximada de homens e mulheres nos cursos de Licenciatura em Música. O resultado indica que há uma média de 65,6% de homens e 34,3% de mulheres. Ressaltamos que estes dados são apenas ilustrativos, pois devido ao fato da amostra não ser representativa não podemos afirmar que no Brasil a maioria dos estudantes do curso de Licenciatura em Música são homens.

Entretanto, não deixa de ser um dado curioso o fato de que, hoje em dia, em alguns cursos há uma predominância masculina.

Como afirma O'Neill (1997), "historicamente na cultura ocidental os homens têm dominado a profissão de músicos e ocupado cargos de poder e privilégio. Antes de 1850 as orquestras se recusavam a empregar mulheres. Pensava-se ser 'impróprio' para uma mulher tocar em público. Mulheres eram tradicionalmente encorajadas a tocar instrumentos como harpa ou piano para acompanhar cantores e tocar em casa para entreter a família e amigos" (p. 46). E a autora continua, "as mulheres eram desencorajadas a tocar instrumentos de percussão, sopro e metal porque, por um lado, pensava-se que elas eram muito fracas (força física e capacidade pulmonar) e, por outro, poderia prejudicar sua aparência" (p. 46). Com o tempo este cenário mudou e hoje temos mulheres compositoras com ampla produção (PUGH, 1991), exímias instrumentistas e inclusive regentes de coro e orquestra (O'NEILL, 1997). Portanto, ser o magistério somente uma profissão feminina ou ser músico uma profissão masculina, são protótipos que não mais correspondem à realidade atual.

A relação entre o indivíduo e a música

1. Gostar de música e ter vocação

Nesta pesquisa 96% dos estudantes afirmaram que escolheram estudar música antes de entrar na universidade porque gostavam muito de música. Esse gostar vem aliado a uma atividade musical, seja ela, ouvir, tocar, cantar ou improvisar. A formação do gosto musical e o desenvolvimento de habilidades e preferências musicais estão relacionados a experiências musicais cotidianas. Estudos na área da psicologia da música ou especificamente sobre as funções psicológicas da música têm explicado e exemplificado como a música tem motivado os jovens a desenvolver competências e habilidades musicais (SLOBODA, 1985; PALHEIROS, 2006; ILARI, 2007; entre outros).

Vários estudantes declararam que o mais importante para eles é tocar. Um deles afirmou: "Eu estudo guitarra desde os 14 anos. Eu sou fascinado, né. Eu sou apaixonado. E eu queria estudar especificamente esse instrumento, não queria estudar violão. Gosto, tudo bem, é legal, é bonito, etc. Mas eu quero estudar guitarra" (C2, masculino, 20 anos). Outro estudante na mesma linha de pensamento contou a sua história: "Eu saí direto do terceirão pra universidade e na época sempre tinha muita pressão dos meus pais pra eu fazer ou engenharia ou medicina. E eu sempre gostei de música, eu também comecei a tocar aos 14 anos e gostava muito de guitarra" (A5, masculino, 17 anos).

Coincidentemente os dois estudantes começaram a tocar guitarra aos 14 anos e desde então seguiram envolvidos em atividades musicais, acabando por escolher um curso superior de música. Como afirma Ilari (2007): "o engajamento deliberado em uma experiência contínua de aprendizagem musical, que pressupõe a percepção da experiência como sendo positiva e merecedora de repetição e aprimoramento pode trazer implicações diretas para o bem estar e gerar experiências de fluxo nos membros de um grupo (p.41)". Da mesma forma, o fazer música, neste caso tocar guitarra, proporciona aos jovens a possibilidade de "passar o tempo em segurança" desenvolvendo "habilidades e competências musicais e extramusicais" (Ibid.).

Percebemos ao analisar os dados da pesquisa que o gostar de música está bastante relacionado à vocação. 44% dos licenciandos declararam ter sido a vocação uma das razões porque escolheram estudar música. A grande maioria que assinalou a alternativa 'por gostar muito de música' assinalou também a alternativa 'vocação' (cabia resposta múltipla), ou seja, onze sujeitos, dos vinte e oito que responderam ao questionário, assinalaram ambas as opções. Nenhum significado foi atribuído ao termo 'vocação', nem por parte da equipe de pesquisa, que elaborou as perguntas, nem pelos estudantes que assinalaram a alternativa. Entretanto, podemos arriscar dizendo que o pensamento implícito pode estar conexo ao fato de considerar a música como um resultado da inspiração divina e talento. A fim de aclarar um pouco mais esta questão selecionamos a citação que segue:

> Duas são as definições filosóficas fundamentais dadas à música. A primeira considera-a como revelação de uma realidade priviligiada e divina ao homem: revelação que pode assumir a forma de conhecimento ou de sentimento. A segunda considera-a como uma técnica ou um conjunto de técnicas expressivas que concernem à sintaxe dos sons. A primeira concepção que passa por ser a única "filosófica", mas que na verdade é metafísica ou teologizante, consite em considerar a música como ciência ou arte priviligiada, porquanto seu objeto é a realidade suprema, divina, ou alguma de suas características fundamentais (ABBAGNANO, 1998, p.689).

2. Família e amigos

Os estudantes apontaram a família e os amigos como agentes motivadores e de influência durante os estudos de música que realizaram antes de ingressar na universidade. Cada uma das alternativas foi selecionada por 19% dos estudantes participantes em nossa pesquisa. Na entrevista realizada em 26 de agosto de 2006 os estudantes, pertencentes ao grupo voluntário que se reunia regularmente para debater questões relacionadas ao curso, contaram como tomaram a decisão pelo curso de Licenciatura em Música. Para ilustrar

escolhemos dois fragmentos da entrevista onde um dos estudantes aponta a influência da família e outro a influência de um amigo. O primeiro contou:

> Quando eu estava na oitava série, olha só, eu resolvi estudar piano de novo, eu estava estudando piano, piano, piano, quer dizer que eu ia fazer Bacharelado em Piano. Mas eu estava tendo inversões, já, a parte mais legal, assim, que eu estava gostando mais. Aí eu tive um acidente, eu quebrei meu pulso e fiquei uns 4 meses sem tocar piano, sem tocar nada e depois eu acabei ficando um pouco assim, né. Aí, eu falei: 'Não, eu quero fazer música, então, deixa eu pensar'. Eu conversei com minha família, tal. E como o meio que eu estou assim é muito da música, música que se faz no dia-a-dia, assim, meio música popular... A gente, eu acabei decidindo... (G2, masculino, 17 anos).

A partir do relato deste licenciando podemos claramente ver a presença familiar na sua formação musical durante os anos de escolarização e não apenas no momento da decisão por um curso superior. Da mesma forma, o estudante também menciona a influência do meio onde vive, dizendo que a música está sempre presente. Em um estudo semelhante realizado por Cereser (2003) com quatorze estudantes de três universidades federais do Rio Grande do Sul, a família foi apontada por 57,14% dos entrevistados como um fator de influência na formação musical. Os estudantes descreveram o contato que tiveram com a música no ambiente familiar, além de mencionarem as experiências que tiveram enquanto crianças em outros lugares como igrejas, clubes, festivais, aulas particulares de música e escolas. Destacam também a influência da família na escolha do instrumento, seja porque o instrumento se encontrava à disposição ou ganharam de presente ou, ainda, porque alguém da família já tocava.

O outro exemplo extraído da entrevista é de uma estudante que conta como um amigo que se formou na UDESC influenciou na sua decisão pelo curso. Esta estudante fez magistério durante o ensino médio e, por isso, tinha uma idéia do que poderia vir a ser um curso de licenciatura. Estuda música desde pequena e há dez anos dá aulas de música para crianças e adultos. Afirma que gosta de dar aula e que com certeza quer trabalhar com a educação, apesar de descartar a escola pública, pois ficou decepcionada durante o curso de magistério.

> Eu não sabia como é que era direito o curso de licenciatura, mas como eu já fiz magistério eu tinha uma idéia de, de didática e de coisas que iam entrar. Só que eu fiquei sabendo de um aluno daqui do Bacharelado de Piano que a parte da música popular estava sendo bem legal, que as aulas de harmonia estavam muito interessantes. Ele me deixou empolgada, assim, me deixou curiosa com a parte da música popular que é o que me interessa. E a licenciatura veio de bandeja porque eu gosto de dar aula... (C3, feminino, 25 anos).

A música e a educação parecem ter sido os dois principais fatores da escolha da estudante pelo curso de Licenciatura em Música. Entretanto, é interessante como a opinião de um amigo sobre uma disciplina do curso tornou-se importante para ela. Como seu interesse estava voltado na época para a música popular ela ficou 'empolgada' com a possibilidade de ter boas aulas. E se ela tivesse ouvido falar que as aulas não eram boas, teria ela optado pelo curso?

3. Escola e religião

A escola teve influência na decisão de apenas dois sujeitos, representando 4% da amostra de nossa pesquisa. Durante as entrevistas os participantes praticamente não falaram sobre a música na escola ou as aulas de música durante os anos de escolarização. Considerando a faixa etária da maioria dos estudantes, ou seja, nascidos na década de oitenta, constatamos que eles realizaram o ensino fundamental e médio durante o auge da educação artística implementada nos currículos escolares a partir de agosto de 1971. Isto justifica o resultado de apenas 4% sobre a influência da escola na formação musical.

Em primeiro lugar, esse grupo de estudantes não teve aulas de música, como disciplina curricular, nas primeiras séries do ensino fundamental e a partir da quinta série eles tiveram a disciplina de educação artística, que na maioria das escolas reduzia-se a uma hora semanal para desenvolver atividades de música, teatro e artes plásticas. Como conseqüência a música foi perdendo espaço e as aulas de educação artística tornaram-se aulas de artes plásticas em sua maioria (PENNA, 2001, 2002; SOUZA e outros, 2002).

Recordamos que em uma aula da disciplina de Didática da Música do curso de Licenciatura solicitamos aos alunos que descrevessem uma aula de música que eles tiveram durante a época da escola. Eles permaneceram em silêncio, reflexivos, e depois de alguns segundos, alguém disse: "não me lembro de ter tido aula de música na escola". E todos afirmaram que não se lembravam nem das aulas de educação artística. Tememos que este cenário ainda é o atual na maioria das escolas públicas brasileiras.

Os locais de aprendizagem foram sendo (re)inventados no decorrer dos anos. É possível ter aulas de música nas casas particulares dos professores, em escolas específicas, em conservatórios, na igreja, nos bairros comunitários, nos cursos de extensão universitária, através de projetos sociais, entre outros. A seguir citamos dois fragmentos de entrevista onde dois estudantes falam sobre a influência do professor de música na formação e na decisão pela escolha de um curso superior. No primeiro exemplo, o estudante refere-se ao professor de guitarra e às aulas que teve durante a sua adolescência,

e no segundo exemplo, o estudante refere-se ao professor de um curso de extensão de harmonia oferecido pela universidade.

> Eu também comecei a tocar aos 14 anos e gostava muito de guitarra e eu lembro que quando eu comecei a fazer guitarra, o meu professor, na época, ele estava quase se formando aqui [UDESC]. Ele se formou no ano que eu entrei. E eu via o que ele fazia na guitarra, eu queria fazer também. Ele mostrava umas coisas que ele gravava. Ele dizia assim: 'Ah, lá na universidade eu aprendo a mexer com estúdio. Legal, né? Ah, na universidade tem aula disso, tem aula daquilo'. Aí, ele ia falando e foi crescendo a vontade de eu fazer esse curso (A5, masculino, 17 anos).

> Eu fiz um curso que era aberto à comunidade. É, era o curso de harmonia. Aí quando eu fiz o curso de harmonia, eu olhei e falei: 'Pô, esse é o melhor professor de harmonia que eu já vi'. Eu já tinha estudado muito harmonia, por aí, sozinho, mas daí eu fiz o curso e falei: 'Nossa, esse curso é muito bom'. E depois, fiquei interessado no curso a princípio a partir desse curso de harmonia, né. E aí fui me interessando mais e mais... (J2, masculino, 38 anos).

Da mesma forma que a escola, a religião foi apontada como fator de influência na formação musical de apenas dois estudantes. Entretanto, Cereser (2003) e Marques (1999) encontraram um contexto diferenciado em suas pesquisas. Na pesquisa de Cereser, realizada no Rio Grande do Sul, 50% dos licenciandos relataram que tiveram seus primeiros contatos com a música através de atividades religiosas e no trabalho de Marques, desenvolvido na Bahia, foram aproximadamente 70% dos estudantes que afirmaram o mesmo. Observamos aqui pelo menos duas variantes: diferentes estados onde o contexto cultural deve ser levado em consideração e as características do grupo pertencente à amostra das pesquisas podem variar muito de um ano a outro.

A música é a principal motivação: "a licenciatura veio de bandeja"

Na seção anterior demos alguns exemplos de fatores que influenciaram a decisão dos estudantes pelo curso de Licenciatura em Música apesar do tema referir-se à formação musical anterior à universidade. Para conhecermos melhor quem são os jovens que procuram essa profissão, suas motivações e seus interesses selecionamos, da entrevista focal realizada em 26 de agosto de 2006, algumas respostas à pergunta: Porque escolheste o curso de Licenciatura em Música?

> C2 Eu resolvi optar pela Licenciatura porque é mais uma oportunidade de estudar os outros instrumentos que eu estudava antes, quando eu era mais novo (Masculino, 20 anos).

A5 Eu quero me especializar nas coisas que eu gosto que é produção musical e também me dedicar mais ao meu instrumento (Masculino, 17 anos).

G2 Acabei decidindo por ter visto que o currículo era bem abrangente (Masculino, 17 anos).

W1 Por que era o único curso disponível (Masculino, 18 anos).

J2 Faz muito tempo que eu mexo com música, só tomei a decisão de fazer o curso (Masculino, 38 anos).

C3 A música popular é o que me interessa e a Licenciatura veio de bandeja porque eu gosto de dar aula, mas não pretendo dar aulas em escolas, assim com a criançada (Feminino, 24 anos).

Estas respostas podem ser agrupadas em três categorias: aqueles estudantes que escolheram o curso para aperfeiçoar os conhecimentos musicais, por ser uma profissão relacionada com música e por já atuarem como professores. Se compararmos estas respostas com as respostas obtidas à mesma pergunta realizada através de um questionário aplicado ao mesmo grupo de estudantes, acrescentamos mais duas categorias expressivas: para ter acesso a um curso superior e para ser professor de música (ver Gráfico 1). Destacamos que o questionário foi respondido por vinte e oito estudantes e da entrevista focal selecionamos fragmentos das respostas de sete estudantes que naquele dia participaram da entrevista. Durante a entrevista os estudantes tiveram liberdade para responder à pergunta da forma como mais lhes pareceu adequada enquanto que o questionário ofereceu seis alternativas de respostas fechadas e uma aberta.

O aperfeiçoamento dos conhecimentos musicais foi a alternativa mais apontada. Durante as entrevistas, quando falavam sobre o que mais tinham interesse em aprender e aperfeiçoar, os estudantes referiram-se basicamente ao estudo do seu instrumento. A opção "Para ter acesso, de algum modo, à universidade e ter um curso superior" foi assinalada por 26% dos licenciandos. Em terceiro lugar encontra-se o grupo de estudantes que já atuam como professores e por isso escolheram o curso. Este grupo é definido por aqueles que dão aulas particulares em suas casas ou na casa de seus alunos (44%), os que trabalham em escolas livres de música (22%) e os que atuam em escolas da rede pública e/ou privada de ensino (7%).

De acordo com o questionário 48% dos sujeitos afirmaram ter escolhido o curso para se tornarem professores de música, porém, nas entrevistas, nenhum deles demonstrou interesse com a educação de crianças e jovens no ambiente escolar, apenas através de aulas particulares. 52% deles dão aulas de instrumento e 22% de matérias teóricas. Mais de um entrevistado declarou que não teve muitas opções de escolha de cursos superiores de música oferecidos pela UDESC, seja pelo grau de dificuldade das

provas do vestibular ou pela localização geográfica. Escolheram a Licenciatura como um meio de alcançar outros objetivos. Além do estudo do instrumento, os estudantes falaram sobre o estudo da música popular e interesses relacionados à tecnologia e à produção musical. Estas respostas localizam-se nas alternativas "por ser uma profissão relacionada à música" e "outra".



Gráfico 1: Escolha do curso (Questão com possibilidade de múltiplas respostas).

No estudo de Cereser (2003) a busca de conhecimentos musicais foi apontada por 48,85% dos licenciandos. Praticamente como os estudantes da UDESC 50% deles já atuavam como professor antes de iniciar o curso de Licenciatura em Música. Entretanto, a maioria justificou ter escolhido o curso por dois motivos principais: para serem professores e porque a prova específica é mais simples se comparada com os cursos de bacharelado em música. Estas opções foram assinaladas por 57,14% cada. As respostas às questões também eram múltiplas. Em nossa pesquisa a questão da prova específica foi a menos expressiva. As demais apresentam similaridades.

Outro estudo acerca da avaliação curricular realizado na Espanha, na Universidade de Granada (Aróstegui, 2007), durante o ano de 2006, teve resultados muito semelhantes ao nosso. Ainda que seja outro país e a proposta curricular seja diferente à da UDESC, os

interesses e motivações dos estudantes são similares. Foi utilizada a mesma pergunta sobre as razões que levaram os estudantes a escolher o curso à qual os entrevistados responderam:

A Porque tenho vocação para ser professor.

B Eu gosto muito de música. Estou aqui pela música, não pela educação.

C Eu também busco formação musical.

D Eu não gosto de estudar e nem de trabalhar. E como gosto de tocar violão, aqui estou.

E Eu comecei outro curso, mas não fui bem, então decidi mudar para outro mais fácil e mais rápido.

F Eu também venho de outro curso. Abandonei e agora que estou recomeçando quero fazer algo que eu goste.

G Eu estou aqui porque não consegui ser aprovado em outros cursos.

H Quando eu era pequena a minha mãe esteve muito doente. Vi como a música lhe ajudou muito e por isso estou aqui.

Aróstegui (2007) agrupa as respostas em quatro tipos. Aqueles que escolheram o curso por vocação docente, os que gostam de música e é apenas isso que lhes interessa, aqueles que não conseguiram ingressar em outro curso e aqueles que têm motivações pessoais explicitas. Segundo o autor, as respostas mais freqüentes à pergunta sobre a escolha do curso na Universidade de Granada foram aquelas que têm a música como principal motivação. Foi exatamente o ocorreu nos resultados obtidos no estudo desenvolvido na UDESC.

Outro resultado encontrado em nossa pesquisa, interessante e complementar a estas informações, é sobre a vida universitária dos estudantes. Muitos deles (44%), antes de optar pelo Curso de Licenciatura em Música da UDESC, já haviam iniciado outro curso superior e não o concluíram. Alguns estudantes (11%) já possuíam formação superior quando prestaram o vestibular para o curso de música e, o mesmo número de estudantes freqüenta outro curso e, a princípio, pretendem fazê-los simultaneamente.

Expectativas quanto ao curso

A decisão por um curso superior vem acompanhada de expectativas. Praticamente todos os sujeitos pesquisados (96%) afirmaram que tinham como expectativa aprimorar os conhecimentos musicais (Gráfico 2). Essa resposta nos remete a confirmar que a grande maioria dos candidatos ao curso possuía conhecimentos musicais prévios. Esse dado foi

confirmado através do resultado da prova específica de música realizada durante o vestibular. Ressalta-se que a prova específica na UDESC, desde o ano de 2005, é somatória e não eliminatória e, por isso, pode ser possível ingressar no curso sem conhecimentos musicais.

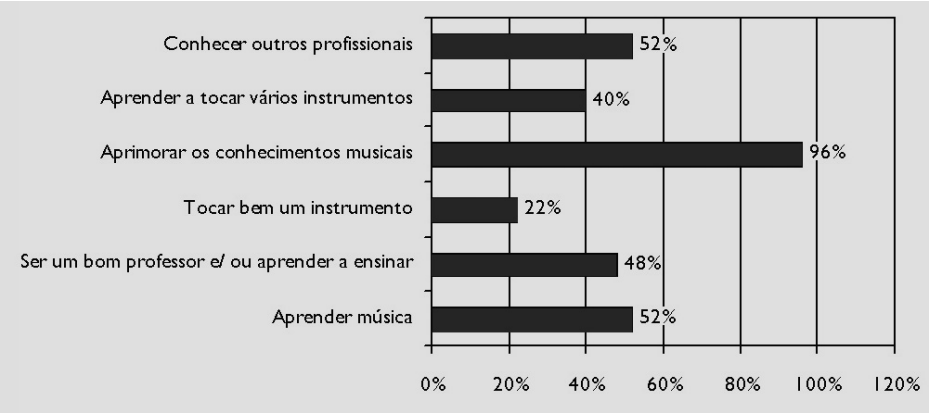


Gráfico 2: Expectativas (questão com possibilidade de múltiplas respostas).

Em seguida as alternativas 'aprender música' e 'conhecer outros profissionais' foram assinaladas por 52% dos estudantes. Para nossa surpresa 48% deles iniciaram o curso com a expectativa de virem a se tornar bons professores de música. Considerando aqui que 22% afirmaram ter escolhido o curso para ser professor e 26% já atuavam como professor confirma-se, assim, a porcentagem de estudantes que realmente esperava 'aprender a ensinar' durante o curso. Por fim, 40% aspiravam aprender a tocar vários instrumentos e 22% almejavam aprender a tocar bem um instrumento. Destaca-se aqui a importância da aprendizagem do instrumento musical para este grupo de estudantes.

No final do primeiro semestre do curso, o que corresponde a junho de 2005, os estudantes[5] foram convidados a fazer uma avaliação que consistiu em escrever sobre as expectativas e acontecimentos relevantes que aconteceram durante os quatro meses daquele semestre. Interessante observar como à medida que o tempo foi passando, os

[5] Neste questionário os estudantes não se identificaram.

estudantes foram mudando de idéia, opiniões, interesses e expectativas. Selecionamos alguns exemplos que transcrevemos a seguir:

> Março
>
> - Gostaria de ter instrumentos obrigatórios como no currículo antigo visto que quanto mais instrumentos o educador tocar mais possibilidades de ensino se abrem.
>
> - Expectativa de como o curso nos ajudaria a melhorar como músico e ser humano.
>
> Abril
>
> - Algumas matérias foram se mostrando mais exigentes, o que gerou um desânimo às vezes.
>
> - Com o passar do tempo, comecei a notar as 'falhas' de alguns professores, de quem esperava muito mais.
>
> Maio
>
> - O curso passa a ter algumas deficiências: matérias sem conexão umas com as outras.
>
> - O curso começou a exigir mais comprometimento da minha parte fora da sala de aula. Não dava tempo de estudar, trabalhar e descansar.
>
> Junho
>
> - Minha esperança é me dedicar mais ao curso para extrair mais dele, evitando o pensamento de que 'o curso é fraco, etc.', provando que depende certa parte do aluno.
>
> - Acredito que este currículo seja melhor e espero que as dificuldades aumentem, para o nosso crescimento.

Nos depoimentos referentes ao mês de março, poucos estudantes escreveram sobre dificuldades na aprendizagem. A maioria expressou ter grandes expectativas e experiências positivas durante o curso. Apenas um deles, citado acima, referiu-se à estrutura curricular, comparando a atual com a anterior. Para entender vale ressaltar que no currículo anterior (agora em extinção), algumas disciplinas como canto coral, flauta doce, piano e violão eram obrigatórias e no novo currículo é possível optar entre estas e outras disciplinas, torna-se obrigatório o estudo de somente dois instrumentos (incluindo aqui expressão vocal). Este estudante gostaria de ter a oportunidade de aprender a tocar vários instrumentos, pois para ele é uma ferramenta importante na formação do educador musical.

Em abril a situação se modificou, surgiram mais críticas, por sua vez mais incisivas que as anteriores. Os estudantes se queixaram do grau de exigência em determinadas disciplinas e, por outro lado, criticaram os professores. Em maio, o padrão do mês anterior foi mantido. Poucos elogios, poucas experiências gratificantes e muitas reclamações. Ao mesmo tempo, um estudante demonstrou ter consciência do quanto estava difícil conciliar os estudos com o trabalho e a vida particular. Em junho, demonstraram certo grau de descontentamento, porém muitos pareceram recuperar a confiança no curso e em si mesmos, demonstrando uma forte preocupação com seu próprio desempenho e com a qualidade do aprendizado.

Conclusão

Este artigo descreveu e analisou os fatores que motivaram e influenciaram os jovens a estudar música e a escolher um curso de licenciatura em música. Os estudos mencionados na área da formação docente referem, por um lado, referências da produção científica em educação e em educação musical, e por outro, as tendências da pesquisa no Brasil. A preocupação dos formadores docentes é universal e bastante significativa não só na área da música como nas demais áreas de conhecimento.

Os resultados das entrevistas e questionários sobre as razões por que os jovens estudam música nos mostram que a relação entre o indivíduo e a música propriamente dita é mais determinante do que fatores externos como a família, amigos, escola ou religião. No tocante à escolha da profissão a vontade de aprender música e aperfeiçoar os conhecimentos musicais, o estudo de instrumentos revelou-se como a principal motivação. A atividade de tocar um instrumento é, portanto, o foco central tanto da motivação para estudar música quanto para estudar uma profissão.

Este estudo sugere que outros cursos superiores de música precisam ser pensados no contexto acadêmico da UDESC uma vez que mais da metade dos candidatos ao curso de Licenciatura em Música optou pelo curso por outras razões que não a de se tornar professor capaz de atuar no ensino fundamental e médio. A criação de um curso de Licenciatura em Instrumento parece ser a demanda mais emergente, pois 52% dos estudantes dão aulas de instrumento e 48% deles declarou que iniciou o curso com a expectativa de tornar-se um bom professor.

Como exemplo citamos a Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás que oferece o curso de Educação Musical – Licenciatura com as alternativas de formar professores de música para o ensino de música em geral e de formar professores de instrumento ou canto. Entre os instrumentos estão: piano, violão, violino, viola, violoncelo,

contrabaixo, flauta transversal, clarineta, fagote ou trombone.

Diante deste cenário não podemos deixar de comentar dois aspectos históricos: a diferença de status entre ser músico e ser professor de música. Constatamos, antes de tudo, que ser músico significa ser capaz de tocar um instrumento musical. Por outro lado, através da história percebemos que os músicos, por diversas razões dedicaram parte do seu tempo ao ensino, como orientador, instrutor, professor ou até mesmo educador. Músicos passam seus conhecimentos teóricos, práticos e técnicos a seus discípulos, os futuros instrumentistas.

Oliveira (1994) referindo-se ao compositor que, geralmente por questão de sobrevivência vê-se obrigado a dar aulas, diz: "acredita-se que 'sua criatividade inata' o predisponha, sem qualquer preparo pedagógico, a exercer estas funções. A civilização ocidental valoriza, às vezes, excessivamente, a obra de arte, o fruto da criação dos 'gênios', contanto que este 'gênio' não esteja por perto para reinvindicar seus direitos" (p. 20). Transpondo essa citação para o músico instrumentista a realidade que se encontra é similiar: para muitos, dar aulas de instumento é uma fonte de renda, não uma profissão. O saber tocar pressupõe o saber ensinar. Esta é uma tradição milenar.

Quanto ao status de ser professor e assumir as funções da profissão nas escolas é um desafio na realidade educacional brasileira. A falta de tradição da presença da música nos curriculares escolares somada a baixos salários, infra-estrutura e más condições de trabalho, entre outros fatores acabam por desencorajar os jovens a trabalhar nas escolas públicas. Há muitos anos que o ensino está desacreditado devido a inúmeros fatores sócio-econômico-culturais conhecidos por todos nós. Entretanto, os profissionais da área da música estão constantemente tentando novas ações, citando-se aqui o Grupo de Articulação Parlamentar Pró-Música. [6] Este grupo composto por diferentes entidades e instituições tem discutido e proposto a volta da educação musical nas escolas como disciplina obrigatória.

Para concluir apresentamos algumas propostas temáticas que poderão orientar futuras investigações acerca da formação de professores de educação musical. Em primeiro lugar, este estudo foi realizado apenas na UDESC, podendo ser expandido para outras universidades que ofereçam o curso de Licenciatura em Música. Ter mais dados sobre os estudantes que acedem a essa carreira profissional pode contribuir para as reformas curriculares que constantemente são realizadas em nossas universidades. A formação musical, as motivações de escolha e as expectativas quanto ao curso foram questões aqui analisadas. Seria interessante ampliar o perfil desses estudantes, explorando questões sobre o mercado de trabalho e a vida profissional dos mesmos após a conclusão do curso.

[6] Para maiores informações: http://www.queroeducacaomusicalnaescola.com

Por outro lado, os programas curriculares oferecem uma gama de possibilidades de estudo. Podem ser exploradas questões quanto: à concepção de educação musical representada no currículo, ao modelo de educação musical mais adequado à sociedade, às orientações pedagógicas ou musicais que estão contidas no currículo, aos valores sócio-culturais que afetam os programas curriculares de educação musical de cada universidade e como se refletem esses valores nos diferentes programas curriculares ou, ainda, que conceitos de música, educação e sociedade se encontram implícitos.

Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia.* 3.ed., São Paulo: Martins Fontes, 1998. Trad. Alfredo Bosi.

ALMEIDA, Jane Soares de. *Mulher e Educação: a paixão pelo possível*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

ARÓSTEGUI, José Luis. Música y Educación Pese a Todo. Informe de Investigación sobre el Plan de Estudios del Título de Maestro, Especialista en Educación Musical de la Universidad de Granada. *Informe Final del Grupo EVEDMUS-ALFA*. Material não publicado, 2007.

AZEVEDO, Maria Cristina de Carvalho Cascelli de. Os saberes docentes na ação pedagógica dos estagiários de música: dois estudos de caso. Porto Alegre, 2007. Tese (Doutorado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

BELLOCHIO, Cláudia. A formação profissional do educador musical: algumas apostas. *Revista da ABEM*, n. 8, p.17-24, 2003.

BORGHETTI, Juliana; MATEIRO, Teresa. Estudantes do Curso de Licenciatura em Música da UDESC. In: II JORNADA DE PESQUISA DO CEART e XVI SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UDESC, 2006, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2006. Disponível em CD-Rom.

BRESLER, Liora. Teacher knowledge in music education research. *Bulletin of the Council for Research in Music Education,* n. 118, p. 1-20, 1993.

BULLOUGH, Robert Jr. Exploring Personal Teaching Metaphors in Preservice Teacher Education. *Journal of Teacher Education*, v. 42, n. 1, p. 43-51, 1991.

CALDERHEAD, James. The Nature and Growth of Knowledge in Student Teaching. *Teaching and Teacher Education*, v. 7, n. 5/6, p. 531-535, 1992.

CERESER, Cristina. M. I. A formação dos professores de música sob a ótica dos alunos de licenciatura. Porto Alegre, 2003. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

_____. A formação dos professores de música sob a perspectiva dos licenciandos: o espaço escolar. *Revista da ABEM*, n. 11, p. 27-36, 2004.

DEL BEN, Luciana. Múltiplos espaços, multidimensionalidade, conjunto de saberes: idéias para pensarmos a formação. *Revista da ABEM*, n. 8, p. 29-32, 2003.

_____; SOUZA, Jusamara. Pesquisa em educação musical e suas interações com a sociedade: um balanço da produção da ABEM. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIACÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUACÃO EM MÚSICA, 17, São Paulo, 2007. *Anais...* São Paulo: Anppom, 2007. Disponível em CD-Rom.

FREIRE, Vanda Lima Bellard. Avaliação do novo currículo de Licenciatura em Música da Escola de Música da UFRJ. In: XII ECONTRO ANUAL DA ABEM, 2003, Florianópolis. *Anais...* Porto Alegre: ABEM, 2003. Disponível em CD-Rom.

HENTSCHKE, Liane. Dos ideais curriculares à realidade dos cursos de música no Brasil. *Revista da ABEM*, n. 8, p. 53-55, 2003.

ILARI, Beatriz. Música, identidade e relações humanas em um país mestiço: implicações para a educação musical na América Latina. *Revista da ABEM*, n. 18, p. 35-44, 2007.

KATER, Carlos; JOLY, Ilza. Educação Musical na UFSCar: relato de proposta para formação de um novo perfil de educador. In: XIII ECONTRO ANUAL DA ABEM, Rio de Janeiro, 2004. *Anais...* Porto Alegre: ABEM, 2004. Disponível em CD-Rom.

LOUREIRO, Helena Ester Munari Nicolau. A metodologia de grupos multisseriais de estágio e a construção da competência profissional do educador musical na licenciatura. Londrina, 2006. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Estadual de Londrina.

MARQUES, Eduardo Frederico Luedy. Discurso e prática pedagógica na formação dos alunos de licenciatura em música em Salvador, Bahia. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal da Bahia, 1999.

MARTINEZ, Romy; MATEIRO, Teresa. A formação vocal dos estudantes do Curso de Licenciatura em Música da UDESC. In: II JORNADA DE PESQUISA DO CEART e

XVI SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UDESC, 2006 Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2006. Disponível em CD-Rom.

MATEIRO, Teresa. 'Eu quero estudar guitarra': um estudo sobre a formação instrumental dos licenciandos. *OuvirOUver*, n. 3, p. 139-151, 2007.

_____. A formação do educador musical em tempos de mudança. In: XII SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL e IX ENCONTRO REGIONAL DA ABEM – REGIÃO SUL, 2006, Londrina. *Anais...* Porto Alegre: ABEM, 2006a. Disponível em CD-Rom.

_____. El debate sobre el practicum y su relación en la formación del profesorado de música. *Em Pauta*, v. 14, n. 22, p. 5-34, 2003b.

_____. Las prácticas de enseñanza en la formación del profesorado de música en Brasil: tres estudios de casa. Bilbao, 2003a. Tese (Doutorado em Filosofia e Ciências da Educação) – Universidad del País Vasco.

_____. O comprometimento reflexivo na formação docente. *Revista da ABEM*, n. 8, p. 33-38, 2003.

_____; BORGHETTI, Juliana. Formação musical, preferências e expectativas: um estudo com licenciandos. In: X ENCONTRO REGIONAL DA ABEM- REGIÃO SUL, Blumenau, 2007. *Anais...* Blumenau: ABEM SUL, 2007b.

_____; BORGHETTI, Juliana. Identidade, conhecimentos musicais e escolha profissional: Um estudo com estudantes de Licenciatura em Música. *Música Hodie*, v. 7, n. 2, p. 89-108, 2007c.

_____; BORGHETTI, Juliana. Quem são os estudantes do curso de Licenciatura em Música? In: XIII SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCACÃO MUSICAL, Londrina, 2007. *Anais...* Londrina: SPEM, 2007a.

MATEIRO, Teresa; SOUZA, Jusamara. *Práticas de Ensinar Música: Legislação, Planejamento, Observação, Registro, Orientação, Espaços, Formação*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

MOSENTHAL, James. A Teacher's Implicit Knowledge of Writing. *Annual Meeting of the A.E.R.A. Anais…* San Francisco, CA: A.E.R.A., 1989.

OLIVEIRA, Jamary. A Educação Musical contemporânea na perspectiva de um compositor. *Boletim do NEA - Núcleo de Estudos Avançados em Educação Musical*, v. 2, n. 1, p.17-22, 1994.

O'NEILL, Susan A. Gender and music. In: HARGREAVES, Donald J.; NORTH, A. C. North (ed.). *The social psychology of music*. Oxford: Oxford University Press, 1997.

PALHEIROS, Graça Boal. Funções e modos de ouvir música de crianças e adolescentes, em diferentes contextos. In: ILARI, Beatriz (org.). *Em busca da mente musical. Ensaios sobre os processos cognitivos em música – da percepção à produção.* Curitiba: Ed. da UFPR, 2006. p. 303-349.

PENNA, Maura. O (des)compromisso com a música no ensino fundamental: uma reflexão. In: X ENCONTRO ANUAL DA ABEM, Uberlândia, 2001. *Anais...* Porto Alegre: ABEM, 2001.

_____. Professores de música nas escolas públicas de ensino fundamental e médio: uma ausência significativa. *Revista da ABEM*, n. 7, p. 7-29, 2002.

PIRES, Nair. A identidade das licenciaturas na área de música: multiplicidade e hierarquia. *Revista da ABEM*, n. 9, p. 81-8, 2003.

PUGH, Aelwyn. *Women in music*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.

QUEIROZ, Luiz R.; MARINHO, Vanildo M. Novas perspectivas para a formação de professores de música: reflexões acerca do Projeto Político Pedagógico da Licenciatura em Música da Universidade Federal da Paraíba. *Revista da ABEM*, n. 13, p. 83-92, 2005.

RAMALHO, Elba. Um currículo abrangente, sim. *Revista da ABEM*, n. 8, p. 47-51, 2003.

REYNOLDS, Alison M. Service-learning in music teacher education: An overview. *Journal of Music Teacher Education,* 13, p. 9-17, 2004.

RIBEIRO, Sônia Tereza da Silva. Considerações sobre diretrizes, currículos e a construção do projeto político pedagógico para a área de música. *Revista da ABEM*, n. 8, p. 39-45, 2003.

SANTOS, Regina M. A universidade brasileira e o projeto curricular dos cursos de música frente ao panorama pós-moderno. *Revista da ABEM*, n. 8, p. 63-68, 2003.

SEZERINO, Ramón; MATEIRO, Teresa. A formação instrumental dos estudantes do Curso de Licenciatura em Música da UDESC. In: II JORNADA DE PESQUISA DO CEART e XVI SEMINÁRIO DE INICIAÇÃO CIENTÍFICA DA UDESC, 2006, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC, 2006. Disponível em CD-Rom.

SLOBODA, John. *The musical mind. The cognitive psychology of music*. Oxford: Oxford University Press, 1985.

SOUZA, Jusamara. Pesquisa e formação em educação musical. *Revista da ABEM*, n. 8, p. 7-10, 2003.

SOUZA, Jusamara; HENTSCHKE, Liane; OLIVEIRA, Alda; et al. *O que faz a música na escola? Concepções e vivências de professores do ensino fundamental*. Porto Alegre: CPG-Mestrado e Doutorado em Música, UFRGS, 2002. (Série Estudos, n. 6).

ZEICHNER, Ken. Tendências da pesquisa sobre formação de professores nos Estados Unidos. *Revista Brasileira de Educação*, n. 9, p. 76-87, 1998.

Teresa Mateiro. Doutora em Filosofia e Ciências da Educação - Educação Musical pela *Universidad del País Vasco* (Espanha) e Mestre em Educação Musical pela UFRGS. É professora efetiva do Departamento de Música da UDESC desde 1995. Como pesquisadora tem desenvolvido pesquisas na área da formação docente, privilegiando temas como a prática pedagógica e programas curriculares. É uma das organizadoras do livro *Práticas de Ensinar Música* (Porto Alegre: Sulina, 2006). E-mail: c2tanm@udesc.br

Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica

Marcia Kazue Kodama Higuchi (FIAM-FAAM)
João Pereira Leite (USP)

Resumo: O rubato sempre esteve vinculado à expressividade performática musical, mas nos últimos 150 anos, o ensino da música erudita ocidental tem exigido um certo rigor métrico nas execuções de músicas anteriores ao romantismo; esta prática, porém, não é consensual. O presente estudo é uma análise descritiva interdisciplinar, apoiada em trabalhos desenvolvidos nos campos da Musicologia, Psicologia e na Neurociência que visa explicar ou dar sentido à polêmica relacionada à função da rigidez métrica na expressividade interpretativa musical. Encontramos dados na Psicologia Cognitiva que sustentam a relação entre o rubato e a expressão musical, assim como encontramos, na Neurociência, evidências de que a rigidez métrica pode realmente inibir a expressividade e que tal inibição estaria relacionada ao grau de dificuldade que a pessoa tem para manter o tempo. Apesar do componente inibidor, observações no aprendizado musical indicam que a prática do rigor rítmico é um instrumento imprescindível para uma interpretação musical expressiva mais elaborada. Portanto este trabalho pretende analisar a importância desta prática para o desenvolvimento da expressividade musical.
Palavras-chave: neuropsicologia; expressividade; rigor métrico.

Abstract: Rubato has always been related to musical performance expressivity. In the last 150 years, however, Western art music teaching has emphasized strict metric regularity in the performance of pieces composed before the Romantic era. Such practice however is not consensual. The present study is an interdisciplinary, descriptive analysis, based on musicological, psychological, and neuroscientific data that aims to explain the reasons of the polemic related to the function of maintaining strict metric regularity in musical performance. We have found in cognitive psychological data, information that supports the relationship between rubato and musical expressiveness. There is also evidence that the maintenance of strict metric regularity could inhibit expressiveness. This inhibition seems to be related to the level of difficulty that one experiences when asked to keep a strict tempo. Despite the inhibiting component, observations in musical teaching indicate that the practice of strict metric regularity is an indispensable instrument to a more elaborated expressive musical interpretation. Therefore this present study analyzes the importance of this practice in the development of musical expressiveness.
Keywords: expressivity; neuropsychology; strict metric.

HIGUCHI, Márcia Kazue Kodama; LEITE, João Pereira. Rigidez métrica e expressividade na interpretação musical: uma teoria neuropsicológica. *Opus*, Goiânia, v. 13, n. 2, p. 187-207, dez. 2007.

> *Música é a sucessão de sons e combinações de sons organizados de modo a exercer uma impressão agradável ao ouvido e sua impressão à inteligência é ser compreensível* [...] *Estas impressões têm o poder de influenciar partes ocultas da nossa alma e das nossas esferas sentimentais e* [...] *esta influência nos faz viver num paraíso de desejos preenchidos ou em um inferno sonhado.*
>
> – Arnold Schoenberg [1]

A música tem a capacidade de causar várias reações nos estados físicos, [2] mentais e emocionais[3] do ser humano. O poder da música em expressar sentimentos é reconhecido desde a antiga Grécia, porém não se sabe ao certo como a música consegue provocar emoções. No meio musical muitas vezes é bastante difundida a idéia de que a expressividade musical (capacidade de transmitir uma idéia e/ou emoção através da música) está relacionada ao sistema composicional. Nos séculos XVI, XVII e XVIII estava em vigor um conceito teórico conhecido como a doutrina dos afetos que relacionava determinados recursos musicais (ritmos, motivos, intervalos, etc) a estados emocionais específicos. Muitas idéias desta doutrina perduram até hoje, por exemplo, alguns estudos sugerem que as características musicais que mais influenciam nas respostas emocionais são os modos e o andamento (DALLA BELLA et al., 2001).

Estudos de neuroimagem funcional (BLOOD et al., 1999; PALLESEN et al., 2005; KOELSCH et al., 2006), nos quais foram utilizados critérios composicionais para estudar a habilidade da música em evocar fortes emoções, encontraram evidências que relacionam as ativações cerebrais de respostas afetivas com o grau de dissonância musical.

Embora seja inegável a importância da estrutura composicional na evocação das emoções através da música, é dominante o entendimento de que uma composição musical com elementos expressivos não seria suficiente para que as idéias e os sentimentos imbuídos na música fossem transmitidos aos ouvintes. A idéia de que a forma de executar a obra exerce um importante papel neste processo é bastante defendida por uma grande parte dos profissionais da área musical.

---

[1] Apud GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente*. Porto Alegre: ArtMed, 1994, p. 82.

[2] Blood e Zatorre (2001) encontraram alterações nos batimentos cardíacos e na freqüência respiratória durante as audições de músicas conhecidas que causavam forte comoção.

[3] Estudos na área da neurociência utilizando Ressonância Magnética Funcional e Tomografia Computadorizada por Emissão de Pósitron (aparelhos que permitem estudar quais as áreas cerebrais são ativadas durante uma tarefa específica) colheram evidências de que a música realmente tem capacidade de provocar fortes emoções. Estudos (BLOOD e ZATORRE, 2001; BROWN et al., 2004; MENON e LEVITIN, 2005) encontraram ativações das áreas cerebrais responsáveis pela emoção, recompensa e prazer durante as audições de musicais. As ativações das áreas da recompensa e do prazer, localizadas no mesencéfalo, causam intenso prazer.

Fidelidade ao texto e rigidez métrica

"Comunicar emoções" e "tocar com emoção", esta foi a definição de expressividade para a maioria dos 135 músicos entrevistados por Lindström e seus colegas (JUSLIN et al, 2006). A comunicação da emoção é um aspecto considerado crucial na performance musical (JUSLIN, 2006), no entanto estudos da expressão emocional em música têm se preocupado quase que exclusivamente com o impacto de uma peça em particular, ignorando seu aspecto interpretativo (JUSLIN, 2000).

Recentemente, porém, estudos a respeito da capacidade expressiva de performances musicais têm aumentando e, atualmente, a Psicologia Cognitiva Musical e a Neurociência já têm algumas explicações a respeito do processamento das expressões através da interpretação musical.

De acordo com estes estudos, o processo da transmissão da emoção ocorre da seguinte maneira: o sistema nervoso, ao receber alguma informação ou estímulo que provoque uma emoção, ativa automaticamente uma cadeia de reações, preparando o corpo para uma resposta específica a cada situação. As reações procedentes das emoções influenciam todas as atividades do ser humano como a postura corporal, cor da pele, feições do rosto, gestos, entonação da voz e forma de expressão, influenciando, conseqüentemente, também na forma de tocar o instrumento musical.

Os estudos na área da psicologia cognitiva musical reforçam a teoria de que a expressividade é resultado de pequenas e grandes variações na agógica, na dinâmica, no timbre, nas articulações entre outros aspectos da interpretação musical (GABRIELSSON e JUSLIN 1996; JUSLIN 1997, 2000, 2005 e CANAZZA et al, 2003). Esses estudos têm demonstrado que músicos profissionais conseguem tocar uma mesma música em diferentes nuanças expressivas (GABRIELSSON e JUSLIN 1996; JUSLIN 1997, 2000, 2005 e CANAZZA et al, 2003) e que tanto músicos especialistas como leigos conseguem identificar a emoção transmitida através da audição (JUSLIN 1997). E de acordo com Juslin (2000), as modificações no tempo é o elemento que o ouvinte mais relaciona com a expressão emocional, corroborando a visão empírica de que as modificações do tempo estão vinculadas à expressividade.

Embora desde a renascença, as nuanças temporais estivessem sempre relacionadas à expressão musical, várias correntes de educadores musicais seguidores da doutrina da fidelidade ao texto, nos últimos 150 anos, tem pregado também a rigidez métrica. Esta rigidez, como já mencionamos, é geralmente exigida na interpretação de obras de compositores anteriores ao romantismo. No entanto - apesar da rigidez métrica estar associada ao paradigma da fidelidade do texto e este defender que o papel do intérprete é ser um intermediário – o mais fiel possível - entre a suposta idéia do compositor e a

execução musical que efetivamente chega aos ouvintes, estudos apontam que muitos destes compositores não tocavam no tempo estrito. Segundo Frederick Dorian (1950, p. 185):

> A frase 'modificação do tempo' como tal, havia sido usada desde a época de Spohr e de Wagner. Todavia, o sentido da expressão já era conhecido pelos escritores e intérpretes do Renascimento e foi empregado a partir de então, manifestando tão claramente a doutrina dos afetos. As fontes anteriores ao período clássico nunca deixaram de apresentar amplas referências à modificação do tempo, mas ressaltavam a execução vocal como seu terreno natural.

Mozart, em 24 de outubro de 1777, escreveu a seu pai: "eles não conseguem entender como mantenho a mão esquerda independente no *tempo rubato* de um adágio, pois para eles a mão esquerda sempre segue a direita" (MERSMANN ed.; 1972).

Gunther Schüller (1997) afirma que, em quase todas as escritas mais antigas, há um extraordinário consenso sobre o tema flexibilidade do tempo que Beethoven costumava chamar de tempo elástico.

Portanto são evidentes os indícios de que os próprios compositores, desde o Renascimento, usavam rubato para interpretar suas obras, o que pode significar que haveria uma contradição no que se refere à fidelidade à idéia original do compositor. Porém, além dessa provável contradição, a rigidez métrica enfrenta uma outra questão.

Segundo Anton Schindler (1996), Beethoven utilizava a mudança de andamentos para conseguir expressividade e não queria que sua música fosse tocada pelo rigor frio de um metrônomo.

Assim como Beethoven, é comum muitos músicos associarem a rigidez métrica à frieza interpretativa e o rubato, à expressividade. Atualmente alguns pesquisadores da Psicologia Cognitiva parecem concordar com esta associação. Bob Snyder, em seu livro *Memory and Music* (2000), escreve:

> nuanças rítmicas são instrumentos poderosos para dar um sentimento 'humano' para o ritmo. É preciso compreender que numa performance musical real, esses tipos de nuanças temporais ocorrem constantemente. Quando um evento musical está com batidas dentro deste tempo (entre 1/8 a 1/4 do intervalo de tempo da pulsação básica) é simplesmente ouvido como uma versão de um daqueles tempos. [...] Lembrar a proporção exata do intervalo de tempo entre os sons é difícil. Experimentos nos quais sujeitos tentam reproduzir a proporção de duração de diferentes sons fora de um esquema de uma pulsação mostram uma margem relativa de erro. Parece que para fazer um julgamento acurado sobre o tempo, nós precisaríamos de algum tipo de 'relógio' para compará-los.

Ou seja, o controle rítmico humano é bastante limitado. Mesmo muitas das pulsações que parecem ser precisas aos ouvidos das pessoas contêm nuanças, decorrentes das características humanas individuais. Estes dados sugerem que, para se obter uma precisão metronômica, é necessária a utilização do metrônomo (passe a redundância). O uso deste artefato eliminaria as nuanças rítmicas, destituindo, assim, a realização musical de elementos poderosos que atribuem sentimento 'humano' ao ritmo.

Com base nestes fatos, é viável justificar as incontáveis reclamações sobre o uso do metrônomo que geralmente assumem o formato: "estudar com metrônomo inibe toda a liberdade e a expressividade e a música perde sua beleza, tornando-se fria e feia".

Estas evidências estabelecem claramente que a manutenção rígida do andamento da música pode ter um componente inibidor da expressividade interpretativa musical.

Espontaneidade versus métrica rígida

Se a rigidez métrica pode comprometer a expressividade, se há aspectos contraditórios na associação de tal rigidez à fidelidade ao texto, o que então justifica tanto rigor com relação à exigência métrica na educação musical?

A resposta para esta pergunta pode ser fornecida por fatos históricos que determinaram a origem deste paradigma.

De acordo com o livro *The Complete Conductor,* de Gunther Schuller (1997), no auge da era romântica e pós-romântica houve uma grande polêmica entre os regentes em relação aos andamentos. Havia duas tendências distintas. A primeira, influenciada por Beethoven, defendia a liberdade de mudança de andamento e dela participaram os regentes conhecidos como "Alemães Românticos": Wagner, Furtwängler, entre outros. A segunda defendia a manutenção rígida de andamentos e dela participaram os regentes Berlioz, Toscanini, entre outros.

A linha pró-liberdade de tempo acusava os regentes mais conservadores de serem simples "batedores de compassos" intelectuais, frios e sem sentimentos. Em contra-ataque, os regentes conservadores censuravam os "Românticos", apontando seu excesso de indulgência, permissividade e excesso de sentimentalismo. Gunther Schüller (1997, p. 70) ainda relata que:

> A suposição geralmente é de que estes idealistas alemães, na tradição de Wagner e Büllow, toleraram excessivamente as liberdades de tempos subjetivos, assim como os tempos pesados, muito ligados e lentos, enquanto os jovens regentes da metade do século, muito influenciados

> por Toscanini e seu sucesso fenomenal, eram expoentes dos tempos aerodinâmicos, absolutamente precisos e controlados com literalismo objetivo. [...] A questão do tempo é geralmente confundida com outra contenção, a fidelidade ao texto. Os proponentes da lealdade à partitura – uma filosofia que Toscanini sintetizou em três palavras: "como está escrito" – tendem a harmonizar a devoção rigorosa à partitura com a inflexível constância de tempo, quando, de fato, as duas características não teriam necessariamente nada a ver uma com a outra. A fidelidade textual não implica em [...] rigidez rítmica – apesar de que, logicamente, alguns intérpretes, críticos e regentes mal orientados possam fazer essa associação.

Apesar de esta questão estar supostamente relacionada a um contexto histórico, provavelmente a exigência da rigidez métrica não sobreviveria tanto tempo, caso não proporcionasse um benefício proporcional ao sacrifício exigido para conquistá-la.

Ao que parece, a manutenção da pulsação traz grandes e valiosos benefícios à clareza de interpretação, à precisão e ao controle rítmico.

Higuchi (2003) fez um levantamento das características dos estudantes de piano que tem dificuldade em tocar utilizando o metrônomo. Geralmente eles apresentam um quadro com as seguintes características:

	CARACTERÍSTICAS
1.	Dificuldade para manter a concentração.
2.	Excesso de esbarros.
3.	Dificuldade para execução de andamentos lentos.
4.	Dificuldade na leitura à primeira vista.
5.	Dificuldade para trabalhar detalhes.
6.	Dificuldade para analisar o melhor dedilhado.
7.	Dificuldade para manutenção do melhor dedilhado (geralmente modificam bastante o dedilhado, às vezes utilizando opções totalmente inadequadas).
8.	Dificuldade para estudar uma peça, por meio do trabalho e repetição de pequenos trechos.
9.	Apesar da freqüente musicalidade inata, apresentam interpretações pesadas e obscuras, pois o rubato desses alunos muitas vezes não parece ser conseqüência de uma agógica expressiva, mas da incapacidade de manter a métrica, tornando os rubatos quase sempre desequilibrados e exagerados.

O desenvolvimento da manutenção da pulsação — realizado com alguns estudantes que apresentavam as características citadas — trouxe alguns importantes benefícios. Suas execuções tornaram-se mais leves e claras. Uma explicação plausível para esta mudança poderia estar no fato de esses alunos terem conseguido progredir, empregando gradativamente um controle rítmico maior e, conseqüentemente, poderem se libertar da restrição rítmica da qual eram reféns. A ampliação do domínio rítmico trouxe a eles uma nova opção de interpretação: tocar a música mantendo uma métrica rígida, para um melhor equilíbrio da interpretação.

Mas, apesar da rigidez métrica muitas vezes ter proporcionado mais leveza e clareza e, conseqüentemente, ter deixado as interpretações mais bonitas, ainda assim, a manutenção da pulsação controlada muitas vezes continuava a inibir a expressividade. Observamos que o uso do metrônomo, durante a execução pianística, realmente parecia provocar como efeito uma performance mais dura e sem nuanças expressivas, principalmente para os estudantes que apresentavam mais dificuldade em manter uma pulsação. Esta constatação nos levou a interpretar a questão da relação entre esta dificuldade e a inibição da seguinte forma: quanto maior a dificuldade que o aluno enfrenta para se manter numa métrica rígida, maior será sua inibição expressiva e vice-versa. Ou seja, acreditamos que exista uma certa proporcionalidade entre dificuldade para com a métrica e inibição expressiva.

Estudos neurocientíficos, utilizando ressonância magnética funcional (aparelho que permite estudar quais áreas cerebrais são ativadas durante a realização de determinadas tarefas), têm apresentado dados que podem justificar tal inibição. De uma forma bem simplificada, a inibição ocorre da seguinte maneira: o cérebro humano tem aproximadamente 100 bilhões de neurônios e é o responsável pelo comando das funções necessárias para a execução musical, como os movimentos dos dedos, o processamento rítmico, assim como a audição, percepção, atenção, memorização e emoção. O cérebro é dividido em dois lados (hemisférios) e cada lado está dividido em áreas que são responsáveis por funções específicas, por exemplo, as áreas responsáveis pela audição, encontram-se nas laterais do cérebro. [4] Todas estas funções ocorrem através de transmissões de sinais (conhecidas por sinapses) entre determinados neurônios. As sinapses podem ser excitatórias, quando - como o próprio nome indica - enviam sinais que excitam o outro neurônio, ou inibitórias, quando enviam sinais que inibem o outro neurônio.

[4] Embora cada parte do cérebro tenha função específica, os processamentos das funções são extremamente complexos. A audição de uma única nota, por exemplo, envolve a ativação de diversas partes distintas do cérebro.

Quando uma pessoa estuda música, por exemplo, determinadas regiões do cérebro são ativadas, enquanto outras são inibidas.

Segundo estudo de Blair et al (2007), as ativações de várias áreas cerebrais através da cognição, [5] podem inibir as amígdalas (núcleos cerebrais responsáveis pela emoção). Algumas áreas ativadas no processamento rítmico, conhecidas como córtex temporal inferior e o occipital lateral, giro frontal ventral e inferior esquerdo (BENGTSSON e ULLÉN, 2005), [6] são áreas que podem inibir a emoção (BLAIR et al, 2007). E ainda, de acordo com estudo de Blair, a inibição da emoção através da cognição estaria relacionada ao grau de dificuldade da tarefa, coincidindo com a proposição levantada por Higuchi (2003).

Ao deduzir que quanto maior for o domínio rítmico, menor será o efeito inibitório, podemos entender por que tocar com métrica rígida é fundamental para uma interpretação expressiva mais elaborada. Pois, por ser um procedimento eficaz para desenvolver o controle rítmico, ele proporciona equilíbrio, clareza na interpretação e precisão. O domínio rítmico, além de diluir a inibição expressiva, permite um maior repertório de agógicas, aumentando assim a capacidade de realização de rubatos expressivos fiéis à idéia e ao sentimento do intérprete e não resultantes de uma restrição técnica.

Mozart conhecia muito bem a importância de tocar mantendo uma pulsação. Em uma de suas cartas ao pai (MERSMANN ed. 1972, p. 41), ele escreveu:

> O senhor Stein está maravilhado com a sua filha. Ela tem oito anos e meio e toca tudo de memória. Algo poderia ser feito por ela, ela tem talento, mas se ela continuar nesta linha, será reduzida a nada. Ela nunca irá adquirir muita velocidade, porque ela está se esforçando ao máximo para ter "mão pesada". Ela nunca irá dominar o que há de mais necessário, mais difícil e o mais importante na música, chamado tempo, porque ela está acostumada desde a infância a negligenciar a pulsação.

[5] Estudos utilizando tarefas de stroop afetivo, indicam que ativações de áreas laterais, orbitais e dorsolaterais do córtex frontal podem inibir as amígdalas. Blair et al. (2007) acrescentaram a essa hipótese, a possibilidade dos córtices temporal, occiptal, e frontal lateral inibirem as amígdala por meio de ativação do córtex frontal medial.

[6] Essas áreas foram ativadas durante a execução pianística realizada através de leitura à primeira vista com alterações apenas no aspecto rítmico (tocando-se sempre uma mesma nota) dentro de uma determinada pulsação. Portanto esta tarefa se assemelha ao processamento rítmico necessário para uma execução pianística através da leitura de uma partitura, obedecendo-se a uma métrica rígida.

Conclusão

Rubatos e nuanças rítmicas são instrumentos da expressividade, mas o desenvolvimento do controle rítmico também é necessário para uma execução musical mais elaborada. Sobre esta questão, conclui Frederick Dorian (1950, p. 185):

> Carl Phillipp Emanuel Bach oferece uma solução intermediária feliz entre a rigidez e a liberdade: a simetria. Insiste que as notas e as pausas (com exceção das fermatas e as cadências) devem ser tocadas rigorosamente de acordo com o movimento em geral, de outro modo a versão se tornaria obscura. Contudo também admite que se podem cometer 'as mais esplêndidas faltas contra as regras com bons propósitos'.

Referências

BENGTSSON, Sara L.; ULLÉN, Fredrik. Dissociation between melodic and rhythmic processing during piano performance. *NeuroImage*, v. 30, p. 272–284, 2005.

BLAIR, Karina S.; SMITH, Bruce W.; MITCHELL, Derek. G. V.; MORTON, John; VYTHILINGAM, Meena; PESSOA, Luiz; FRIDBERG, D.; ZAMETKIN, Alan; NELSON, Eric E.; DREVETS, Wayne C.; PINE, Daniel S.; MARTIN, Andres; BLAIR, R. James R. Modulation of emotion by cognition and cognition by emotion. *NeuroImage*, v. 35, p. 430-440, 2007.

BLOOD, Anne J.; ZATORRE, Robert J.; BERMUDEZ, Patrick; EVANS, Alan C. Emotional responses to pleasant and unpleasant music correlate with activity in paralimbic brain regions. *Nature Neuroscience*, v. 2, n. 4, 382-387, 1999.

CANAZZA, Sergio; POLI, Giovanni; RODÀ, Antonio; VIDOLIN, Alvise. An abstract control space for communication of sensory expressive intentions in music performance. *Journal of New Music Research*, v. 32, n. 3, p. 281-294, 2003.

DALLA BELLA, Simone; PERETZ, Isabelle; ROUSSEAU, Luc; GOSSELIN, Nathalie. A developmental study of the affective value of tempo and mode in music. *Cognition,* v. 80, p. B1-B10, 2001.

DORIAN, Frederick. *Historia de la Musica a Traves de su Ejecución*. Buenos Aires: Editorial S R L, 1950.

GABRIELSSON, Alf; JUSLIN, Patrik P. Emotional expression in music performance: between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music and Music Education,* v. 24, p. 68-91, 1996.

GARDNER, Howard. *Estruturas da Mente*. Porto Alegre: ArtMed, 1994.

JUSLIN, Patrik. Emotional communication in music performance: a functionalist perspective and some data. *Music Perception,* v. 14, n. 4, p. 383-418, 1997.

_____. Cue utilization in communication of emotion in music performance: relating performance to perception. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance,* v. 26, n. 6, p. 1797-1813, December 2000.

_____. Communicating emotion in music performance: a review and theoretical framework. In: JUSLIN, Patrik; SLOBODA, John (ed.). *Music and Emotion: theory and research*. Oxford; New York: Oxford University Press, 2005.

JUSLIN, Patrik; KARLSSON, Jessika; LINDSTRÖM, Erik; FRIBERG, Anders; SCHOONDERWALDT, Erwin. Play it Again with feeling: Computer feedback in musical communication of emotions. *Journal of Experimental Psychology Applied,* v. 12, n. 2, p. 79-95, 2006.

HIGUCHI, Márcia K. K. Técnica e Expressividade - Diversidade e complementaridade no aprendizado pianístico. São Paulo, 2003. Dissertação (Mestrado) – Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

KOELSCH, Stephan; FRITZ, Thomas; V. CARMON, D. Yves; MÜLLER, Karsten; FRIEDERICI, Angela D. Investigating emotion with music an fMRI study. *Human Brain Mapping,* n. 27, p. 239-250, 2006.

MERSMANN, Hans, ed. *Letters of Mozart Amadeus Mozart.* New York: Dover, 1972.

PALLESEN, Karen J.; BRATTICO, Elvira; BAILEY, Cristopher; KORVENOJA, Antti; KOIVISTO, Juha; GJEDDE, Albert; CARLSON, Sinnöve. Emotion processing of major, minor, dissonant chords. *Annals of the New York Academy of Sciences*, n. 1060, p. 405-453, 2005.

SCHINDLER, Anton F. *Beethoven as I knew him*. Londres: Faber and Faber, 1966.

SCHÜLLER, Gunther. *The Complete Conductor*. New York: Oxford University Press, 1997.

SNYDER, Bob. *Music and Memory.* Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

Marcia Kazue Kodama Higuchi possui graduação em Bacharelado em Música pela Faculdade de Artes Alcântara Machado (1988) e mestrado em Artes pela Universidade de São Paulo (2004). Atualmente é professora de Didática do Instrumento na Faculdade de Artes Alcântara Machado e doutoranda em Neurologia/Neurociências pela Faculdade de Medicina da USP de Ribeirão Preto. Desde 1986, é professora de piano e pesquisadora sobre as razões das dificuldades existentes no aprendizado pianístico. É autora dos livros "Técnica de Concentração no Aprendizado Pianístico" e "Tocando com Concentração e Emoção".

João Pereira Leite possui graduação em Medicina pela Faculdade de Medicina de Ribeirão Preto - USP (1984), mestrado em Neurologia pela Escola Paulista de Medicina - UNIFESP (1990) e doutorado em Medicina (Neurologia) pela Universidade Federal de São Paulo (1992). Realizou estágio pós-doutoral na Universidade da California em Los Angeles-UCLA (1992-1996). Atualmente é professor Titular do Departamento de Neurologia, Psiquiatria e Psicologia Médica da Faculdade de Medicina de RIbeirão Preto - USP e Presidente da Comissão de Pesquisa desta mesma instituição. Tem experiência na área de Medicina, com ênfase em Neurologia, atuando principalmente nos seguintes temas: Neuropatologia das epilepsias, neuroimagem das epilepsias, modelos experimentais de doenças neurológicas, neuroproteção e neuroplasticidade.

instruções para autores

A OPUS é um periódico semestral que publica artigos científicos e resenhas nas diversas áreas do conhecimento musical, sempre encorajando o desenvolvimento de novas perspectivas metodológicas e o diálogo com outras disciplinas, procurando assim oferecer um panorama do estado atual da pesquisa de ponta em música no Brasil. A OPUS é publicada simultâneamente em versões impressa e eletrônica.

Recomenda-se aos autores o limite de 4.000 a 8.000 palavras para artigos científicos e entre 2.000 a 4.000 palavras para resenhas. Textos mais ou menos extensos serão considerados excepcionalmente. Resumos de até 150 palavras deverão acompanhar os trabalhos, juntamente com um *abstract* em inglês. Espera-se que os trabalhos submetidos sejam textos originais, não publicados previamente em periódicos nacionais ou estrangeiros. Trabalhos previamente apresentados em congressos serão aceitos desde que formatados de acordo com o padrão da revista. Os textos podem ser submetidos em português, espanhol e inglês.

A padronização de citações e referências da OPUS respeita as normativas NBR6023 e NBR10520 da ABNT.

Imagens deverão ser enviadas no corpo do texto. Caso o artigo seja aceito, os editores solicitarão o envio das imagens separadamente em formato *tif* ou *jpg*, resolução 300dpi. A OPUS impressa publica apenas ilustrações em preto e branco, mas a versão *online* poderá incluir ilustrações coloridas e arquivos de som e vídeo.

Os artigos são recebidos ininterruptamente durante todo o ano. A avaliação é realizada uma vez a cada semestre por membros do conselho editorial, conselho consultivo e, quando necessário, por pareceristas externos.

Envie seu artigo ou resenha para o endereço eletrônico
opus@anppom.com.br

Os Editores