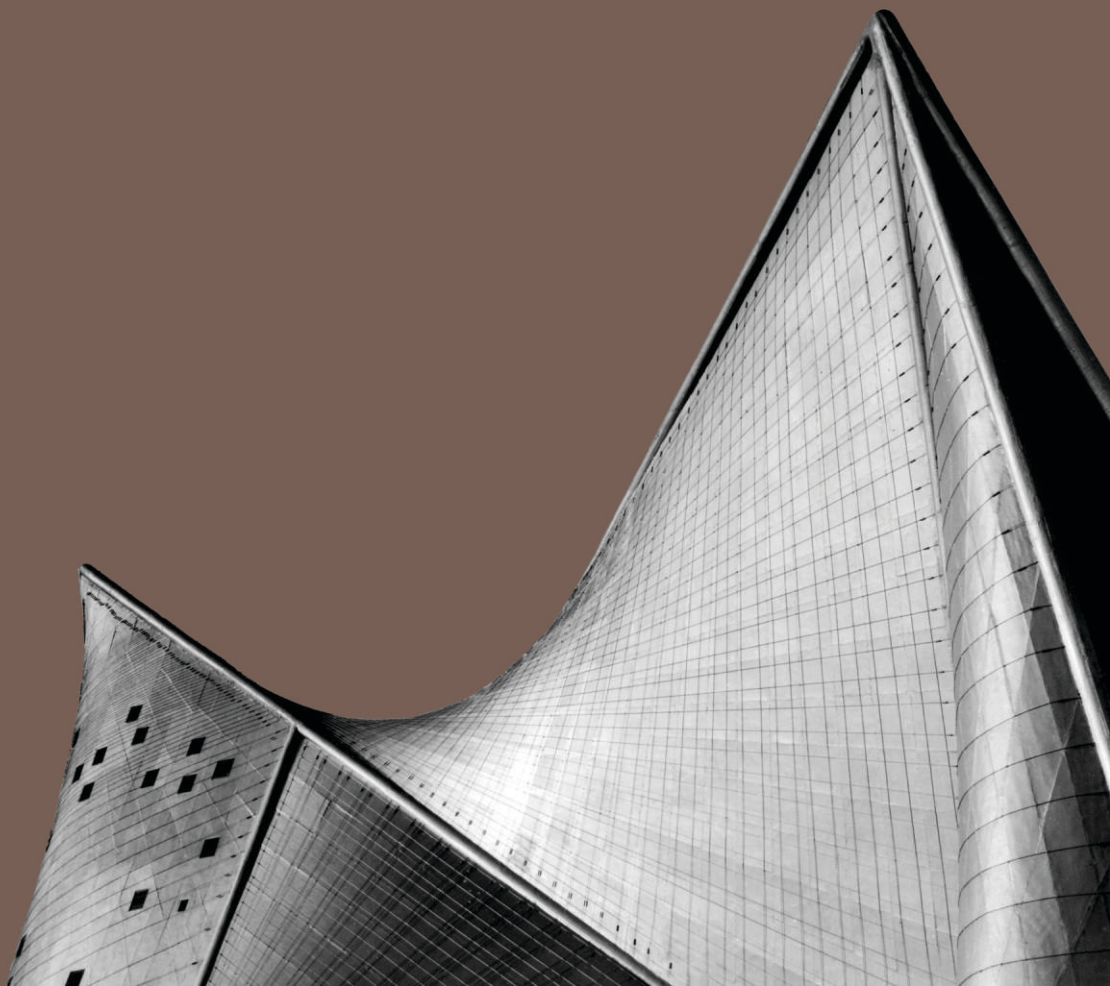
OPUS

OPUS

REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
VOLUME 18 • NÚMERO 1 • JUNHO 2012 • ISSN 1517-7017



REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 18 • NÚMERO 1 • JUNHO 2012

OPUS · REVISTA DA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Conselho Editorial

Editora

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

Conselheiros

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

Editoração Adriana Lopes Moreira **Revisão Geral** Adriana Lopes Moreira, Roberto Rodrigues
Tratamento das imagens e encarte Roberto Rodrigues
Revisão de traduções Kathleen Martin / **Projeto Gráfico** Rogério Budasz

Capa Pavilhão Phillips (1958)

Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – v. 18, n. 1(jun. 2012) – Porto Alegre (RS): ANPPOM, 2012.

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

OPUS

REVISTA DA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOLUME 18 • NÚMERO 1 • JUNHO 2012



ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Diretoria 2011-2013

Presidente: Luciana Del Ben (UFRGS)
Primeiro secretário: Marcos Vinício Nogueira (UFRJ)
Segundo secretário: Eduardo Monteiro (USP)
Tesoureiro: Sergio Figueiredo (UDESC)

Conselho Fiscal

Claudiney Carrasco (UNICAMP)
Ana Cristina Tourinho (UFBA)
Marcos Holler (UDESC)
Antenor Ferreira Corrêa (UnB)
Sérgio Barrenechea (UNIRIO)
Alexandre Zamith Almeida (UFU)

Editora de publicações da ANPPOM

Adriana Lopes Moreira (USP)

sumário

volume 18 • número 1 • junho 2012

Editorial 7

Instruções para autores 8

Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais 9
Paulo Castagna

Hino para a Aclamação de D. João VI: edição e contextualização (com partitura inédita) 41
Alberto José Vieira Pacheco

Acervo Heinz Geyer, da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau: catalogação e edição 73
Roberto Fabiano Rossbach, Tiago Pereira

"Quanta coisa para pensar nos tem dado essa gente": educadores musicais brasileiros em viagem aos Estados Unidos 101
Inês de Almeida Rocha

Aplicações composicionais de um modelo analítico para variação progressiva e *Grundgestalt* 127
Carlos de Lemos Almada

Modelos de Composição e Percepção de Xenakis: *Concret PH* e o Pavilhão Philips 153
Danilo Rossetti

O desenho como metodologia composicional: possíveis derivações da composição assistida por gráficos na música instrumental de Xenakis 179
Alexandre Ficagna

Aspectos analíticos quantitativos e qualitativos da peça para flauta solo *All'aure in una lontananza*, de Salvatore Sciarrino 203
Maria Leopoldina Lima Cardoso Onofre, J. Orlando Alves

Musicoterapia na promoção da saúde: contribuindo para o controle do estresse acadêmico 225
Graziela França Alves Panacioni, Claudia Regina de Oliveira Zanini

Desafios para a implementação metodológica de pesquisa em larga escala na educação musical 257
Sérgio Figueiredo, José Soares

editorial

Os trabalhos que compõem os números 18.1 e 18.2 da OPUS foram selecionados a partir dos artigos apresentados durante o XXII Congresso da ANPPOM.

Os quatro primeiros artigos deste número resgatam obras e personalidades da produção musical brasileira, desde o século XIX. Paulo Castagna traz resultados, em fase bastante sedimentada, da investigação do material existente sobre o compositor João de Deus de Castro Lobo (1794-1832) e sua obra, após consulta, até o presente momento, a cerca de setecentas fontes manuscritas, em vinte diferentes acervos. Alberto Pacheco republica o artigo que trata da reconstituição e edição do *Himno para a Feliz aclamação de S. M. F. O Senhor D. Joaõ VI* (1817), de Marcos Portugal, agora acrescido da redução da obra, para coro e piano. Roberto Rossbach e Tiago Pereira documentam a atuação musical do maestro e compositor Heinz Geyer (1897-1982). Inês Rocha documenta e analisa o intercâmbio cultural, musical e pedagógico decorrente da participação de Liddy Chiaffarelli Mignone, Francisco Mignone, Antônio Leal de Sá Pereira e Heitor Villa-Lobos no *VIII Congresso Bienal de Professores de Música*, realizado nos Estados Unidos, em 1942. Os quatro próximos artigos se voltam a aspectos da análise musical. Carlos Almada pormenoriza sua proposta de modelo analítico referente à variação progressiva e à *Grundgestalt*, e apresenta possibilidades de aplicação. Danilo Rossetti volta-se à prática de composição e percepção de Xenakis, analisando *Concret PH* à luz de discussões a respeito de espaço e tempo. Alexandre Ficagna reflete a respeito da manipulação de imagens sonoras através de imagens visuais, por Xenakis, e apresenta derivações desta abordagem em composições próprias. Leopoldina Onofre e Orlando Alves elencam concepções terminológico-composicionais de Sciarrino e realizam uma análise espectral de passagens que fazem uso desses recursos em *All'aure in una lontananza*. Nos dois últimos artigos, Graziela Panacioni e Claudia Zanini investigam o efeito da Musicoterapia no controle do estresse de graduandos, e Sérgio Figueiredo e José Soares constatam os desafios que se apresentam a propostas de aperfeiçoamento dos mecanismos que informam sobre a formação de professores de música no Brasil.

Agradeço aos coordenadores de subáreas e aos avaliadores do XXII Congresso da ANPPOM, que de alguma maneira colaboraram para a seleção destes trabalhos.

Adriana Lopes Moreira

instruções para autores

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

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

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

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

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

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

ISSN 0103-7412 (versão impressa)
ISSN 1517-7017 (versão online)

Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais

Paulo Castagna (UNESP)

Resumo: Este artigo resultou de uma investigação do material existente sobre o compositor João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), o mais produtivo autor mineiro e afrodescendente da primeira metade do século XIX, no que se refere à quantidade e difusão de suas obras. Foi realizado um levantamento sistemático de composições musicais impressas, discografia e informações bibliográficas sobre o compositor, bem como informações disponíveis em documentos cartoriais e eclesiásticos. Paralelamente, foi construído um catálogo temático e detalhado de suas obras, a partir de cerca de 700 fontes manuscritas. Entre as principais conclusões, está a constatação de uma atuação bastante regrada nas instituições de Vila Rica (até 1823) e de Mariana (pelo menos a partir de 1825). Além disso, constatou-se o desconhecimento, até o presente, de autógrafos de suas composições, preservadas somente por cópias de tradição (ou apógrafos). O artigo finalmente investiga a *causa mortis* de João de Deus de Castro Lobo e, a partir de seu esclarecimento, apresenta uma hipótese para o desaparecimento dos autógrafos das composições musicais desse autor, relacionando esse fato à maneira pela qual sua música chegou ao presente.

Palavras-chave: Música sacra. Catálogo de obras. Difusão musical. Manuscritos musicais. Século XIX.

Title: Musical Production and Professional Work of João de Deus de Castro Lobo (Vila Rica, Brazil, 1794 - Mariana, Brazil, 1832): from the Disappearance of His Work to its Transmission through Social Networks

Abstract: This article resulted from an investigation of the available information on the composer João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), the most productive Afro-Brazilian author from the State of Minas Gerais during the first half of 19th century in regards to the volume and diffusion of his works. His printed musical compositions, discography and bibliographic data, as well as information available from notary and ecclesiastical documents were systematically collected. In parallel, a thematic and detailed catalog of his works was made from approximately 700 manuscript sources, consulted from 20 different collections, based on methodology developed in Brazilian cataloging projects from the 1990s and2000s. Among the key findings is the realization that he had a very active professional career in music in institutions from Vila Rica (until 1823) and Mariana (at least from 1825). Moreover, after cataloguing his works and other sources, we observed that there are no original manuscripts of his compositions, only ones preserved as transcripts, the majority of them from the second half of the 19th century and first half of the 20th century. Finally, this paper investigates the *causa mortis* of João de Deus de Castro Lobo, and from its details, provides a hypothesis for the disappearance of the manuscripts of the musical compositions of this composer while relating the loss to the way in which his music came to the present day.

Keywords: Sacred Music, Catalogue of Works, Music Diffusion, Music Manuscripts, 19th Century.

CASTAGNA, Paulo. Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 9-40, jun. 2012.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Rumo à visão sistemática da produção musical e da atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)" (CASTAGNA, 2012: 2033-2041).

O objetivo deste artigo é apresentar os resultados parciais da elaboração do catálogo de obras e do levantamento sistemático de informações referentes à atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832), enfatizando-se três aspectos: sua *causa mortis*, o desaparecimento dos seus autógrafos musicais e a transmissão de sua música até o presente[1].

Este artigo é resultado de dois projetos de pesquisa: *Mestres da capela e organistas diocesanos no Bispado de Mariana (1748-1830)*, com bolsa Vitae de Artes entre maio de 2001 a abril de 2002, e *Um compositor mulato na catedral de Mariana (MG): produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832)*, com bolsa PQ/CNPq entre março de 2007 e fevereiro de 2010, que envolveu a consulta, até o momento, de 20 acervos musicais e a organização das informações com base na metodologia desenvolvida em projetos de catalogação musical das duas últimas décadas (CASTAGNA, 2003). Uma primeira versão deste texto foi apresentada no XXII Congresso da ANPPOM (CASTAGNA, 2012), aqui expandida na forma de artigo, sendo ambas, porém, exposições preliminares das informações que estão sendo reunidas e sistematizadas para um futuro e mais completo trabalho sobre Castro Lobo.

Na investigação sobre o início do interesse por este autor, percebeu-se que João de Deus de Castro Lobo foi o compositor mineiro que mais havia sido pesquisado antes que Francisco Curt Lange (1903-1997) iniciasse seus trabalhos no Brasil, o que revela a existência de um interesse local, ainda que pequeno, pela antiga música mineira, antes do advento da musicologia história no Brasil, tal como é oficialmente reconhecida no meio acadêmico: a mais antiga pesquisa sobre esse compositor foi realizada pelo Cônego Júlio de Paula Dias Bicalho, então mestre da capela da catedral de Mariana, o qual solicitou, em 1888, na cidade de Ouro Preto, cópia do registro de batismo de Castro Lobo, atendendo ao pedido de um padre do Rio de Janeiro, de sobrenome Ferreira (MMM, [651] A5G1P18)[2].

Foi em 1911, no entanto, que Olímpio Pimenta publicou a primeira biografia e relação de obras de João de Deus, divulgando informações bastante substanciais sobre o

[1] Dedico este artigo a Mons. Flávio Carneiro Rodrigues, diretor do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, e às historiadoras Maria Teresa Gonçalves Pereira e Maria José Ferro de Souza, sem cuja colaboração este trabalho não teria sido possível.

[2] Este Padre Ferreira escreveu a 19 de setembro de 1888: "O Padre João de Deus de Castro Lobo nasceu e foi batizado na Freguesia de Antônio Dias de Vila Rica, filho legítimo de Gabriel de Castro Lobo e Quitéria da Costa; morreu em 1832, com 33 [sic] anos de idade, mais ou menos". O treslado da certidão de batismo do compositor foi lavrado em 9 de novembro de 1888 pelo Coadjutor Padre Alfredo José das Neves e enviado no mesmo dia ao Cônego Júlio de Paula Dias Bicalho pelo Padre Cândido Veloso, de Ouro Preto.

compositor. Obviamente não se tratava do primeiro caso do gênero no Brasil, uma vez que Manuel de Araújo Porto Alegre (1856) já havia escrito os *Apontamentos sobre a vida* e *a obra do padre J. Maurício Nunes Garcia*, mas antes de 1811 não há notícia de um interesse tão grande por um compositor mineiro como se observa no artigo de Olímpio Pimenta.

Carlos José dos Santos (1929)[3] e Raimundo Trindade (1929: 94) acrescentaram outros dados biográficos de Castro Lobo, os quais, juntamente com os precedentes, tornaram-se a base de vários textos posteriores sobre o compositor, ainda que tais fontes tenham sido pouco referidas até recentemente. O fato de o Cônego Raimundo Trindade mencionar, em seu conhecido livro *Arquidiocese de Mariana*, a atuação de João de Deus na Ordem Terceira de São Francisco, não referida por Pimenta (1911), demonstra que esse verbete não utilizava apenas informações dos textos anteriores, mas que novos elementos continuavam sendo recolhidos para melhor compreensão das atividades profissionais de Castro Lobo. Em um capítulo intitulado *Padres ilustres do clero mineiro*, Raimundo Trindade dedica o primeiro grupo de verbetes aos padres ilustres "nas ciências, letras e artes":

> XXXVII - João de Deus de Castro Lobo. Filho de Gabriel de Castro Lobo e Quitéria da Costa e Silva, nasceu na freguesia do Pilar de Vila Rica, em cuja matriz foi batizado a 16 de março de 1794. Musicista notável, muito popular em Minas, onde em quase todas as paróquias se cantam, ainda hoje, suas missas, novenas, endoenças, encomendações, etc. Foi organista da Ordem Terceira de São Francisco da Penitência de Mariana, em cuja igreja está sepultado, vencendo cinqüenta mil réis por ano. Faleceu em 1832 (TRINDADE, 1929: 94).

Nas décadas de 1970 e 1980 proliferaram-se as extensas pesquisas de Francisco Curt Lange (1979; 1981), que incluem informações importantes sobre a atuação de Castro Lobo em Vila Rica. Somente nessa época foram notadas questões fundamentais sobre o autor mineiro, como sua afrodescendência, a intensidade de sua atuação profissional e sua posição de destaque entre os compositores da primeira metade do século XIX. Mas a primeira grande ação referente aos manuscritos musicais mineiros, e que gerou as primeiras informações sobre a música de Castro Lobo e fundamentou a primeira gravação de uma obra de sua autoria, foi o projeto *O ciclo do ouro*, da PUC do Rio de Janeiro e da Funarte,

[3] Carlos José dos Santos (1929: 327) apresenta apenas estas informações: "[...] os músicos Tristão Ferreira, Jerônimo de Souza, o suave compositor dos ofícios da Semana Santa, o Ferreirinha, o padre João de Deus e tantos e tantos outros artistas, de quem resta apenas uma vaga reminiscência que em pouco se apagará. A velocidade do tempo, a indiferença dos homens e o abandono em que deixamos tudo o que é nosso, vão destruindo pouco a pouco suas obras valiosas".

coordenado por Elmer Corrêa Barbosa (1978): esse projeto resultou na microfilmagem de centenas de manuscritos musicais de vários acervos e na publicação de um catálogo das obras microfilmadas, subsidiando a série de edições musicais que logo depois começou a ser impressa pela Funarte, inicialmente com o título *Música Sacra Mineira - século XVIII e século XIX*, mas posteriormente denominada *Coleção Música Sacra Mineira*.

Em uma segunda fase, estimulados pelos trabalhos coordenados por Lange e Barbosa, surgiram os textos de Maria da Conceição Rezende Fonseca (1985), de Cleofe Person de Mattos (1985), de D. Oscar de Oliveira (1986) e novamente de Conceição Rezende (1989: 591-602), agora com observações diretas sobre a música de Castro Lobo, representada principalmente em manuscritos do Museu da Música de Mariana. Cleofe Person de Mattos (1989: 671-674) publicou aquele que seria o mais completo texto até então escrito sobre João de Deus de Castro Lobo, por ocasião da primeira gravação de uma de suas composições (a *Missa e Credo a 8 vozes*, CTP-JDCL 29, Cf. Tab. 1), enquanto Aluízio José Viegas (1989) teceu comentários sobre sua música e Maurício Dottori (1990) analisou, pela primeira vez, uma de suas peças. Os trabalhos de maior fôlego sobre esse autor foram as dissertações de mestrado de Maurício Mário Monteiro (1995) e de Josinéia Godinho (2008), que envolveram aspectos históricos e análises estilísticas bastante esclarecedoras sobre Castro Lobo. Novos estudos, nos últimos anos, vêm apresentando importantes informações a respeito, as quais serão reunidas e estudadas em um trabalho futuro e mais completo sobre o assunto.

Atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo

Após a análise de um grande volume de material bibliográfico, documentos cartoriais e eclesiásticos, a atuação profissional de Castro Lobo vai ficando cada vez mais clara. A extensa documentação recolhida por Francisco Curt Lange e outros pesquisadores demonstra que João de Deus iniciou cedo suas atividades musicais em Vila Rica, provavelmente integrando, com alguns de seus irmãos, um conjunto musical ou algumas atividades musicais lideradas por seu pai, Gabriel de Casto Lobo (1763-1843) (MONTEIRO, 1995; BRESCIA, 2012: 123-125).

Em 1811, aos dezessete anos de idade, João de Deus já estava atuando como diretor de uma orquestra de dezesseis músicos na casa da ópera de Vila Rica (FRIEIRO, 1981: 134). Em 1812 assinou, com outros colegas de profissão, um pedido para a criação da Confraria de Santa Cecília (MIOP, cód. 270, auto 5.253, 1° Ofício), recebendo, em 1815, assento nessa recém-criada agremiação (AEPNSPOP: v. 0197: f. 8v). A única instituição de Vila Rica com a qual João de Deus manteve contrato foi a Ordem Terceira do Carmo,

recebendo juntamente com João Nunes Maurício Lisboa, durante seis anos consecutivos (1818 a 1823), "pelos ajustes dos partidos da música" e pelo "órgão" (LANGE, 1979: 255-262).

Os anos de 1822 a 1825 representaram um período de transição para Castro Lobo: ordenou-se em 1822 na cidade de Mariana, após um extenso processo *De genere et moribus*, iniciado em 31 de janeiro de 1820, fonte de importantes informações biográficas, várias delas citadas pelos autores acima referidos (AEAM, Processo *De genere et moribus* n. 652). Alguns anos depois, o compositor passou a atuar como mestre da capela da catedral de Mariana. Olímpio Pimenta acredita que, logo após a ordenação em 1822, João de Deus já estivesse exercendo informalmente o cargo na catedral, mas a documentação não corrobora essa data: a única provisão conhecida para sua atuação como mestre da capela foi emitida em 7 de outubro de 1825 pelo bispo Dom Frei José da Santíssima Trindade e copiada no dia seguinte, no Livro do Registro Geral da Câmara Episcopal do Bispado de Mariana, o que não implica, necessariamente, na inexistência de outras provisões

> Dom Frei José da Santíssima Trindade, por mercê de Deus e da Santa Sé Apostólica, Bispo de Mariana, do Conselho de Sua Majestade Fidelíssima, que Deus guarde, etc. Aos fiéis cristãos, saúde e bênção. Fazemos saber que, atendendo nós à petição retro do Padre João de Deus Castro, havemos por bem, por esta nossa provisão, conceder-lhe licença para servir de Mestre da Capela da nossa Catedral por tempo de um ano, se antes não mandarmos o contrário, a qual ocupação servirá como convém ao serviço de Deus e ao nosso, não consentindo que se cantem músicas com composições profanas, nem também que se cantem em uma festa as letras que competem a outra, e declaramos que preferem os músicos nela assistentes, e haverá os emolumentos que lhe pertencerem, e cumprirá tudo o mais que for da sua obrigação, e será registrada. Dada nesta cidade, sob o selo de nossas armas e sinal do nosso Reverendo Doutor Provisor, aos 7 de outubro de 1825. E eu, o Reverendo José Fernandes Viçosa, a subscrevi. Marcos Antônio Monteiro. Chancelaria - 3$000 (AEAM, *Provisões*, 1825-1827: f. 5v).

A demorada consulta dos códices da época, principalmente os do Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, revelou informações bastante restritas sobre o trabalho de Castro Lobo em Mariana: afora sua provisão de 1825, existem alguns pagamentos envolvendo sua própria atuação na catedral - seja pela Fábrica, seja pela Irmandade do Santíssimo Sacramento (instalada na catedral) - e a direção da música da Câmara de Mariana (quase sempre executada na própria catedral), função cujo exercício era sempre um privilégio do mestre da capela.

A Ordem Terceira de São Francisco de Mariana foi a única instituição à qual João de Deus de Castro Lobo se dedicou fora da catedral, comprovando informação já publicada por Trindade em 1929. Pagamentos anuais emitidos a este compositor, de 1826 a 1831 (OTSFM, sem cód.) e o fato de ter sido antecedido e sucedido nessa ordem terceira por José Felipe Correia Lisboa, nos períodos em que esse músico também exerceu o cargo de mestre da capela da catedral, indicam que aqui também a instituição estava oferecendo sua direção musical privilegiadamente aos mestres da capela[4].

A atuação de Castro Lobo como diretor musical e organista, tanto na Ordem Terceira do Carmo de Vila Rica, quanto na catedral e na Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, revelam um panorama mais claro sobre o tipo de trabalho que desenvolveu nessas instituições. Paralelamente, a data dos primeiros pagamentos na Ordem Terceira de São Francisco sugere que o início de sua função como mestre da capela da catedral pode ter sido mesmo em 1825, após receber a provisão do Bispo de Mariana.

Castro Lobo certamente trabalhou como mestre da capela e organista da Catedral de Mariana até sua morte em 26 de janeiro de 1832: em uma ata da sessão capitular de 3 de fevereiro de 1832 (portanto poucos dias após o seu falecimento), o novo organista - Lucindo Pereira dos Passos - pedia "que se cuidasse em providenciar a respeito do órgão desta Sé, a fim de que se evitasse o contágio da moléstia ética, de que tinha acabado de viver seu último proprietário o padre João de Deus Castro" (AEAM, cód. A8P3L2: f. 52v; A2G2P11: doc. 1).

A *causa mortis* de João de Deus de Castro Lobo

A doença que vitimou João de Deus de Castro Lobo foi indicada na ata da sessão capitular de 3 de fevereiro de 1832 como "ética", palavra que naquele período era associada tanto à sífilis quanto à tuberculose, em função da alta frequência de desenvolvimento da segunda como decorrência da primeira. Doença infecciosa causada pela bactéria *Treponema pallidum*, a sífilis ainda hoje é conhecida por *lues* ou *cancro duro*. A partir do primeiro de seus sinônimos, seu portador era denominado *luético*, de onde derivaram várias versões no século XVIII, como "ético" e "héctico". Já a tuberculose, enfermidade

[4] Castro Lobo recebeu seu último pagamento da Ordem Terceira de São Francisco em 4 de outubro de 1831. Faleceu menos de quatro meses depois, em 26 de janeiro de 1832. Em 4 de outubro do mesmo ano, José Felipe Correia Lisboa reassumiu na mesma Ordem Terceira o cargo que havia deixado, por conta da atuação de Castro Lobo nessa instituição, lá recebendo seu último pagamento em 4 de outubro de 1834.

causada pelo *Mycobacterium tuberculosis* e que ataca principalmente os pulmões, era conhecida na época como "tísica", palavra derivada da antiga designação grega *phthisis*.

Rafael Bluteau, que usa as formas *ethico* (1713: v. 3: 354) e *hectico* (1713: v. 4: 13), as relaciona com "aquele que tem febre *éthica*", identificando a doença, na ortografia da época, como *ethiguidade*, palavra já usada em Portugal desde pelo menos o século XVI. Antônio de Morais Silva (1789: 789) confirma *éthico*, na ortografia da época, como "o doente de *ethiguidade*", associando essa enfermidade com a tísica e caracterizando-a como: "Doença que vai consumindo o corpo, sem febre. Outros dizem que é acompanhada de febre e dizem febre *éthica* ou de tísico". Silva (1789: 112) também registra as variantes *héctica* e *héctico*, indicando-as como sinônimos de "tísica" e "tísico" (ainda que não sejam exatamente sinônimos, como veremos adiante), enquanto Luiz Maria da Silva Pinto (1833: 72), em outra confusão de significados, registra a variante *hectica*, que define como "doença que emacia e consome todo o corpo", embora tal descrição corresponda à "tísica".

O fato é que, apesar de certa confusão entre ambas, a "ética" e a "tísica" eram enfermidades distintas, hoje respectivamente denominadas sífilis e tuberculose[5]. O motivo dessa imprecisão é o fato de que o desenvolvimento da tuberculose como decorrência da sífilis era um evento comum e já conhecido no século XIX, tendo sido observado, entre outros, por um médico anônimo brasileiro em 1871, que afirmava ter sido a sífilis "talvez uma das grandes causas da tísica pulmonar", ou seja, da tuberculose (CARRARA, 1996: 42).

No início do século XVIII, Rafael Bluteau já apresentava descrições bastante significativas dessas duas doenças, cujos elementos não deixam dúvidas sobre a identidade da ética/etiguidade/sífilis (que ataca as partes "sólidas" do corpo) e da tísica/tuberculose (que ataca o pulmão ou "bofe"). A transcrição está atualizada, porém com a preservação da ortografia original dos nomes das duas doenças:

> Hectica, hèctica ou febre héctica ou (segundo vulgarmente se pronuncia) febre ethica. É febre habitual, pegada nas partes sólidas do corpo, como são as partes nervosas e carnosas, e por estar fixa nestas partes, se chama habitual. É de várias espécies e, por isso, tem vários nomes. A febre héctica primária começa pegando logo na substância sólida. A febre héctica secundária é a que sobrevém às outras febres. A febre héctica

[5] O termo "sífilis" foi empregado pela primeira vez provavelmente por Girolamo Fracastoro, autor do poema *Syphilis sive morbus gallicus* (Sífilis ou a doença francesa), de 1530, enquanto o termo "lues" é de origem latina e significa "praga". Já o termo "tísica" é derivado da palavra grega *phthisis* (φθίση). Foi somente na transição do século XIX para o XX que as palavras "sífilis" e "tuberculose" difundiram-se na língua portuguesa, substituindo as antigas designações "ética", "etiguidade", "tísica" e todas as suas variantes ortográficas.

> simples, ou solitária, é a que não está complicada com febre podre. (BLUTEAU, 1713: v. 4: 13)

> Tísica ou thisica ou Ptysica. Deriva-se do grego phtisis, corrupção, extenuação, consunção. Toma-se geralmente por qualquer atenuação e emaciação do corpo, mas particularmente por aquela consunção[6] que procede de chagas no bofe[7]. Neste sentido, tísica é uma ulceração do bofe, que insensivelmente derrete todo o corpo, ou uma chaga no bofe, causada de um humor acre e corrosivo, com febre lenta, tosse, escarros de sangue e matéria fanhosa[8] ou purulenta, que pouco a pouco atenuam o corpo. A tísica é uma consunção do humor nutriente. A parte que afeta é o bofe, por consenso de que padeceram e padecem o ventrículo, o pâncreas e as glândulas lácteas, por causa do ruim elaboratório do chilo (BLUTEAU, 1721: v. 8: 177).

A sífilis começou a se propagar com intensidade no Brasil na segunda metade do século XVIII, em função do intenso processo de urbanização e do crescimento econômico e populacional, sem que houvesse, na época, condições satisfatórias para a prevenção dessa e de várias outras enfermidades contagiosas. Além disso, a difusão da sífilis tem uma razão cultural, pois a doença chegou a ser ostentada por muitos homens, no Brasil, como sinal de virilidade, o que motivou Gilberto Freire a afirmar: "Costuma dizer-se que a civilização e a sifilização andam juntas: o Brasil, entretanto, parecer ter-se sifilizado antes de se haver civilizado" (FREIRE, 1936: 50 apud RAGO, [s.d.])[9]. Bem antes da Independência, a sífilis já era uma epidemia nas grandes cidades brasileiras. De acordo com Sérgio Carrara (1996: 77), em 1798 o Senado da Câmara do Rio de Janeiro manifestava preocupação com a proliferação dessa doença na capital da colônia, abrindo o primeiro inquérito na região para apurar suas causas:

> Conforme dizia o sifilógrafo Oscar da Silva Araújo em 1928, a grande incidência da sífilis no Brasil, especialmente no Rio de Janeiro, vinha sendo apontada por fontes mais seguras desde o século XVIII (Araújo, 1928a: 11). Além de citar cronistas que falavam igualmente da dissolução dos costumes e da incidência do mal venéreo,

[6] Consunção, grafia original "consumpção": efeito de ser consumido, de definhar progressivamente por ação de alguma doença.
[7] Bofe: pulmão.
[8] No original: "faniosa" ou "saniosa".
[9] FREIRE, Gilberto. *Casa Grande e Senzala*. 2 ed. Rio de Janeiro: Schmidt, 1936.

> Araújo afirmava que, em 1798, o Senado da Câmara do Rio de Janeiro teria organizado um inquérito para apurar quais as doenças endêmicas e epidêmicas mais comuns na cidade. A tal inquérito, teriam respondido três dos mais eminentes médicos ali radicados, dos quais, dois deles, Bernardino Antônio Gomes e Antonio Joaquim de Medeiros, assinalavam a freqüência das doenças venéreas. Através dos trechos citados por Araújo, pode-se perceber claramente como a constatação dessa freqüência articulava-se diretamente às avaliações sobre a (i)moralidade reinante. Segundo dizia Medeiros [(apud Araújo, 1928: 12)[10]], por exemplo, "*as causas morais e dietéticas influem assaz para as moléstias do país. Os antigos afirmam que as tísicas, hoje tão freqüentes no Rio de Janeiro, raríssimas vezes se observavam, assim como as doenças da pele. Ora, se nós cavarmos mais fundo, acharemos que quase todas são complicadas com o vício venéreo. A opulência desta respeitável cidade faz introduzir o luxo e a depravação dos costumes, de maneira que dentro da cidade não faltam casas públicas onde a mocidade vai estragar a sua saúde e corromper os costumes de uma boa educação, contraindo novas enfermidades e dando causas para outras tantas*" (CARRARA, 1996: 77).

A sífilis é uma doença descontínua: uma vez manifestada, possui quatro estágios, conhecidos como sífilis primária, secundária, latente e terciária. Na fase primária ocorre a úlcera cutânea denominada *cancro duro*, que regride espontaneamente, enquanto na fase secundária ocorrem feridas mais frequentes nas mãos e nos pés. Após a fase latente, na qual não há sintomas aparentes, ocorre a fase terciária, com manifestações sistêmicas e debilitantes de vários tipos, estágio da infecção que surge normalmente de um a dez anos a partir da contração da doença, podendo chegar até 50 anos. É na fase terciária que a sífilis pode causar acometimento pulmonar (OLIVEIRA et al., 2007), tornando o órgão suscetível à contração da tuberculose, doença que leva a pessoa à morte bem mais rapidamente que a sífilis.

Existiam, na época, três formas principais de transmissão da sífilis: o contato sexual, o contato de uma pele contaminada com outra, e a contaminação transplacentária do feto durante a gravidez, quando a mãe já fosse acometida pela doença. A transfusão sanguínea - quarta possibilidade de transmissão - ainda não era praticada naquele período. A sífilis congênita foi, por séculos, uma das grandes causas da mortalidade infantil em todo o mundo, porém uma boa parte das crianças nascidas com essa doença chegava à idade adulta, obviamente arrastando consigo muitos incômodos e dificuldades físicas.

[10] ARAÚJO, Oscar da Silva. *Alguns commentários sobre a syphilis no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Empreza Gráphica Editora Paulo Pongetti & Cia, 1928.

Ainda mais devastadora que a sífilis, a tuberculose pode ser transmitida simplesmente por via aérea, pelo contato com gotículas de saliva da pessoa contaminada. Difundiu-se bastante, não somente pela inexistência de tratamento eficaz no século XIX, mas, sobretudo, pelo pequeno conhecimento das causas dessa doença naquela época. Foi somente no decorrer do século XX que surgiu seu primeiro tratamento eficaz, depois que o médico escocês Alexander Fleming descobriu, em 1928, a penicilina - o mais antigo antibiótico capaz de curar a sífilis e a tuberculose - que se tornou disponível para uso médico a partir de 1941. Antes da Segunda Guerra Mundial, portanto, a maior parte das pessoas acometidas pela sífilis e pela tuberculose sofria seus sintomas e morria em extrema penúria (CARRARA, 1996).

Esclarecida a *causa mortis* de João de Deus de Castro Lobo - sífilis e talvez também a tuberculose - compreendem-se agora as razões de sua "compleição débil" e de seu falecimento antes de completar 38 anos de idade. De acordo com o depoimento de uma senhora então conhecida por Mestra Joana, que teria perto de 10 anos quando o compositor faleceu (PIMENTA, 1911), desde a infância Castro Lobo fora acometido por "incômodos", o que aponta também para a possibilidade de que sua sífilis tenha sido de origem congênita, embora a origem sexual ainda não possa ser descartada[11]:

> Ainda existe, nesta cidade, a velha Mestra Joana, como todos a chamam, senhora dotada de todo critério e que já tem quase 90 anos. Esta virtuosa senhora, apesar de sua idade e de seu estado valetudinário, tem ainda o espírito bem lúcido e nos disse em presença de diversas pessoas, que conheceu muito o Padre João de Deus, quando menina, e que ele era dotado de uma compleição débil, devido [a]os incômodos que desde a infância o acompanhavam; assistiu o seu funeral nesta cidade, onde gozava de grande reputação, por causa das raras qualidades que ornavam o seu adamantino caráter e o seu modo amável com que tratava a todos, a sua caridade para com aqueles que nas agruras da vida acertavam em bater à sua porta. (PIMENTA, 1911)

Pimenta (1911) ainda registra os momentos finais do compositor, quando este concluía o sexto dos seus *Responsórios de Defuntos*, sem ter conseguido escrever os seguintes, que eram exigidos pela liturgia. Obviamente, percebe-se um toque romântico nessa informação, porém seu teor aponta para o fato de que, na transição de 1831 para

[11] Agradeço aos médicos Dr. José Marcos Thalemberg e Dr. Samir Wadi Rahme pelas informações sobre as características da sífilis, que contribuíram para as decisões de pesquisa tomadas neste artigo.

1832, João de Deus estava consciente do grau de avanço de sua doença e da proximidade de sua morte:

> Guarda-se aqui uma tradição que bem mostra o espírito apaixonado e o estro inflamado desse malogrado sacerdote pela divina arte de Euterpe. Depois de haver concluído o *Sexto Responsório* e encetado o *Sétimo*, assentado debaixo de anosas jaboticabeiras, que ainda se conservam junto ao prédio onde residia há pouco o insigne homem de letras e mavioso poeta Alfonsus Guimarães, ouviu a execução dos que estavam arrematados e, voltando para o interior dos seus aposentos, profetizou com lágrimas o remate de seus dias: "A minha missão está completa, mas incompletos ficam os Responsórios" (PIMENTA, 1911).

Se Castro Lobo teve sífilis congênita, sua mãe e provavelmente seu pai também devem ter sido portadores da doença, mas considerando-se que Gabriel de Castro Lobo (o pai do compositor) faleceu em 1843, aos 80 anos de idade (e 11 anos depois da morte de João de Deus), essa hipótese fica enfraquecida e precisa ser melhor fundamentada. Uma origem sexual da sífilis de Castro Lobo não deve ser descartada, mas somente novos estudos sobre o assunto poderão esclarecer melhor essa questão.

A breve carreira de Castro Lobo na catedral de Mariana fez com que tenha sido sucedido na função de mestre da capela pelo mesmo músico que o antecedeu: José Felipe Correia Lisboa. É sintomático o fato de Correia Lisboa ter reassumido o cargo de mestre da capela da catedral de Mariana no dia seguinte ao falecimento de Castro Lobo. Muito provavelmente, a morte de João de Deus estava sendo esperada pelo Bispo e pelos demais integrantes da catedral, que já teriam se preparado para a posse do novo mestre da capela José Felipe Correia Lisboa, assim como do novo organista Lucindo Pereira dos Passos, cuja provisão até o presente ainda não foi localizada. A provisão de Correia Lisboa foi emitida e registrada no mesmo dia 27 de janeiro de 1832:

> Dom Frei José da Santíssima Trindade, por mercê de Deus e da Santa Sé Apostólica, Bispo de Mariana, do Conselho de Sua Majestade. Pela presente nossa portaria autorizamos e deputamos ao Quartel Mestre José Felipe Corrêa Lisboa para servir o emprego de mestre da capela da nossa catedral, cujo emprego servirá como convém ao serviço de Deus e bem da mesma catedral, apresentando as músicas como é obrigado, cumprindo quanto for de sua obrigação, e servirá enquanto não mandarmos o contrário. E será registrada. Dada sob nosso sinal o selo aos 27 de

> janeiro de 1832. Antônio Marciano da Silva escrevi. Frei José da Santíssima Trindade Bispo - Estava o selo. Silva. (AEAM, *Provisões*, 1832-1833: f. 7v)

Surpreendente foi constatar a duração do último período de atuação de Correia Lisboa como mestre da capela: embora tenha reassumido o cargo em 27 de janeiro de 1832, um dia após o falecimento de Castro Lobo, não permaneceu por mais do que um ano e meio nessa função. Nem o mestre da capela José Felipe Correia Lisboa e nem o organista Lucindo Pereira dos Passos, que solicitou a desinfecção do órgão da catedral em 3 de fevereiro desse ano, permaneceram por muito tempo na catedral: em 1833 ambos desapareceram da documentação dessa igreja e foram substituídos pelo novo organista Antônio Nunes Cruz (em 12 de julho de 1833) e pelo novo mestre da capela José Felipe Corrêa Lisboa Júnior (em 22 de julho de 1833) (AEAM, *Provisões*, 1833-1834: f. 30r-31v), sendo que Antônio Nunes Cruz também passou a receber por serviços musicais para a Ordem Terceira de São Francisco de Mariana (OTSFM, f. 166v-167r) em 4 de outubro de 1833.

José Felipe Correia Lisboa ainda recebeu um último pagamento na Ordem Terceira de São Francisco de Mariana em 4 de outubro de 1834 e depois seu nome não foi mais mencionado nessa instituição (OTSFM, f. 169r). Para a Confraria de Nossa Senhora das Mercês de Mariana (AEAM, f. 85v), Correia Lisboa trabalhou de 1824 a 1835, sendo lá substituído, a partir de 1836, também por Antônio Nunes Cruz. O mestre da capela Correia Lisboa e o organista Pereira dos Passos tiveram, portanto, uma atuação muito curta em Mariana após o falecimento de João de Deus de Castro Lobo. Teriam sido, também eles, vítimas da sífilis ou da tuberculose?

O fato é que, em 1834, é José Felipe Corrêa Lisboa Júnior quem recebe um pagamento da Fábrica da Catedral de Mariana por atividades musicais, corroborando a ausência de seu pai nessa igreja a partir de então. Corrêa Lisboa (pai), no entanto, teve uma função decisiva no que se refere à preservação das composições de Castro Lobo: certamente copiou algumas de suas obras, pois duas de suas cópias permanecem no Museu da Música de Mariana (MMM, CDO.01.100, C-01; CDO.02.039, C-01), mas a intensidade de sua participação nesse processo pode ter sido ainda maior, como veremos adiante.

O catálogo de obras de João de Deus de Castro Lobo

A construção do catálogo temático (ainda provisório) das obras de João de Deus de Castro Lobo foi baseada na consulta de mais de 700 fontes manuscritas, em 20 diferentes acervos (ao total, 26 foram consultados), número que tende a crescer, pois alguns outros acervos ainda serão visitados. A relação das 40 obras que se seguiu à

descrição e organização das informações (Tab. 1) não revelou grandes surpresas diante das listas de títulos que já eram conhecidas, porém modificou algumas atribuições de autoria, acrescentou obras à relação e pôs em dúvida algumas atribuições correntes. As mais interessantes constatações referentes ao catálogo de obras de Castro Lobo não ocorreram propriamente a partir dos títulos de suas obras, mas sim das suas fontes, como constataremos a seguir.

Três obras citadas no catálogo de microfilmes coordenado por Elmer Barbosa (1978) e outras duas foram incluídas em uma sessão de autoria duvidosa ou improvável, por falta de evidências que apoiem a autoria de Castro Lobo (Tab. 2). Sete obras possuem conflitos de autoria ou problemas de atribuição, mas foram provisoriamente consideradas composições de João de Deus (Tab. 3), enquanto algumas peças conhecidas em apenas uma fonte e/ou com particularidades estilísticas diferentes das demais obras preservadas deste autor poderão ser futuramente excluídas ou mudadas de sessão, modificando assim a configuração de seu catálogo.

CTP-JDCL	***Incipit* latino normalizado**	**Função cerimonial normalizada**
01	Abertura ou Sinfonia	Música orquestral
02	*Alleluia Spiritus Domini*	Invitatório, Hino, Responsórios I e II das Matinas do Espírito Santo (Pentecostes)
03	*Anna parens*	Antífona para as festas de Santa Ana
04	[*Ave maris stella*] *Sumens illud*	Hino para a Novena de Nossa Senhora da Conceição
05	*Ave Regina Cælorum*	Antífona de Nossa Senhora, das Completas da Purificação à Quinta-feira Santa
06	*Beata es Virgo*	Ofertório da Missa das Festas Comuns de Nossa Senhora
07	*Cantantibus organis*	Matinas de Santa Cecília
08	*Christus natus est*	Invitatório, Hino (*Jesu Redemptor*) e Responsórios I a VIII das Matinas do Natal
09	[*Credo in unum Deum*] *Patrem Omnipotentem*	Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei (Credo) do Ordinário da Missa Festiva em Fá Maior
10	*Credo quod redemptor*	Seis Responsórios Fúnebres, das Matinas de Defuntos
11	*Cui comparabo Te*	Antífona ou Moteto para o Setenário de Nossa Senhora das Dores
12	[*Deus in adjutorium...*] *Domine, ad adjuvandum* I e *Veni Sancte Spiritus* I	Invocação Paralitúrgica e Antífona de Invocação do Espírito Santo, para Novenas; das Novenas de Nossa Senhora da Conceição e de São Francisco de Assis
13	[*Deus in adjutorium...*] *Domine, ad adjuvandum* II e *Veni Sancte Spiritus* II	Invocação Paralitúrgica e Antífona de Invocação do Espírito Santo, para Novenas
14	[*Deus in adjutorium...*] *Domine ad adjuvandum*	Novena de Nossa Senhora da Conceição
15	[*Deus in adjutorium...*] *Domine ad*	Novena de São Francisco de Assis

	adjuvandum	
16	*Deus meus, eripe me*	Terceira Antífona e Responsório I das Matinas de Quinta-feira Santa
17	*Dignare me*	Antífona para a Festa de Nossa Senhora do Rosário ou para a Novena de Nossa Senhora da Conceição
18	*Doleo super te*	Antífona ou Moteto para o Setenário de Nossa Senhora das Dores
19	*Ecce Sacerdos Magnus*	Capítulo das Vésperas do Comum dos Santos Confessores Pontífices
20	*Ego sum panis vivus*	Antífona do Benedictus das Laudes de Corpus Christi
21	*Evangeli sancte pauperibus*	Invitatório e Responsórios I a VIII das Matinas de São Vicente de Paulo
22	*Franciscus pauper*	Gradual da Missa de São Francisco de Assis
23	*Immaculatam conceptionem Virginis Mariæ*	Invitatório, Responsórios I a VIII e Hino das Matinas de Nossa Senhora da Conceição I
24	[*Immaculatam*] *Conceptionem Virginis Mariæ*	Invitatório, Responsórios I a VIII e Hino das Matinas de Nossa Senhora da Conceição II
25	[*Iste confessor*]	Hino para a Novena de São Francisco de Paula
26	*Kyrie eleison*	Ladainha de Nossa Senhora em Sol Maior ["Ladainha de Ouro Preto", Ladainha n. 1]
27	[*Kyrie eleison*]	Ladainha de Nossa Senhora em Mi bemol Maior [Ladainha n. 2]
28	*Kyrie eleison*	Kyrie e Gloria (Missa) do Ordinário da Missa Festiva a 4 vozes em Ré Maior
29	*Kyrie eleison*	Kyrie, Gloria Credo, Sanctus, Benedictus e Agnus Dei (Missa e Credo) do Ordinário da Missa Festiva a 8 vozes em Ré Maior
30	*O lingua benedicta*	Antífona da Novena de Santo Antônio
31	*Plorans ploravit*	Antífona ou Moteto para o Setenário de Nossa Senhora das Dores
32	*Salve Regina*	Antífona de Nossa Senhora
33	*Salve sancte Pater*	Antífona da Novena de São Francisco de Assis
34	*Si quæris miracula*	Hino para a Novena de São Francisco de Paula
35	*Stabat mater*	Versículos 1-4, 9-10 e 5 da Seqüência, e Responso do Gradual da Missa de Nossa Senhora das Dores, para o Setenário de Nossa Senhora das Dores
36	*Tantum ergo*	Moteto para Exposição do Santíssimo Sacramento e Estrofes 5 e 6 do Hino (*Pange lingua*) das Vésperas de Corpus Christi e da Procissão de Transladação (ou Reposição) do Santíssimo Sacramento
37	*Te Deum laudamus*	Hino de Ação de Graças, em Dó Maior
38	*Tota pulchra es, Maria*	Antífona da Novena de Nossa Senhora da Conceição
39	[*Veni creator Spiritus*] *Qui diceris Paraclito*	Hino da Terça (e das Vésperas) do Pentecostes
40	*Vidit suum dulcem natum*	Antífona ou Moteto para o Setenário de Nossa Senhora das Dores

Tab. 1: Relação das obras de Autoria possível ou provável do Catálogo Temático Provisório (CTP) de

João de Deus de Castro Lobo (JDCL).

CTP-JDCL	*Incipit* latino normalizado	Função cerimonial normalizada
41	*Christus factus est... autem crucis*	Antífona final das Laudes de Sexta-feira Santa
42	[*Deus in adjutorium...*] *Domine, ad adjuvandum* III e *Veni Sancte Spiritus* III	Invocação Paralitúrgica e Antífona de Invocação do Espírito Santo, para Novenas
43	*Magnificat*	Cântico de Nossa Senhora para a Encomendação de Anjinhos
44	*Ornatam monilibus*	Responsório
45	*Regem confessorum Dominum*	Quinquena de São Francisco de Assis
46	*Subvenite sancte Dei*	Funeral e Encomendação Litúrgica de Adultos

Tab. 2: Obras de autoria duvidosa ou improvável de João de Deus de Castro Lobo (JDCL).

CTP-JDCL	*Incipit* latino normalizado	Situação	Outros autores referidos	Autoria de JDCL
07	*Cantantibus organis*	Fonte sem indicação de autoria	-	D
11	*Cui comparabo Te*	Duas indicações de autoria	JSL	P
13	[*Deus in adjutorium...*] *Domine, ad adjuvandum* II e *Veni Sancte Spiritus* II	Existe cópia do início do séc. XIX	-	P
16	*Deus meus, eripe me*	Existem cópias somente do séc. XX	-	P
20	*Ego sum panis vivus*	Três indicações de autoria	JMX, JSL	P
31	*Plorans ploravit*	Duas indicações de autoria	JSL	P
36	*Tantum ergo*	Existem cópias somente do séc. XX	-	P
41	*Christus factus est... autem crucis*	Estilo e fontes antigas	JJELM	I
43	*Magnificat*	Duas indicações de autoria	JJELM	P

Tab. 3: Obras de autoria *duvidosa* (D), *improvável* (I) e *possível* (P) de João de Deus de Castro Lobo (JDCL), algumas delas também referidas em fontes consultadas com autorias de José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (JJELM), José Maria Xavier (JMX) e Jerônimo de Sousa Lobo (JSL).

Em relação às questões estilísticas, existe evidente proximidade da música de João de Deus de Castro Lobo com a de Jerônimo de Sousa, e em menor grau com a de Antônio dos Santos Cunha, José Maurício Nunes Garcia e Marcos Portugal. Em muitos casos é difícil

distinguir a sonoridade das obras de Castro Lobo da dos compositores que assinavam como Jerônimo de Sousa, o que já acarretou conflitos de autoria entre esses dois autores durante o século XIX, em pelo menos três obras (CTP-JDCL 11, 20 e 31, Cf. Tab. 1). Futuras pesquisas poderão estabelecer novas relações entre a música de Castro Lobo e a de outros compositores desse período e contribuir para uma configuração mais clara do seu catálogo de obras.

O catálogo provisório também permite uma visão mais ampla da circulação da música de João de Deus. Composições de sua autoria são muito raras em acervos musicais fora de Minas Gerais. Tudo indica, por várias razões, que a música de Castro Lobo não teve muita repercussão no Rio de Janeiro ou em São Paulo até meados do século XX. Campinas (SP) foi a única localidade fora de Minas Gerais na qual comprovadamente foram elaboradas cópias de peças de João de Deus, por Manuel José Gomes (1792-1868): da *Missa* a quatro vozes (CTP-JDCL 28, Cf. Tab. 1) em 1832, do *Salve sancte Pater* (CTP-JDCL 33, Cf. Tab. 1) em 1844 e do *Stabat mater* (CTP-JDCL 35, Cf. Tab. 1) em meados do século XIX[12]. Essa constatação nos leva a crer que a música de Castro Lobo foi associada a uma identidade sonora específica de comunidades principalmente assentadas em Minas Gerais e que distintas comunidades brasileiras, no século XIX e primeira metade do XX, cultivaram distintas identidades sonoras.

Regiões administrativas (capitanias, províncias e estados) não determinam, necessariamente, identidades sonoras de sua população, mas é notável o fato de que muito poucas composições sacras de autores paulistas, baianos ou pernambucanos foram copiadas em Minas Gerais no século XIX, ao passo que existe uma quantidade um pouco maior de música mineira copiada por músicos cariocas e paulistas nessa época (Manuel José Gomes é o copista de maior destaque), ao lado de uma boa quantidade de música de autores cariocas copiada em Minas Gerais e São Paulo, com destaque para as obras de José Maurício Nunes Garcia. Talvez futuramente seja possível definir melhor essas regiões geográficas e o nível de permuta musical entre elas, mas o fato é que, no Brasil do século XIX, não existiu uma música e nem uma identidade sonora "brasileira", mas sim várias, apontando para uma diversidade sonora bem maior do que sugere a paupérrima designação "música colonial brasileira": os parcialmente contemporâneos José Joaquim Emerico Lobo de Mesquita (1746?-1805), André da Silva Gomes (1752-1844), José Maurício Nunes Garcia (1767-1830) e Luís Álvares Pinto (c.1719-c.1789), por exemplo, que atuaram, respectivamente, em Minas Gerais, São Paulo, Rio de Janeiro e Pernambuco, possuem

[12] Existe uma cópia do *Credo* (CTP-JDCL 09, Cf. Tab. 1) no Arquivo da Cúria Metropolitana de São Paulo, porém sem indicação de local ou copista.

estilos e sonoridades tão distintas, que a qualificação de sua música como "brasileira" se dá por critérios meramente geográficos e nacionalistas.

Particularidades das fontes musicais de João de Deus de Castro Lobo

O fato de Castro Lobo ter sido ordenado em Mariana e ter ocupado o cargo de mestre da capela obviamente favoreceu o interesse e a preservação de algumas informações biográficas a seu respeito, mas tal condição não foi suficiente para a preservação de seu arquivo de manuscritos musicais: de acordo com a presente pesquisa, nenhum autógrafo musical deste compositor foi até o momento encontrado, nem mesmo no Museu da Música de Mariana, que abriga fontes remanescentes do arquivo da catedral, e apesar de sabermos que Castro Lobo foi pago em 1826 para a "renovação das músicas das festividades da Sé" (AEAM, cód. P-11: f. 152v).

A discussão sobre a inexistência de autógrafos musicais de João de Deus de Castro Lobo obviamente não está encerrada: tanto é possível o aparecimento de algum de seus autógrafos até o presente desconhecidos, quanto qualificações como autógrafos de algumas das raras cópias de obras do compositor, feitas durante sua vida. O cenário, no entanto, não é animador: de todas as cópias elaboradas em período anterior à sua morte, a única que aparentemente admite essa discussão é o manuscrito do Hino de Pentecostes *Veni creator Spiritus* (CTP-JDCL 39, Cf. Tab. 1) (MMM, CDO.01.100 C-01). Esse manuscrito, no entanto, a julgar pela semelhança com a cópia feita por José Felipe Correia Lisboa das *Matinas do Espirito Santo* (CTP-JDCL 02, Cf. Tab. 1) (MMM, CDO.02.039, C-01), parece ser também uma cópia de Correia Lisboa (Fig. 1 e 2[13]) e não um autógrafo de Castro Lobo.

Há, no entanto, dois outros aspectos interessantes na música de João de Deus de Castro Lobo, que somente puderam ser percebidos após o estudo de suas fontes: a *contrafação* e o *desdobramento*. Este compositor praticou a contrafação quando adaptou uma obra a outro texto, como ocorreu em três casos, sendo dois deles de peças de grande porte (Diagrama 1). Como não existem autógrafos e nem datas de composição, não é simples determinar a ordem dessa contrafação, ou seja, qual obra foi composta antes e qual resultou apenas da adaptação de um novo texto em uma composição pré-existente (Ex. 1 e 2). No terceiro caso, existe maior probabilidade de que a contrafação tenha sido feita do *Ecce Sacerdos* (CTP-JDCL 29, Cf. Tab. 1) para o *Veni Sancte Spiritus* II (CTP-JDCL 13, Cf. Tab. 1), em função de uma coerência prosódica bem maior na primeira obra do que na segunda. Talvez a aplicação de um método como esse nas obras de grande porte possa revelar sua ordem de contrafação e esclarecer outros aspectos das mesmas composições.

[13] A autorização para a publicação neste artigo das imagens dos manuscritos foi emitida pelo diretor do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana, Padre Enzo dos Santos, em 24 de outubro de 2012.

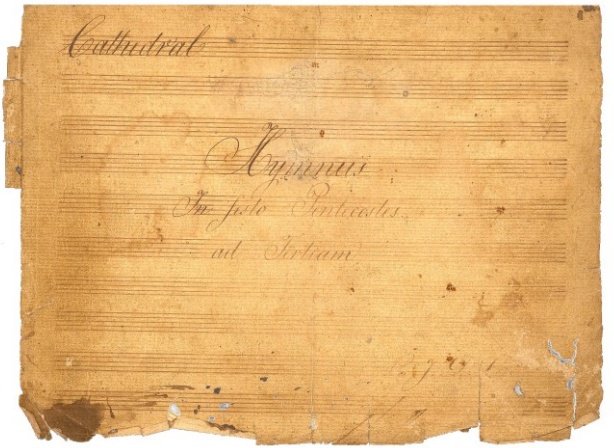


Fig. 1: [*Veni creator Spiritus*] *Qui diceris Paraclito* [Hino da Terça (e das Vésperas) do Pentecostes], de João de Deus de Castro Lobo. Provável cópia de José Felipe Correia Lisboa. MMM – Museu da Música de Mariana, CDO.01.100 (antigo MA ON3), C-01. Página de rosto da parte de baixo instrumental. Publicação autorizada pelo Museu da Música da Arquidiocese de Mariana.

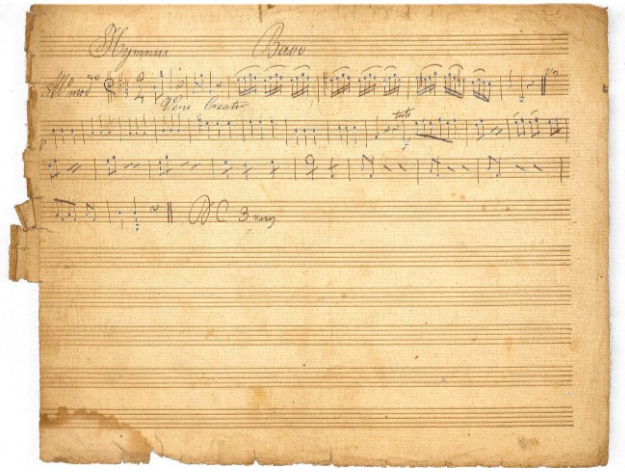


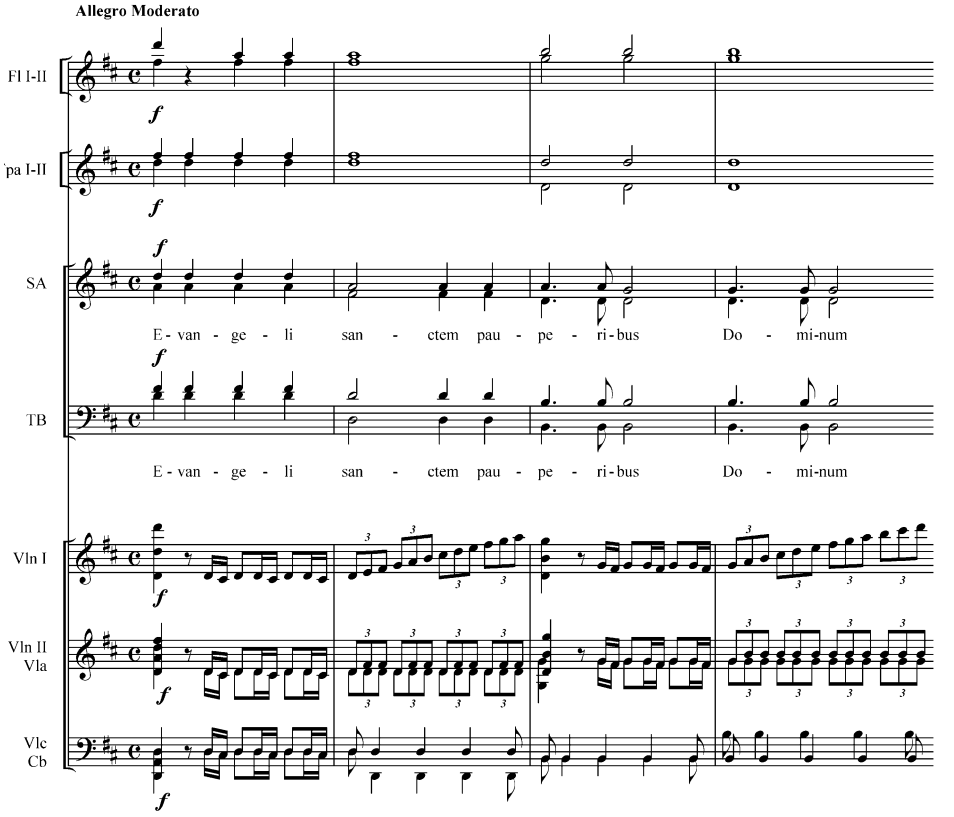
Fig. 2: [*Veni creator Spiritus*] *Qui diceris Paraclito* [Hino da Terça (e das Vésperas) do Pentecostes], de João de Deus de Castro Lobo. Provável cópia de José Felipe Correia Lisboa. MMM – Museu da Música de Mariana, CDO.01.100 (antigo MA ON3), C-01. Parte de baixo instrumental. Publicação autorizada pelo Museu da Música da Arquidiocese de Mariana.

21 - *Matinas de S. Vicente* → **23** - *Matinas da Conceição* I

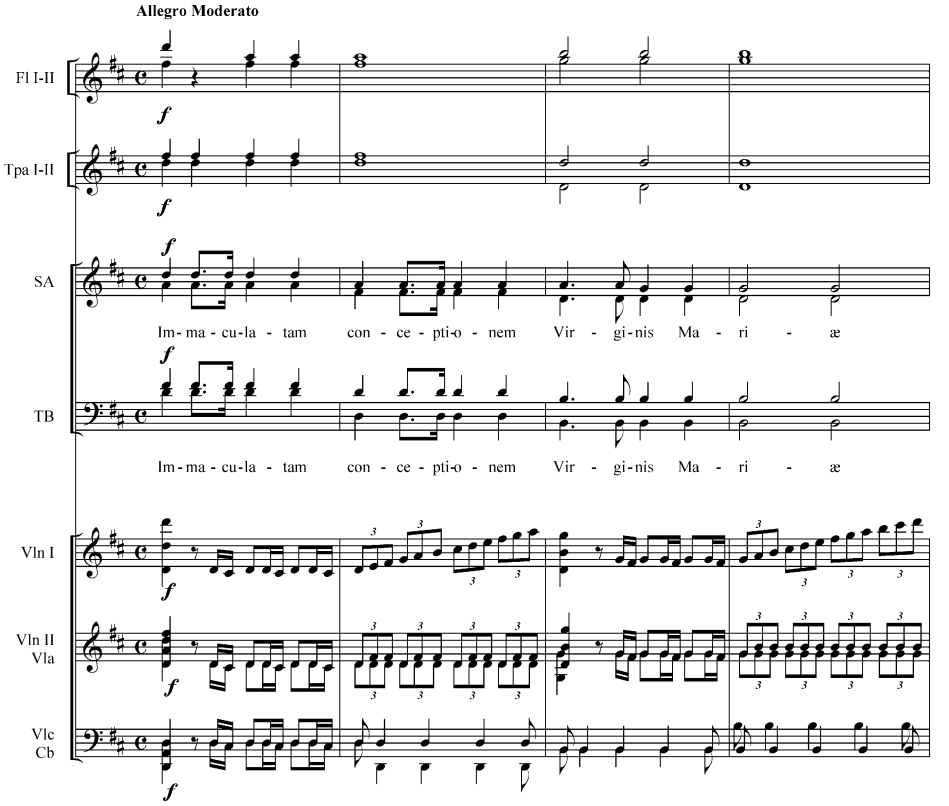
08 - *Matinas do Natal* → **24** - *Matinas da Conceição* II

29 - *Ecce Sacerdos* → **13** - *Veni Sancte Spiritus* II

Diagrama 1: *Contrafacta* entre as obras de João de Deus de Castro Lobo, com indicação do número no catálogo provisório.



Ex. 1: João de Deus de Castro Lobo. *Evangeli sancte pauperibus* [Invitatório e Responsórios I a VIII das Matinas de São Vicente de Paulo] (CTP-JDCL 21). *Contrafactum* de *Immaculatam conceptionem Virginis Mariæ* [Invitatório, Responsórios I a VIII e Hino das Matinas de Nossa Senhora da Conceição I] (CTP-JDCL 23).



Ex. 2: João de Deus de Castro Lobo. *Immaculatam conceptionem Virginis Mariæ* [Invitatório, Responsórios I a VIII e Hino das Matinas de Nossa Senhora da Conceição I] (CTP-JDCL 23). *Contrafactum* de *Evangeli sancte pauperibus* [Invitatório e Responsórios I a VIII das Matinas de São Vicente de Paulo] (CTP-JDCL 21).

Castro Lobo praticou o *desdobramento* em vários casos: dez de suas obras (a maioria de pequeno porte, exceto a Ladainha II) também aparecem como unidades funcionais de peças maiores (Diagrama 2). Essas dez obras, portanto, circularam também em cópias separadas para livre encaixe em unidades cerimoniais, conforme a necessidade de cada grupo musical e/ou comunidade, gerando o fenômeno que em trabalho anterior qualifiquei como *permuta* (CASTAGNA, 2003). Por outro lado, o reflexo da origem comum nos possíveis autógrafos dessas obras maiores é observado em várias cópias posteriores ao

falecimento do compositor, nas quais as pequenas unidades funcionais estão associadas em uma mesma unidade cerimonial, ou seja, foram copiadas em uma mesma fonte, como partes de uma obra maior.

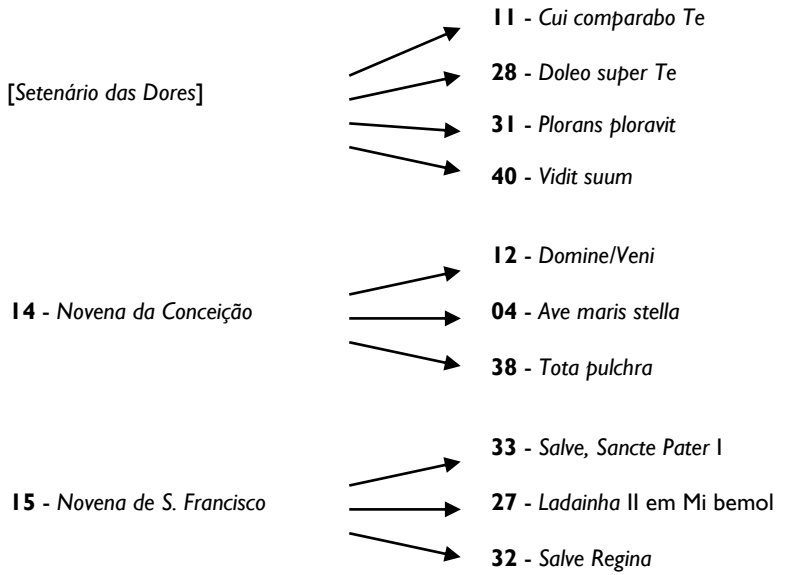


Diagrama 2: *Desdobramentos* entre as obras de João de Deus de Castro Lobo, com indicação do número no catálogo provisório.

O que significam esses fenômenos na música de João de Deus de Castro Lobo? A primeira dedução é que, desconsiderando-se a repetição da música por contrafação e desdobramento, o número de obras de João de Deus é menor do que as 40 até aqui descritas em seu catálogo provisório, não ultrapassando 27 composições originais. Mas teriam sido esses procedimentos realmente aplicados pelo compositor ou pelos copistas que o sucederam? Se essas contrafações e desdobramentos foram mesmo feitos por Castro Lobo, o conjunto de suas composições passa a ser visto de outra maneira: João de Deus não teria escrito tantas peças originais quanto se esperaria para os cerca de 20 anos de sua atividade musical, pois a relação entre tempo e número de obras resultaria na composição de quatro obras para cada três anos. E isso sem contar as sete obras de seu

catálogo que possuem conflitos de autoria ou problemas de atribuição (Tab. 3), com chances de realmente não terem sido compostas por Castro Lobo. Nesse caso, o músico teria optado pela contrafação e pelo desdobramento quando não houvesse tempo ou disposição para compor novas peças, como em uma situação de enfermidade, por exemplo.

É claro que o porte e a dramaticidade das composições de João de Deus foram bem maiores do que os da música dos autores que o precederam, como já demonstrou Josinéia Godinho (2008), mas Castro Lobo parece não ter disposto de tempo ou de condições para uma produção mais extensa, como se observa em autores mineiros de gerações seguintes, como José Maria Xavier (1819-1887), por exemplo. Nesse sentido, a dramaticidade da música de João de Deus assume um aspecto menos convencional e mais pessoal: talvez esse músico estivesse expressando também, em algumas de suas obras mais intensas como os *Seis Responsórios Fúnebres* (CTP-JDCL 10, Cf. Tab. 1), suas duas *Missas* (CTP-JDCL 28 e 29, Cf. Tab. 1) e o *Stabat mater* (CTP-JDCL 35, Cf. Tab. 1), entre outros, seus dramas pessoais e não apenas a sonoridade das óperas de sua época, como normalmente é referido.

Teria a doença do mestre da capela contribuído para limitar o número de suas composições, assim como o fez encerrar seus *Responsórios Fúnebres* sem as unidades finais? Ou sua produção teria sido bem maior que aquela transmitida pelos copistas dos séculos XIX e XX? Mas nesse caso, por que nem todas as suas composições foram preservadas? Estariam as razões relacionadas ao desaparecimento dos seus autógrafos? E por quais motivos seus autógrafos musicais se perderam?

O destino dos autógrafos de João de Deus de Castro Lobo

Até o presente não são conhecidos autógrafos musicais de João de Deus de Castro Lobo e sua música chegou até nós apenas por apógrafos ou cópias de tradição, a grande maioria da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX: entre as mais de 700 fontes até agora consultadas, foram descritas apenas três cópias comprovadamente elaboradas na década de 1820, duas na década de 1830 e três na década de 1840, além de cinco nas primeiras décadas do século XIX e vinte e uma cópias na primeira metade do século XIX. Existem, portanto, entre dez e quinze (ou talvez vinte) cópias de música desse autor elaboradas durante sua vida por outros copistas, embora nem todos identificados, mas com poucas chances de alguma delas ser um autógrafo de João de Deus de Castro Lobo.

A *causa mortis* de Castro Lobo talvez tenha sido a principal razão para o desaparecimento de seus autógrafos. Considerando-se a solicitação feita por Lucindo

Pereira dos Passos alguns dias após o falecimento de João de Deus, para que o órgão da catedral fosse desinfetado, torna-se claro que os músicos que o sucederam na catedral estavam temerosos de tocar nos objetos que haviam sido usados pelo falecido padre-mestre, sobretudo porque em 1832 ainda não existia um tratamento eficaz e uma compreensão clara sobre o modo de transmissão da doença que vitimou João de Deus. É provável que o arquivo musical usado por Castro Lobo - que, segundo o costume da época, permanecia na casa do mestre da capela e não na catedral (GABRIEL, 2006) - tenha sido destruído algum tempo após sua morte: destruído, não disperso, pois se a intenção fosse evitar o contágio da sífilis (talvez também da tuberculose), a dispersão dos papéis não faria sentido.

Essa hipótese é interessante, pois os arquivos de outros compositores podem ter passado por situação semelhante, ou seja, a destruição sob o temor do contágio. Estariam também em jogo questões morais relacionadas à constatação da sífilis em um membro do clero? Obviamente não há respostas seguras para todas as questões que surgirem em torno da *causa mortis* de João de Deus de Castro Lobo, mas sem a especulação e a formulação de hipóteses como esta, fundamentais para a discussão do assunto e seu futuro esclarecimento, caímos na pobreza científica e no discurso de conveniência.

Documento fundamental para essa discussão é a "Lista das músicas pertencentes à Catedral" (MMM, [140]A1G4P08, doc. 28),[14] provavelmente redigida por Gabriel do Castro Lobo, cujo nome encontra-se no verso do documento. Nessa lista, o pai de João de Deus transcreve a informação de 1826 do Livro da Fábrica da Catedral de Mariana, segundo a qual foi pago "Ao Padre Mestre João de Deus da renovação das músicas das festividades da Sé, por ordem de Sua Excelência Reverendíssima - 45$000" (AEAM, cód. P-11: f. 152v), além de apresentar uma lista de músicas que teriam feito parte desse lote, e que estavam sendo transferidas da casa Castro Lobo para a casa do novo mestre da capela José Felipe Corrêa Lisboa (Fig. 3):

> Lista das músicas pertencentes à Catedral, que não foram entregues ao atual Mestre da Capela, o Senhor Quartel Mestre José Felipe Corrêa Lisboa, por falecimento do Padre Mestre João de Deus:

[14] Folha solta de 31,0 x 21,3 cm, tendo no verso somente o nome "Gabriel de Castro Lobo". De acordo com informações verbais recebidas em 2001 de Maria da Conceição de Rezende, responsável pela organização do Museu da Música entre 1972-1984, esta folha foi encontrada no interior do órgão da Catedral de Mariana. Deve ter sido elaborada por Gabriel de Castro Lobo em 1832, alguns dias ou semanas após o falecimento de João de Deus de Castro Lobo.

1. Os *Responsórios de Defuntos* por David Peres

2. Todo o *Ofício de Defuntos* por José Joaquim Emerico

3. *Responsórios de Defuntos* pelo Padre João de Deus

4. As 3 *Lições a solo* dos *Ofícios da Semana Santa* por José Joaquim

5. As *Novenas da Conceição* e *Matinas* ditas

6. Os *Ofícios velhos da Semana Santa* e os 2 *Responsórios de Sábado da Aleluia*

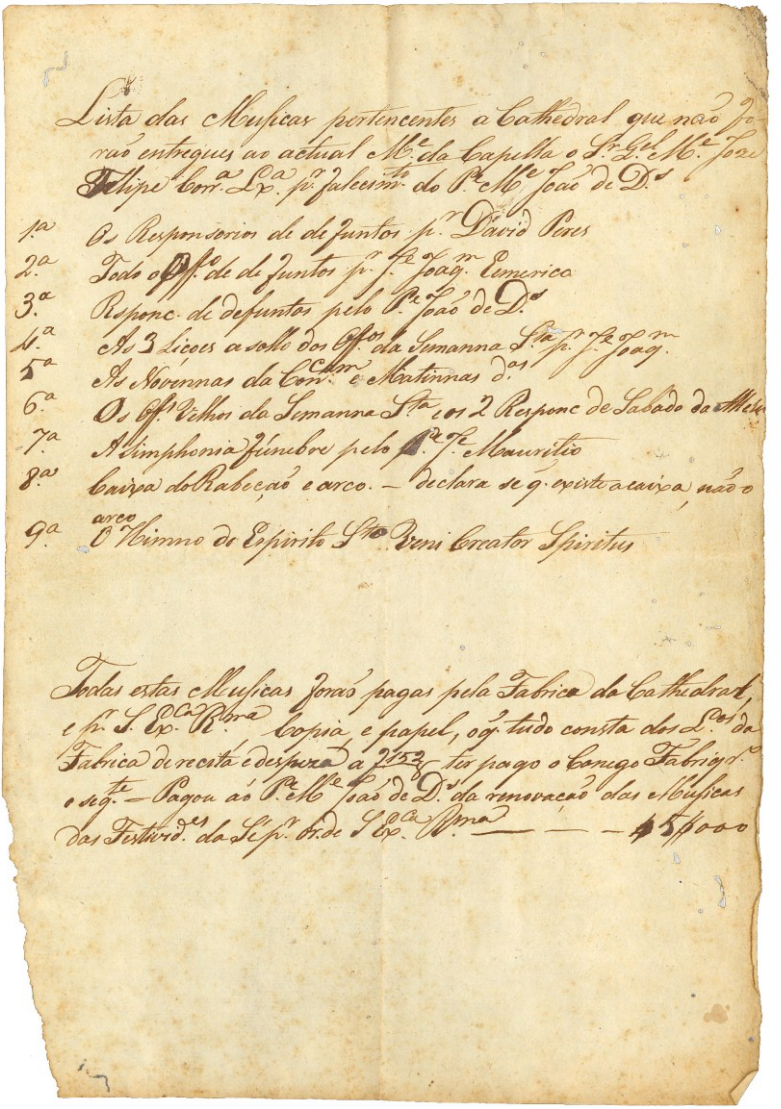
7. A *Sinfonia fúnebre* pelo Padre José Maurício

8. Caixa do rabecão e arco. Declara-se que existe a caixa, não o arco

9. O *Hino do Espírito Santo Veni Creator Spiritus*

Todas estas músicas foram pagas pela Fábrica da Catedral e por Sua Excelentíssima Reverendíssima, cópia e papel, o que tudo consta dos Livros da Fábrica de Receita e Despesa à f.152 ter pago o Cônego Fabriqueiro o seguinte: Pagou ao Padre Mestre João de Deus da renovação das músicas das festividades da Sé, por ordem de Sua Excelentíssima Reverendíssima - 45$000.

Não é possível saber se as obras indicadas na "Lista das músicas pertencentes à Catedral" referem-se à totalidade das músicas "*pagas pela Fábrica da Catedral* e *por Sua Excelentíssima Reverendíssima, cópia* e *papel*". Mas é claro que esses nove itens (dos quais um deles refere-se a um instrumento musical) não representam a totalidade do arquivo da catedral de Mariana, mas uma parcela das músicas "*que não foram entregues ao atual mestre da capela*". Talvez a maior parte do arquivo - que deveria obrigatoriamente ser entregue ao novo mestre - já tivesse sido transferida a José Felipe Corrêa Lisboa logo após o falecimento de João de Deus, e essa lista tenha sido elaborada por Gabriel do Castro Lobo para encaminhar um lote ainda não entregue. De qualquer maneira, também é claro que essa transferência foi feita, e que as músicas não ficaram e nem poderiam ficar sob a posse da família Castro Lobo. Qualquer ação sobre o arquivo musical da Sé de Mariana foi tomada por membros da catedral e não da família do compositor.



Lista das Musicas pertencentes a Cathedral que não fo-
rão entregues ao actual Mᵉ da Capella o Sʳ Gᵉˡ Mᵉ Joze
Felipe Corrᵃ Lxᵃ pʳ falecimᵗᵒ do Pᵉ Mᵉ João de Dˢ

1ª Os Responsorios de defuntos pʳ David Peres
2ª Todo o Offᵒ de defuntos pʳ Jᵉ Joaqᵐ Emerico
3ª Responc. de defuntos pelo Pᵉ João de Dˢ
4ª As 3 Lições a sollo dos Offᵒˢ da Semanna Sᵗᵃ pʳ Jᵉ Joaqᵐ
5ª As Novennas da Conᶜᵃᵐ e Matinnas dᵃˢ
6ª Os Offˢ Velhos da Semanna Sᵗᵃ e os 2 Responc de Sabado da Mesa
7ª A Simphonia funebre pelo Pᵉ Jᵉ Mauritio
8ª Caixa do Rabeção e arco. — declara se q. existe a caixa, não o arco
9ª O Himno do Espirito Sᵗᵒ Veni Creator Spiritus

Todas estas Musicas forão pagas pela Fabrica da Cathedral,
e pʳ S. Exᶜᵃ Rᵐᵃ Copia e papel, o q. tudo consta dos Lᵒˢ da
Fabrica de recita e despeza a f 152 ter pago o Conego Fabriqʳᵒ
o seqᵗᵉ — Pagou ao Pᵉ Mᵉ João de Dˢ da renovação das Musicas
das Festividᵉˢ da Sé pʳ or. de S Exᶜᵃ Rᵐᵃ — — — 45$000

Fig. 3: "Lista das músicas pertencentes à Catedral [de Mariana]". MMM – Museu da Música de Mariana, antiga pasta [140]A1G4P08, documento 28. Publicação autorizada pelo Museu da Música da Arquidiocese de Mariana

Sabendo-se que a sessão "Mariana" do Museu da Música abriga o remanescente do arquivo musical da catedral dessa cidade (CASTAGNA, 2010) e que não existe no Museu da Música e em nenhum dos 20 acervos até agora consultados um manuscrito musical seguramente qualificável como autógrafo de João de Deus de Castro Lobo, dois manuscritos do Museu da Música nos chamam a atenção: a cópia das *Matinas do Espírito Santo* (CTP-JDCL 02, Cf. Tab. 1) (MMM, CDO.02.039, C-01) e do *Hino da Terça do Pentecostes* (CTP-JDCL 39, Cf. Tab. 1) (MMM, CDO.01.100 C-01), composições de Castro Lobo copiadas por José Felipe Corrêa Lisboa. Esses cópias devem ter sido feitas a partir de autógrafos de João de Deus de Castro Lobo, a segunda delas possivelmente do item 9 da "Lista das músicas pertencentes à Catedral": "O *Hino do Espírito Santo Veni Creator Spiritus*".

Tais cópias de José Felipe Corrêa Lisboa, provavelmente elaboradas no curto período em que exerceu o cargo de mestre da capela da catedral entre 1832 e 1833, apontam para um fato de suma importância na transmissão da música de Castro Lobo: mesmo dispondo de cópias praticamente novas, que vinham sendo elaboradas por João de Deus desde 1826, Corrêa Lisboa recopiou uma parte delas, com caligrafia bem clara e alto grau de organização. Estaria José Felipe tentando copiar a música de João de Deus e de outros compositores por conta da eminente destruição do seu arquivo por medo do "contágio da moléstia ética"? Nesse caso, ciente da gravidade da doença, estaria colocando em risco a própria vida. Ou teria sido ele também portador da mesma enfermidade? No caso do novo mestre da capela ter copiado parte do arquivo que estava na casa de Castro Lobo e de sua posterior destruição, podemos afirmar que José Felipe Corrêa Lisboa participou ativamente da transmissão da música de João de Deus pelo território mineiro, fato que indica muito mais uma colaboração do que a competição que poderia ser suposta entre os dois mestres da capela.

Considerações finais

A hipótese aqui apresentada, de destruição intencional dos autógrafos de João de Deus de Castro Lobo em 1832, pelo medo do contágio da sífilis (e talvez também da tuberculose) que causou a sua morte, ainda aguarda novos estudos para sua comprovação. Em virtude dos elementos até agora disponíveis, no entanto, essa possibilidade é bastante forte. Neste caso, passaríamos a compreender o remanescente da música desse compositor, tal como transmitida ao longo dos séculos XIX e XX, o resultado da preservação realizada por centenas de músicos que exerceram sua função no território mineiro, incluindo a participação decisiva do mestre da capela José Felipe Corrêa Lisboa e talvez de outros músicos da catedral de Mariana. Em outras palavras: a população mineira decidiu preservar a música de Castro Lobo, independentemente do que tenha ocorrido

com ele em vida ou do que tenha sido decidido sobre seu arquivo na catedral. A partir disso e no decorrer dos séculos XIX e XX, novas cópias da música de João de Deus foram sendo reincorporadas ao arquivo dessa igreja, como de várias outras instituições da época, restabelecendo a presença sonora desse autor na sede do bispado: perto de 50 cópias de composições de Castro Lobo (incluindo-se distintas cópias de uma mesma obra), todas provavelmente elaboradas em época posterior à morte do seu autor, integram a sessão "Mariana" do Museu da Música e, possivelmente, fizeram parte do arquivo da catedral de Mariana desde a segunda metade do século XIX.

O que aqui parece ser uma dificuldade - o desaparecimento dos autógrafos musicais de Castro Lobo - na verdade, representa uma extraordinária oportunidade de investigação. Os estudos de edição valorizam os autógrafos como fonte privilegiada do pensamento de um determinado compositor, isenta das interferências realizadas pelos copistas que as transmitem, após seu falecimento. O autógrafo tem e sempre terá um lugar de destaque entre as fontes usadas na edição, porém as cópias de tradição revelam outro aspecto igualmente importante da música em foco: seu valor social. As obras mais intensamente copiadas assumem um significado social diferente daquelas raramente copiadas, ou das quais somente existem os autógrafos. Evidencia-se aqui um fator que não se observa na abordagem exclusiva dos autógrafos: o poder da rede social na transmissão e preservação de obras que fazem sentido para as comunidades ou para os sistemas sociais em jogo.

Naturalmente, o valor social e o valor estético nem sempre coincidem, sobretudo quando o valor estético é julgado a partir de parâmetros da atualidade e não das épocas de composição e transmissão das obras. A difusão das cópias por diferentes cidades, copistas e datas revela uma atuação da rede social que pode desvelar a importância de tais obras para a própria rede. Assim, reconhecemos diferentes valores sociais no *Credo* (CTP-JDCL 09, Cf. Tab. 1), peça de harmonia clara e simples, com mais de 110 cópias até agora descritas, e no *Stabat mater* (CTP-JDCL 35, Cf. Tab. 1), obra de harmonia mais densa e complexa, porém com uma única cópia conhecida, elaborada em meados do século XIX em Campinas (na época denominada São Carlos) por Manuel José Gomes (1792-1868), o pai de Antônio Carlos Gomes.

É possível que várias composições de João de Deus de Castro Lobo tenham se perdido definitivamente com a provável destruição de seu arquivo em 1832, mas as 40 obras preservadas em mais de 700 cópias guardam, além de seu valor estético, outro aspecto inestimável: a história de sua passagem pelas redes sociais que as selecionaram e transmitiram até o presente. Estudar o papel das redes sociais na transmissão musical é um interesse que não fez parte dos estudos musicológico mais antigos, mas que pode nos

ajudar a compreender uma outra importância da música do passado além das questões técnicas e estéticas.

Abordar a música tendo em mente as redes sociais pode nos ajudar a definir melhor sua função no presente e evidenciar as transformações que pode realizar na prática musical e na própria musicologia da atualidade. A falta de autógrafos, portanto, não limita o potencial dos estudos musicológicos: sob a perspectiva da transmissão das fontes pelas redes sociais, esse potencial se amplia, seja qual for o número de obras ou de cópias preservadas. Desvencilhando-nos assim do valor exclusivo dos autógrafos e reconhecendo também o significado das cópias de tradição, passamos de um universo de escassês para um universo de abundância. Cada obra assume um novo passo de sua história a cada cópia, além da história de sua composição, que se encerra no autógrafo: histórias que se interpenetram e que, às vezes, tornam o desejo das redes sociais mais importante que o desejo dos compositores que as produziram. Fontes para esse tipo de abordagem não faltarão.

Referências

BARBOSA, Elmer Corrêa (Org.). *O ciclo do ouro*; o tempo e a música do barroco católico; catálogo de um arquivo de microfilmes; elementos para uma história da arte no Brasil; pesquisa Elmer C. Corrêa Barbosa; assessoria no trabalho de campo Adhemar Campos Filho, Aluízio José Viegas; catalogação das músicas do séc. XVIII Cleofe Person de Mattos. Rio de Janeiro: PUC, FUNARTE, 1978. [Cópia xerográfica que traz na capa o ano 1979.]

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez, e latino* [...]. Coimbra: Collegio das Artes da Companhia de Jesu, 1712-1721. 8 v. e 2 suplementos (Parte I - Lisboa Occidental: Officina de Joseph Antonio Da Silva, 1727; Parte II - Lisboa: Patriarcal Officina da Musica, 1728).

BRESCIA, Rosana Marreco. *É lá que se representa a comédia: a casa da ópera de Vila Rica (1770-1822)*. Jundiaí: Paço Editoria, 2012.

CARRARA, Sérgio. *Tributo a vênus: a luta contra a sífilis no Brasil, da passagem do século aos anos 40*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1996.

CASTAGNA, Paulo. Do arquivo da catedral ao Museu da Música de Mariana. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 8., 2008, Juiz de Fora: Centro Cultural Pró-Música. *Anais*... Juiz de Fora: Editora da Universidade Federal de Juiz de Fora, 2010. p. 72-106.

_____. Níveis de organização na música religiosa católica dos séculos XVIII e XIX: implicações arquivísticas e editoriais. In: COLÓQUIO BRASILEIRO DE

ARQUIVOLOGIA E EDIÇÃO MUSICAL, 1., 2003, Mariana. *Anais*... Mariana: Fundação Cultural e Educacional da Arquidiocese de Mariana, 2004. p. 79-104.

_____. Rumo à visão sistemática da produção musical e da atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832). . In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa, UFPB, 2012, p. 1794-1832.
DOTTORI, Maurício. A estrutura tonal na música de João de Deus de Castro Lobo. *Cadernos de Estudo: Análise Musical*, São Paulo, n. 3, p. 44-51, out. 1990.

FRIEIRO, Eduardo. *O diabo na Livraria do Cônego*. São Paulo: Itatiaia e Edusp, 1981.

GABRIEL, Vitor. Patrimônio, inventário e herança: a posse de mestres de capela na Sé de São Paulo no século XIX. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA HISTÓRICA, 6., 2004, Juiz de Fora. *Anais*... Juiz de Fora: Centro Cultural pró-Música, 2006. p. 125-137.

GODINHO, Josinéia. *Do Iluminismo ao Cecilianismo: a música mineira para a missa nos séculos XVIII e XIX*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

LANGE, Francisco Curt. *História da música nas irmandades de Vila Rica*; freguesia de Nossa Senhora da Conceição de Antônio Dias. História da Música na Capitania Geral das Minas Gerais, v. 5. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1981.

_____. *História da música nas irmandades de Vila Rica*: freguesia de Nossa Senhora do Pilar do Ouro Preto; primeira parte. Publicações do Arquivo Público Mineiro, v. 1. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1979.

MATTOS, Cleofe Person de. Castro Lobo. In: REZENDE, Maria Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte, Ed. Itatiaia; Brasília, Instituto Nacional do Livro, 1989. p. 671-674.

_____. Padre João de Deus de Castro Lobo. In: MISSA E CREDO A 8 VOZES. João de Deus de Castro Lobo (Compositor); Lúcia Valadão (soprano); Lúcia Elizabeth Dittert (mezzo soprano); Mário Tolla (tenor); Maurílio Costa (baixo); Associação de Canto Coral; Cleofe Person de Mattos e Maurílio Costa (regentes do coro); Camerata Rio de Janeiro; Henrique Morelembaum (regente). Projeto Lubrax de Apoio à Cultura Brasileira. Rio de Janeiro: Clio Discos, 1985. LP-100.050.

MONTEIRO, Maurício. *João de Deus e Castro Lobo e as práticas musicais nas associações religiosas de Minas Gerais*. Dissertação (Mestrado em História). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1995.

OLIVEIRA, Ederson Valei Lopes de; ROCHA-FILHO, José Alves; MONTEIRO, Andreia Américo; POZZETI, Eurides Maria de Oliveira; ANTONIO, João Roberto. Sífilis secundária com acometimento pulmonar. *Anais Brasileiros de Dermatologia*, Rio

de Janeiro, v. 82, n. 2, mar./abr. 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0365-05962007000200008&script=sci_arttext>. Acesso em: 12/10/2012.

OLIVEIRA, D. Oscar de. Padre João de Deus, preclaro musicógrafo mineiro: 1794-1832. *O Arquidiocesano*, Mariana, ano 28, n. 1412, p. 1, 12 out. 1986.

PIMENTA, Olympio. Recordação do passado 1794 a 1832: o Maestro Padre João de Deus. *Boletim Ecclesiastico*, Mariana, ano 10, n. 5, p. 110-113, mai. 1911. Disponível em: <http://archive.org/details/OMaestroPadreJoaoDeDeus>. Acesso em: 12/10/2012.

PINTO, Luiz Maria da Silva. *Diccionario da lingua brazileira*. Ouro Preto: Tipografia de Silva, 1833.

PORTO ALEGRE, Manuel de Araújo. Apontamentos sobre a vida e a obra do padre J. Maurício Nunes Garcia. *Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro*, Rio de Janeiro: v. 19, p. 354-369, 1856.

RAGO, Margareth. Sexualidade e identidade na historiografia brasileira. *Coojornal*, Rio de Janeiro, [s.d]. Disponível em: <http://www.riototal.com.br/coojornal/academicos 020.htm>. Acesso em: 12/10/2012.

REZENDE, Maria [da] Conceição [de]. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989.

REZENDE FONSECA, Maria da Conceição. Música mineira nos séculos XVIII e XIX: arquivo de música dos séculos XVIII e XIX do Museu da Música da Arquidiocese de Mariana. In: ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISA EM MÚSICA, 1., 1984, Mariana. *Anais*... Belo Horizonte: Departamento de Teoria Geral da Música da Escola de Música da UFMG e Museu da Música da Arquidiocese de Mariana [Imprensa Universitária], [1985]. p.39-80.

SANTOS, Carlos José dos. Ouro Preto. *Revista do Arquivo Público Mineiro*, Belo Horizonte, ano 23, p. 326-327, 1929 [publicado em 1930]. [Originalmente impresso no jornal *Minas Gerais*, em 16 jun. 1929.]

SILVA, ANTONIO DE MORAES. *Diccionario da lingua portugueza composto pelo Padre D. Raphael Bluteau, reformado, e acrescentado por Antonio de Moraes Silva* [...]. Lisboa: Simão Thaddeo Ferreira, 1789. 2 v.

TRINDADE, Cônego Raimundo. *Arquidiocese de Mariana*: subsídios para sua história. v. 2. São Paulo: Escolas Profissionais do Lyceu Coração de Jesus, 1929. 3 v.

VIEGAS, Aluízio José. Música mineira do século XIX. In: REZENDE, Maria Conceição. *A música na história de Minas colonial*. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: Instituto Nacional do Livro, 1989. p. 675-692.

Referências documentais

AEAM – Arquivo Eclesiástico da Arquidiocese de Mariana, cód. A8P3L2. Livro do Cabido da Catedral de Mariana, v. 1.

_____, cód. A2G2P11, doc. 1. Treslado da ata da sessão capitular da Catedral de Mariana de 3 de fevereiro de 1832.

_____, Processo *De genere et moribus* n. 652. João de Deus de Castro Lobo, 1820-1822.

_____. Provisões, 1825-1827.

_____. Provisões, 1832-1833.

_____, cód. P-5. Confraria de Nossa Senhora das Mercês de Mariana, 1816-1855.

_____, cód. P-11 (sala 20). 1826 - Receita e Despesa da Fábrica da Catedral de Mariana.

AEPNSPOP – Arquivo Eclesiástico da Paróquia de Nossa Senhora do Pilar de Ouro Preto, v. 0197. 1815 - Livro Primeiro de Entradas dos Irmãos da Confraria de Santa Cecília de Vila Rica.

MIOP – Museu da Inconfidência de Ouro Preto / Casa do Pilar, cód. 270, auto 5.253, 1° Ofício. 08/08/1812 - Petição dos professores da Arte da Música de Vila Rica para a criação da Confraria de Santa Cecília.

MMM – Museu da Música de Mariana, cód. antigo [140]A1G4P08, documento 28. Lista das músicas pertencentes à Catedral.

_____, cód. antigo [651] A5G1P18, cód. atual CDO.01.371 (na mesma pasta em que estavam os manuscritos da *Abertura em Ré Maior*, aqui referida como CTP-JDCL 01). Solicitação, treslado e encaminhamento do registro de batismo de João de Deus de Castro Lobo. Ouro Preto, 1888.

_____, CDO.01.100 (antigo MA ON3), C-01. [*Veni creator Spiritus*] *Qui diceris Paraclito* [Hino da Terça (e das Vésperas) do Pentecostes]. "*Cathedral / Hymnus / In Festo Pentecostes act Tertium / Por J. D. C.*". Cópia de [José Felipe Correia Lisboa], [Mariana], [c. 1832]. 10 partes cavadas: SATB, Vln I, Vln II, Vla, Bx, Tpa I, Tpa II. Dimensões: 22,4 x 29,5 cm. Obs. 1 (A): rubrica "*Lx.ª*" Obs. 2: (Tpa I-II, tinta azul): "*Cathedral de / Marianna / Corrêa*".

_____, CDO.01.237 (antigo MA F3), C-01. *Credo quod redemptor* [Seis Responsórios Fúnebres, das Matinas de Defuntos]. Sem enunciado. Sem indicação de cópia, propriedade da Catedral de Mariana, Mariana, [segunda metade do séc. XIX]. Sem indicação de autoria. 2 partes cavadas: Bx II, Tpa I-II. Dimensões: 12,5 x 29,9 cm.

_____, CDO.02.039 (antigo BC ON3), C-01. *Alleluia Spiritus Domini* [Invitatório, Hino, Responsórios I e II das Matinas do Espírito Santo (Pentecostes)].

"*Acompanhamento / Matinas do Espirito Santo / a 4 / Com V V Viola Flautas Clarinettas. Clarins Trompas e Basso / Pelo P.e João de D.s Castro Lobo / Do Snr Q M.e Joze Felippe Corrª Lisboa*". Cópia de José Felipe Correia Lisboa, [Mariana], [primeira metade do XIX]. 10 partes cavadas: SATB, Vln I, Vln II, Vla, Bx, Fl I-II, Cl. Dimensões: 21,9 x 26,9 cm.

_____, CDO.02.225 (antigo BC F7), C-04. *Credo quod redemptor* [Seis Responsórios Fúnebres, das Matinas de Defuntos]. "*Responsorios de defuntos pelo P.e João de Deos / Suprano / Barra Longa*". Cópia e propriedade de A[ntônio] J[úlio] M[achado], [Arraial da Barra Longa], [segunda metade do séc. XIX]. 3 partes cavadas: SAB. Dimensões: 23,0 x 30,5 cm. Obs.: além dos Responsórios I-VI de João de Deus de Castro Lobo, existe Responsório VII de autoria desconhecida.

OTSFM - Ordem Terceira de São Francisco de Mariana, sem cód. Livro de Recibos da Ordem Terceira de São Francisco de Mariana.

Paulo Castagna graduou-se pelo Instituto de Biocoências da Universidade de São Paulo em 1982 e pela Escola de Comunicações e Artes da USP em 1987, onde também cursou o mestrado em 1992, concluindo o doutoramento na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP em 2000. Foi bolsista de Iniciação Científica do CNPq e da FAPESP, de mestrado da FAPESP, de pesquisa da Funarte e da Vitae, e bolsista Produtividade do CNPq. É docente e pesquisador do Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista desde 1994, onde coordena o Núcleo de Musicologia e Desenvolvimento Humano. Coordenou encontros e musicologia e projetos de pesquisa no Brasil e vem produzindo livros, capítulos, artigos, comunicações, encartes, programas de rádio e TV, principalmente no campo da musicologia histórica, também coordenando a pesquisa musicológica para álbuns de partituras e CDs. brsp@uol.com.br

Hino para a Aclamação de D. João VI: edição e contextualização (com partitura inédita)

Alberto José Vieira Pacheco
(CESEM, FCSH, Universidade Nova de Lisboa / FCT)

Resumo: Os hinos e outras canções políticas ou patrióticas são uma importante parcela do cancioneiro luso-brasileiro. O que se pretende neste artigo é fazer um estudo de caso do *Himno / para a Feliz aclamação de S. M. F. / O Senhor D. Joaõ VI*, composto no Rio de Janeiro em 1817, por Marcos Portugal (1862-1830), e que foi recentemente analisado e editado por este autor, a partir de um manuscrito que permanece como a única fonte conhecida.

Palavras-chave: Hinos. Marcos Portugal. Edição crítica. D. João VI.

Title: The *Hino para a Aclamação de D. João VI*: edition and background (with a new piano score)

Abstract: Anthems and other political and patriotic songs are an important part of the Luso-Brazilian song repertoire. What this article attempts to do is conduct a case study of the *Himno / para a Feliz aclamação de S. M. F. / O Senhor D. Joaõ VI* composed in Rio de Janeiro in 1817 by Marcos Portugal (1862-1830) which has been recently analyzed and edited by this author from a manuscript that continues to be the only known source.

Keywords: Anthems. Marcos Portugal. Critical Edition. D. João VI.

PACHECO, Alberto José Vieira. *Hino para a Aclamação de D. João VI*: edição e contextualização (com partitura inédita). *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 41-, junho 2012.

Este artigo constitui uma republicação do que consta nos anais do XXII Congresso da ANPPOM (PACHECO, 2012: 1108-1115), adequada às normas técnicas da OPUS e acrescida de partitura inédita: uma redução para coro e piano do *Hino para a Aclamação de D. João VI*, precedida por texto introdutório igualmente original.

Os hinos de demais canções patrióticas representam uma importante parcela do cancioneiro luso-brasileiro. Por exemplo, o *Cancioneiro de musicas populares*, uma coleção elaborada por Cesar das Neves (1893-1899) traz uma série de exemplos, cerca de 30 hinos e canções políticas, entre eles a versão original do *Hino Nacional Brasileiro* de Francisco Manuel da Silva. A presença dos hinos nesta coleção insere este gênero dentro do mesmo universo da canção, algo bastante lógico, mas que pode num primeiro momento surpreender o músico moderno, já que os hinos acabaram sendo, de certa forma, colocados à parte nos estudos da canção. Assim, apesar de contar com uma representativa produção e de ter sido presença fácil nos teatros e salões da época, sem falar de sua importância social e histórica, este relativo isolamento fez que com o gênero fosse pouco estudado e menos ainda executado nos dias de hoje, salvo raros esforços como é o caso de Ayres de Andrade, que dedica todo o *Capítulo IX* de seu livro *Francisco Manuel da Silva e seu tempo* ao assunto. Felizmente alguns estudos recentes, para além do meu próprio, parecem sugerir um novo interesse no gênero, como é o caso do texto de Maria José Valentim, *A Produção musical de índole política no período liberal (1820-1851)*, dissertação de mestrado defendida em 2008, na Universidade Nova de Lisboa, ou do artigo *Subsídios para a gênese da imprensa musical brasileira e para a história do Hino da Independência, de D. Pedro I*, de Lino de Almeida Cardoso, publicado no presente ano – isto para citar dois exemplos em ambos os lados do Atlântico que vão além da antologia musical e fornecem alguma reflexão sobre a produção. O presente texto pretende, portanto, ser mais um contributo numa área na qual ainda há muito por fazer.

O Hino

Em fevereiro de 1818, D. João foi aclamado monarca do Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves, após cerca 16 anos como regente em nome de sua mãe D. Maria I, que havia sido declarada louca e incapaz. Toda a corte encontrava-se no Rio de Janeiro, refugiada das Guerras Napoleônicas desde 1808. Era, portanto, a primeira vez que um rei europeu era coroado nas Américas e muitos foram os preparativos em ambos os lados do Atlântico para celebrar tão importante data. Uma das providências, entre tantas tomadas, foi a composição de um hino festivo para a data. D. João parece ter pessoalmente encarregado o mais prestigiado compositor da corte para tal tarefa, como revela o texto título na capa do manuscrito, que ainda se afigura como o único registro musical conhecido de tal hino: "Original no Rio de Janeiro / em 5 de Abril no anno de 1817. / Himno / para a Feliz aclamação de S. M. F. / O Senhor D. Joaõ VI / que por ordem do Mesmo Augusto Senhor compoz / Marcos Portugal." Ou seja, o hino já estava finalizado cerca de um ano antes da aclamação, o que demonstra o cuidado com que se preparou o evento, mas

também demonstra que se trata de obra feita com tempo e cuidado. Marcos Portugal, compositor de origem portuguesa que se encontrava na corte carioca desde 1811, fez uso de texto de autor desconhecido:

Salve, salve, ó Povo Luzo
Que aclamaste nosso Rey
Sustentar promette a ley
Sen do tempo ter o abuzo.
Longo seja o seu reinado
Quem d'hum povo he taõ amado.

He dos póvos da naçaõ
Protetor taõ singular
Pois, que a lei quer respeitar,
Naõ preciza aclamação.
Longo seja o seu reinado
Quem d'hum povo he taõ amado.

No Brazil foi o primeiro
Que empunhou o triple sceptro
E que achou em nossos peitos
Hum amor tão verdadeiro.
Longo seja o seu reinado
Quem d'hum povo he taõ amado.

Como todo hino "pessoal", o texto, que aqui transcrevemos no original, é um elogio ao homenageado, ressaltando algumas características marcantes, como é a referência à sua longa regência – o monarca não teria necessitado da aclamação para ser o protetor do povo - e ao fato de ter elevado o Brasil a categoria de reino – o triple cetro é uma referência ao Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves. Ou seja, hinos como este podem ser perfeitamente enquadrados dentro dos estudos da propaganda, pois, como nos afirma Alejandro Pizarroso Quintero:

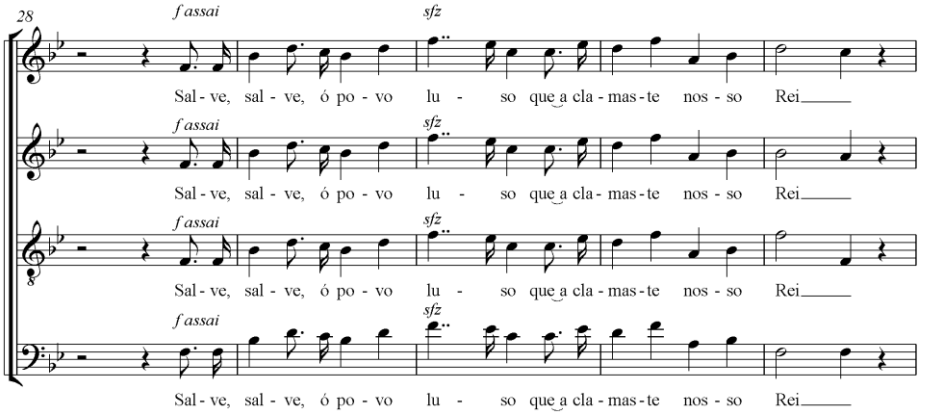
> A música, especialmente o canto, foi sempre utilizada como instrumento propagandístico: os cantos guerreiros desde a Antiguidade, os cantos religiosos em todas as épocas, os hinos, as canções revolucionárias, as pequenas composições satíricas cantadas, etc., serviram para fortalecer a coesão dos grupos para introduzir neles novas ideias fáceis de reter e repetir graças à música (QUINTERO, 2011: 21).

Num momento no qual as monarquias europeias se mantinham alertas em relação aos ventos liberais e revolucionários vindos da França, manter a tal coesão e fortalecer sua imagem como rei era exatamente o que D. João precisava no momento de sua aclamação e os hinos são poderosas ferramentas de persuasão, quanto mais num império de tão grandes dimensões como o luso-brasileiro. De fato, a aclamação também foi "publicitada" nos festejos em Portugal, através de hinos, como demonstra o *Hymno patriotico cantado pela primeira vez no real theatro de s. João da cidade do porto no dia que se festejou a coroação de sua magestade fidelissima senhor Dom João VI*[1], com música de António da Silva Leite[2], mestre de capela da mesma cidade e um dos principais músicos portugueses em atividade naqueles dias.

Ayres de Andrade (1967: 139. v. 1) fez uma transcrição do *Hino*, aparentemente a partir do manuscrito musical, mas, a meu ver, cometeu alguns equívocos causados pela caligrafia às vezes difícil. Com a falta de uma versão impressa do texto, muitas vezes o trabalho de transcrição textual nem sempre é obvio e põe problemas. Por exemplo, a palavra "sustentar" pode ser confundida com "sustentos", como quer ler Andrade. No entanto, a métrica, tanto musical quanto poética, confirmam "sustentar" com uma melhor opção. Da mesma forma "sen do" ("sem do" em ortografia moderna) acaba sendo lindo como "sendo" por Andrade, termo que não vai sentido na respectiva frase.

No que diz respeito a aspectos poéticos formais, o texto é bastante cuidado, seguindo, desconsiderado o refrão, as características da redondilha maior, mesmo no que diz respeito a serem quadras nas quais a rima se dá nos esquema ABBA, apesar da rima B estar enfraquecida na terceira estrofe. Por sua vez, o jogo métrico é bastante rigoroso, com acentos sempre na terceira e sétima sílabas poéticas. Esta precisão rítmica facilita o trabalho da distribuição do texto sobre a música já que hinos são, via de regra, canções estróficas, ou seja, composições nas quais a música se repete a cada estrofe.

Podemos citar o trecho inicial do coro (Ex 1), que está divido em dois sopranos, tenor e baixo:



Ex. 1: Início da parte vocal do *Hino para Aclamação de D. João VI* (comp. 28-32).

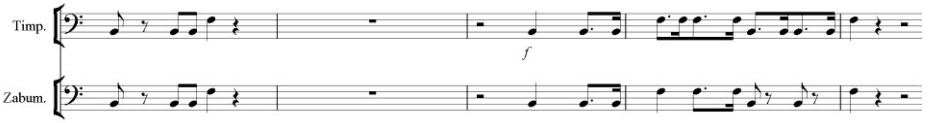
[1] A mesma música, como título *Hymno da Coroação de S. M. F. o Senhor D. João VI*, consta do primeiro volume da coleção de Neves (1893-1899).

[2] Um exemplar pode ser consultado na Biblioteca Nacional de Lisboa, cota: C.I.C. 69 A.

Quanto à execução propriamente dita, pode-se ver na folha de rosto a seguinte instrução: "Este hymno pode-se executar / com toda a orquestra inteira, / Timbale etc etc etc./ Pode-se também tocar unicamente / com a Banda militar entrando n´esta a grande [ilegível] Zabumba, e todos os outros [instrumentos?] pertencentes a este gênero." Na verdade, este comentário só deixa explícita a prática comum da época, quando os hinos podiam receber o mais variado tipo de instrumentação e arranjos para que fossem executados por agrupamentos e em espaços também muito variados, incluindo aqui as execuções em saraus e outras eventos domésticos. Seja como for, a instrumentação presente no manuscrito é: 2 flautas, 2 primeiros clarinetes, 2 segundos clarinetes, 2 fagotes, Trompa em E, Trompete em B, Violinos I e II, Viola, Baixo, Zabumba, Tímpanos. Difícil dizer a razão exata desta instrumentação, que não deixa de ser peculiar, mas para além de razões puramente estéticas, está certamente relacionada com o grupo para a qual a composição foi escrita. No que diz respeito aos dois pares de clarinetes, esta é uma idiossincrasia frequente na orquestração usada pelo compositor, como bem descreve António Jorge Marques:

> A partir de meados de 1813 a orquestra utilizada na Capela Real do Rio de Janeiro revela uma característica peculiar: a utilização de 4 clarinetes, 2 primeiros e 2 segundos, quase sempre com a exclusão dos oboés. Embora uma mudança de paradigma estético não seja de excluir, é possível que a razão seja também de ordem prática, como a falta de bons oboístas e a disponibilidade de excelentes clarinetistas (MARQUES, 2009: 55).

Também é importante chamar a atenção para o uso da zabumba (Ex. 2), instrumento de percussão que ficou popularizado ainda hoje no chamado "trio do forró" - sanfona, triângulo e zabumba - mas que não parece muito associado hoje em dia com a produção musical dita erudita. A zabumba é um tambor que se caracteriza por uma "voz" aguda e outra grave e Marcos Portugal faz uso desta caraterística, da mesma forma que fez com os tímpanos, que é percussão de afinação determinada:



Ex. 2: Trecho de partes de percussão do *Hino para Aclamação de D. João VI* (comp. 94-98).

No que diz respeito ao texto, o compositor realiza os três textos fazendo pequenos ajustes nas linhas vocais de forma a respeitar a prosódia e tornar o texto mais fluente. Este mesmo procedimento pode ser visto no caso de modinhas e lundus estróficos do mesmo período e fica aqui exemplificado também no caso de hinos.

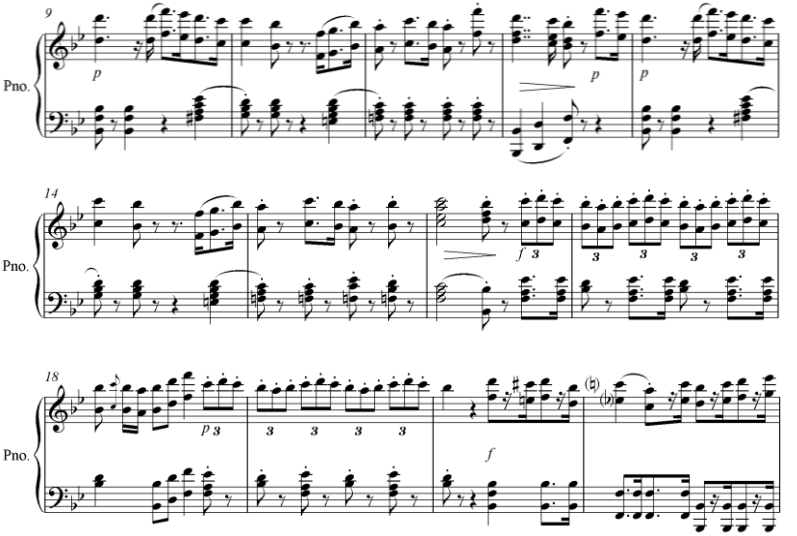
Para terminar esta breve descrição musical, resta dizer que o hino, em Sib maior, e em ritmo quaternário, mantém sempre caráter festivo e enérgico, com a predominância de ritmos pontuados ou duplamente pontuados tão característicos do gênero.

A Edição

O manuscrito se encontra guardado na Biblioteca da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro e, ao contrário do que parece crer Andrade (1967), não se trata de um autógrafo, como nos atestou pessoalmente o especialista Marques (2012). Trata-se de um documento em razoável estado de conservação, salvo a inexistência da terceira folha, que parece ter sido arrancada da encadernação em capa dura que reúne as folhas do documento. Assim, atualmente o documento reúne 23 folhas originais, mais uma inserida em 1965 pelo compositor Marlos Nobre (1939-), e que traz uma sugestão de reconstituição, feita por ele próprio, da parte musical perdida. Apesar de todo o mérito de Nobre, preferimos propor nossa própria reconstituição, também para contornar eventuais questões de direitos autorais. Seja como for, a página de 1965 e as marcações a lápis com letras maiúsculas do alfabeto, dividindo a partitura em secções, sugerem que o manuscrito tenha sido utilizado em concertos posteriores àqueles de sua origem. Portanto, apesar do hino não contar com uma versão impressa e disponível para o grande público, parece não ter caído em completo esquecimento.

Fato é que, no geral, a partitura é uma cópia bem feita, não apresenta muitas gralhas e, apesar de borrões da tinta, marcas de humidade e outros problemas de conservação, seria de fácil transcrição não estivesse com uma folha perdida. O trecho musical em falta faz parte da introdução instrumental do hino, ou seja, a linha vocal está completa. Felizmente, sendo este um hino estrófico, a mesma introdução se repete antes do início das outras estrofes. Contudo, nestas repetições, somente a parte do coro, a linha do baixo e alguns trechos da primeira flauta foram notados, sendo possível ter acesso apenas ao original destas linhas. Foi necessário, portanto, recuperar a linha de todos os demais instrumentos, reconstituindo os compassos de 10 a 20 inclusive, tendo como referência as linhas que sobreviveram nas repetições seguintes. Como intuito de se manter fiel ao estilo e às ideias musicais do autor, buscamos no hino trechos completos que se "encaixavam" com as linhas do baixo e da flauta sobreviventes. Por exemplo, vejamos

abaixo o trecho reconstituído (Ex. 3), apresentado na redução para piano:



Ex. 3: Trecho do *Hino para Aclamação de D. João VI* (comp. 9-21).

A melodia em tercinas no compasso 18 faz parte da linha sobrevivente da flauta; figuração idêntica, tanto na flauta quanto no baixo, pode ser vista em trechos posteriores, que foram usados integramente para reconstituir o que faltava. Da mesma forma, alguns outros trechos do baixo também possuíam correspondentes idênticos em compassos seguintes, pelo que foram referência para utilizarmos a orquestração correspondente em falta. Para os compassos entre 10 e 15 usamos como referência o próprio tema vocal que pode ser visto no Ex. 1.

Além de todo o trabalho histórico e de edição que deve ser feito para termos uma visão clara da produção musical de hinos no meio luso-brasileiro, outro esforço, não menos importante, deve ser feito, para que a própria estética ou estilo do gênero sejam bem compreendidos, tarefa que só pode ser feita após o trabalho de resgate e edição do repertório. Logo, o presente estudo de caso representa mais um esforço na avaliação e resgate de nossos hinos além de um contributo para conhecermos melhor a obra de Marcos Portugal, importante compositor luso-brasileiro, quem tem sido injustamente preterido pela musicologia luso-brasileira tradicional.

Partitura inédita

A partitura do *Hino para a Aclamação de D. João VI*, aqui apresentada em uma redução para piano, é resultado de um trabalho inédito de reconstituição e edição do *Himno para a Feliz aclamação de S. M. F. O Senhor D. Joaõ VI*, composto no Rio de Janeiro em 1817, por Marcos Portugal. O manuscrito original está guardado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e permanece como a única fonte conhecida.

Na partitura, vemos que o coro entra de forma enfática no compasso 28. As linhas ascendentes, o ritmo vigoroso, a orquestra exuberante, tudo serve para demonstrar o júbilo de todos. Todas as vozes, soprano I e II, tenor e baixo, iniciam cantando em uníssono o primeiro verso, o que parece simbolizar que o povo deve estar irmanado entorno de uma ocasião tão importante. Este uníssono é quebrado no final do verso, quando se pronuncia a palavra "rei" numa cadência de tônica-dominante, o que ressalta a figura do próprio festejado. Na verdade, os uníssonos são usados no início de todos os versos, à exceção do refrão, o que mantém o forte carácter de coletividade. Apesar da supressão de algumas vozes em determinados momentos, o que resulta em variedade de timbre, a textura é homofônica, garantindo assim a compreensão do texto. Estas características sugerem que o compositor tentou facilitar a participação dos populares que poderiam eventualmente juntar-se ao canto.

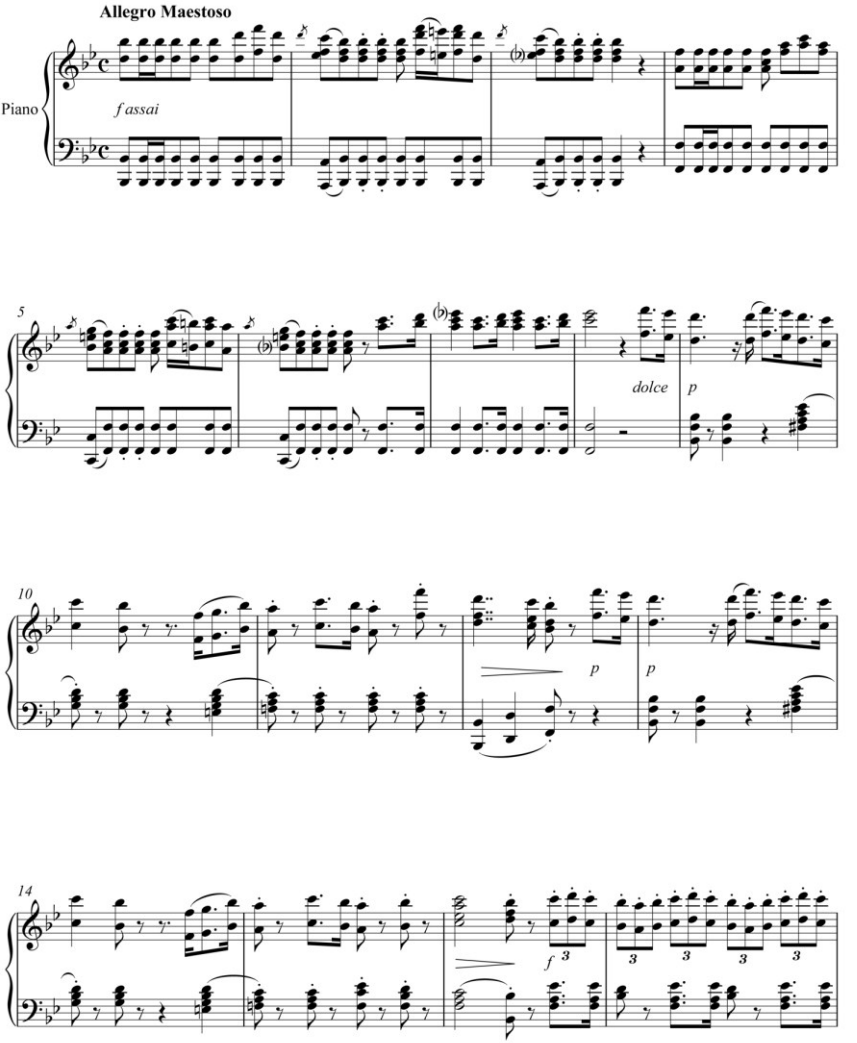
Vale também chamar atenção que o refrão é feito de forma a enfatizar a palavra "longo", que é reiterada seguidamente com recursos vocais variados, procedimento este que não é repetido em nenhuma outra palavra do texto. Isto revela a própria interpretação dada ao poema, pois o compositor expressa que, no momento da aclamação, o mais importante era fazer votos de um reinado duradouro.

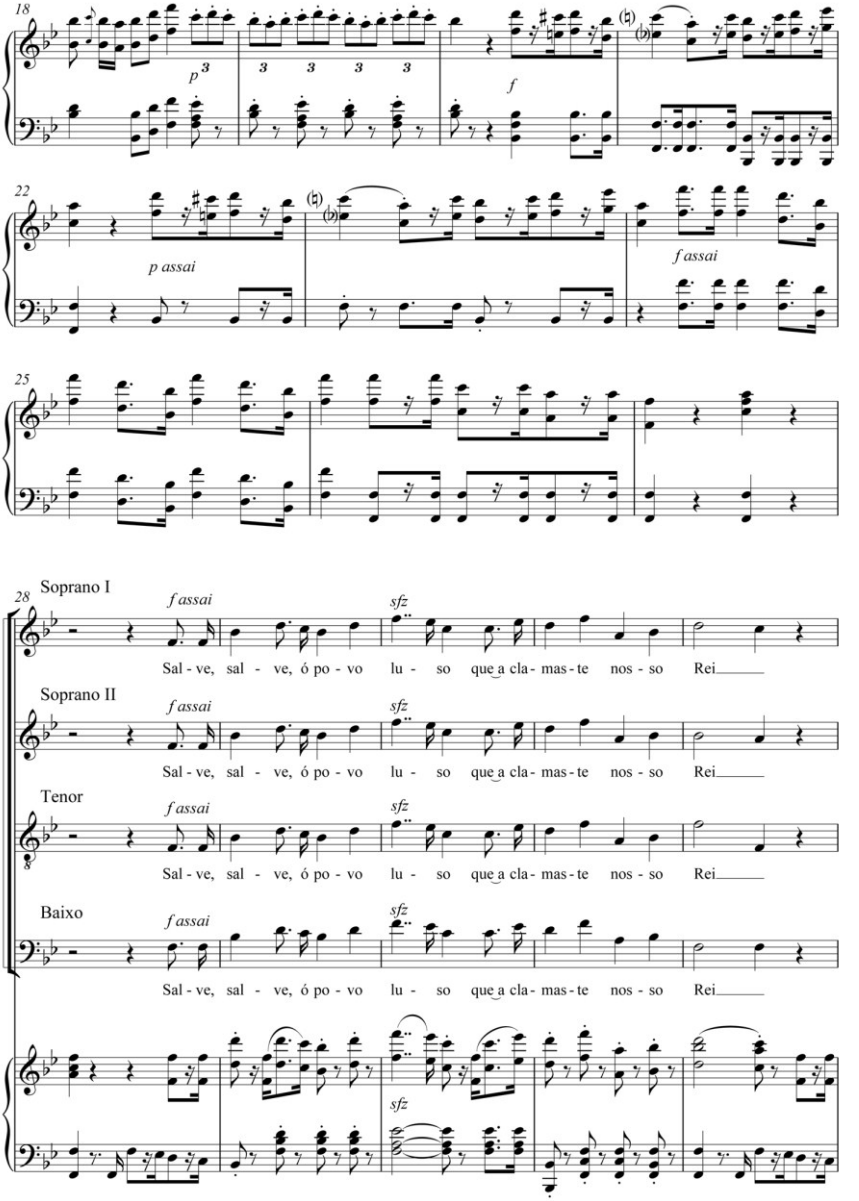
Resta lembrar que a presente edição é contributo relevante nas comemorações dos 250 anos de nascimento do compositor.

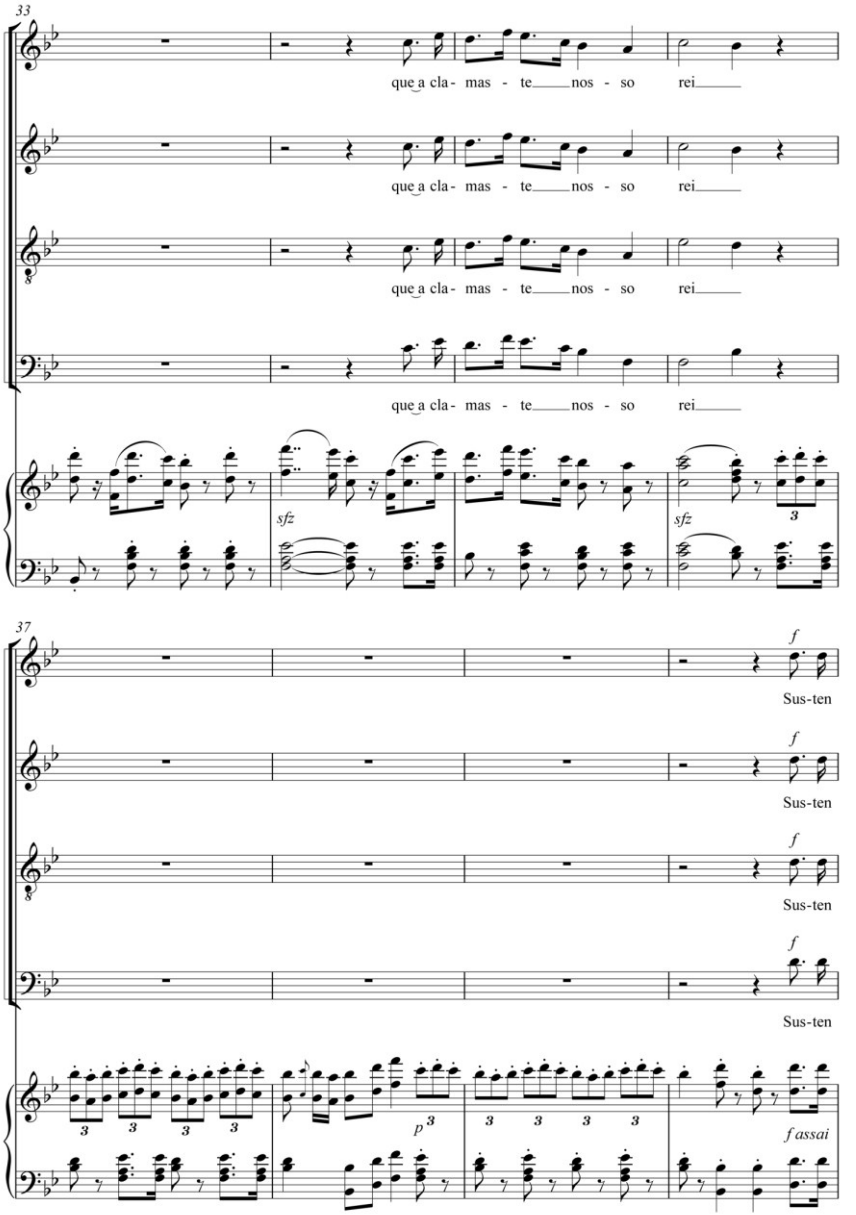
Hino para a Feliz Aclamação
de S. M. F. o Senhor D. João VI

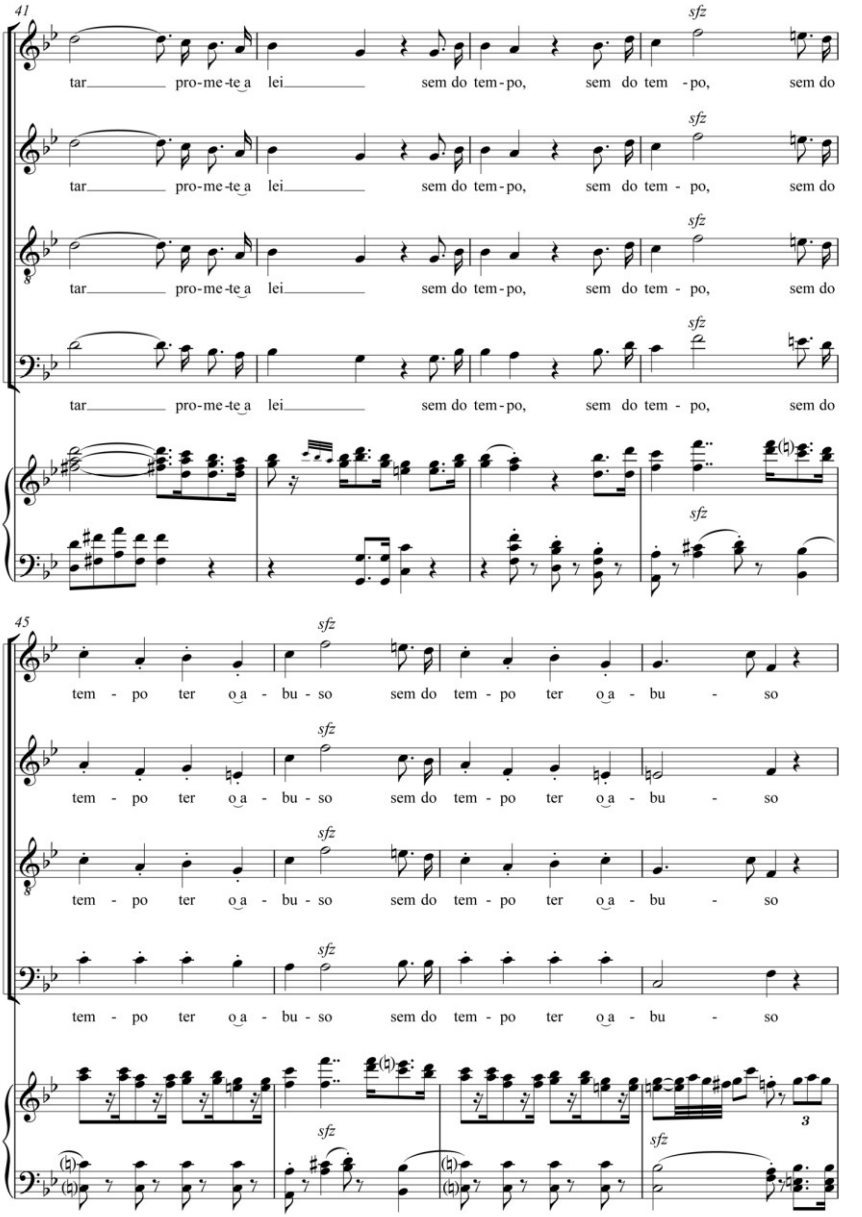
Reconstituição
e versão para piano: Alberto Pacheco

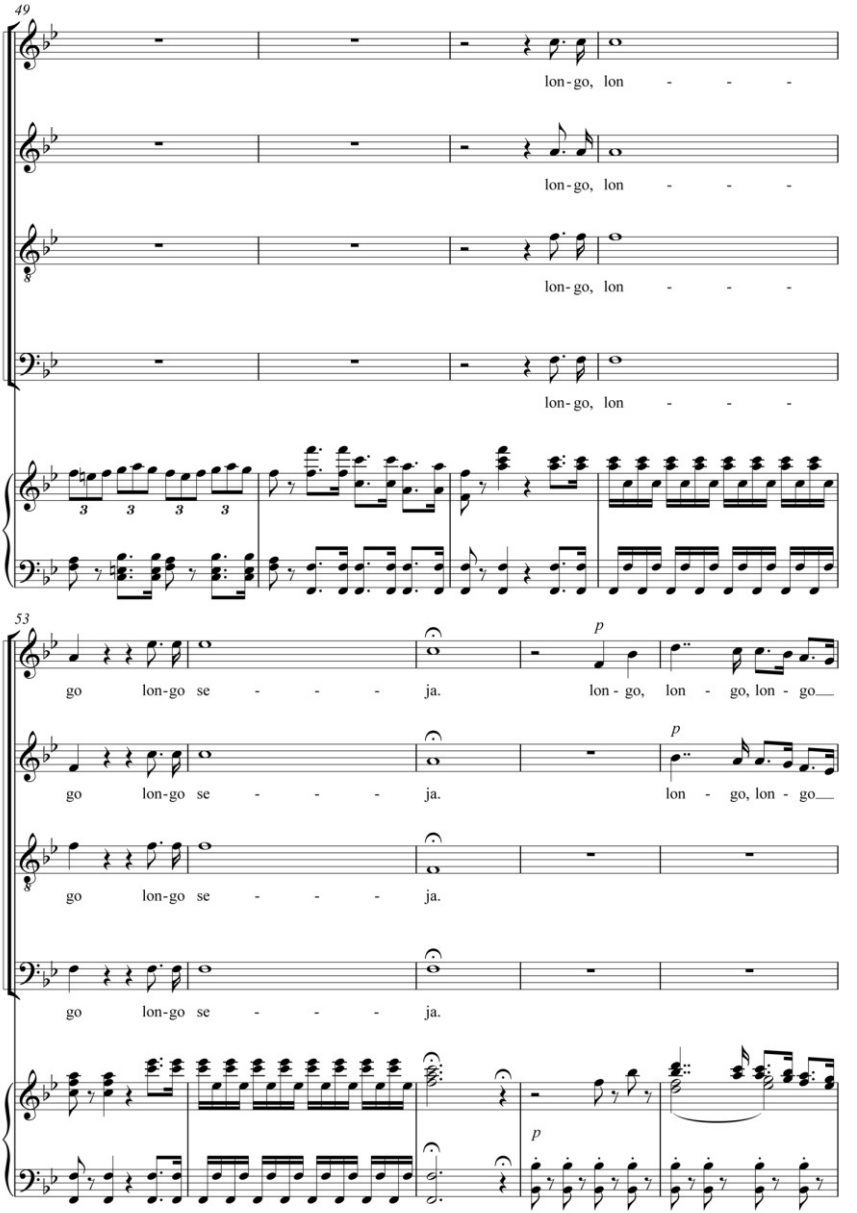
Marcos Portugal

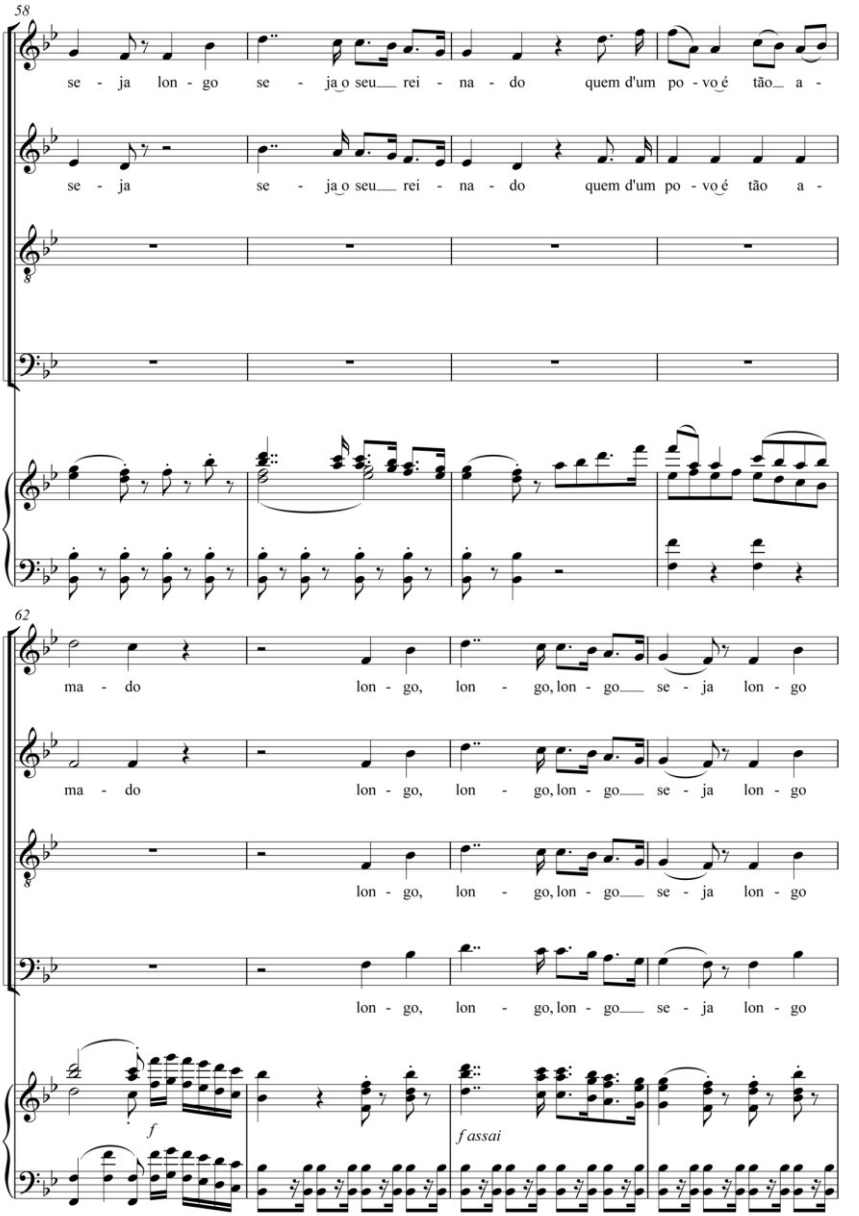


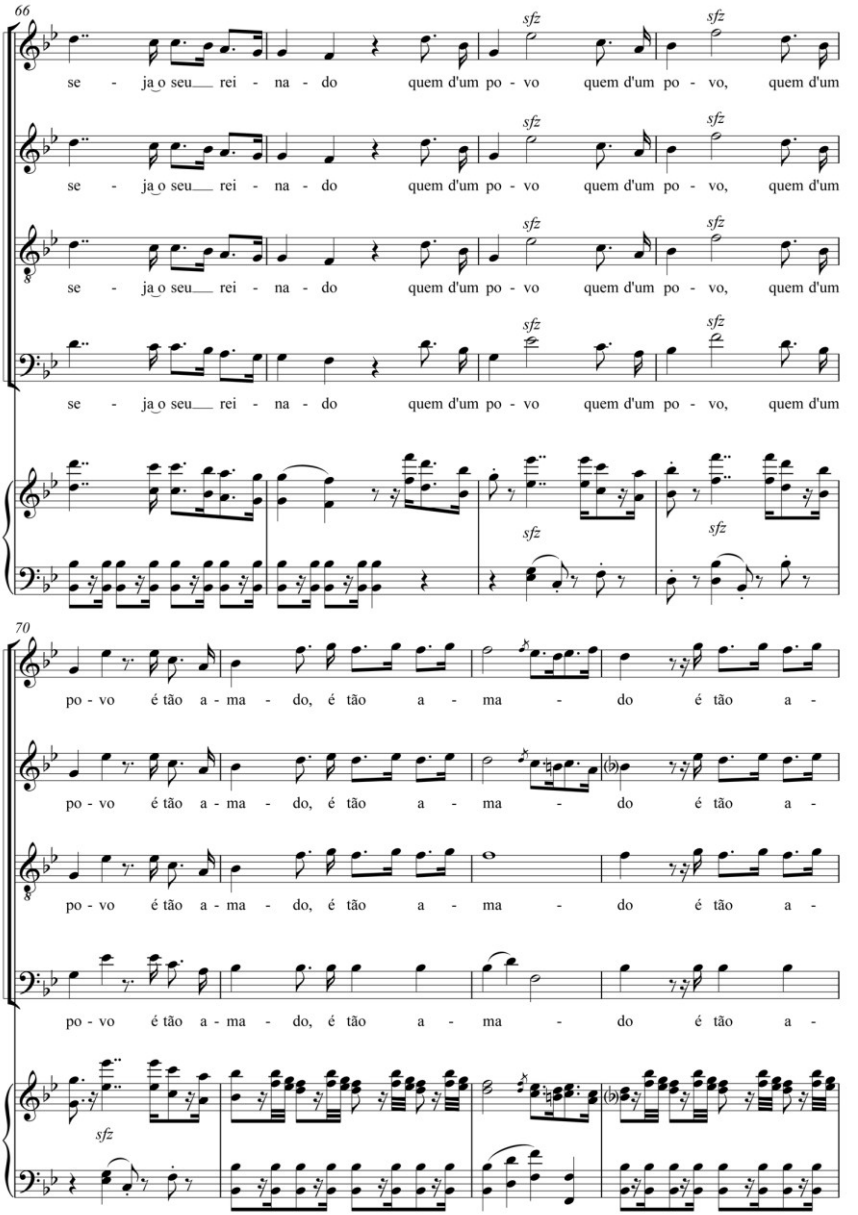

18
p
3
3 3 3 3
f
22
p assai
f assai
25
28
Soprano I
f assai
sfz
Sal - ve, sal - ve, ó po - vo lu - so que a cla - mas - te nos - so Rei
Soprano II
f assai
sfz
Sal - ve, sal - ve, ó po - vo lu - so que a cla - mas - te nos - so Rei
Tenor
f assai
sfz
Sal - ve, sal - ve, ó po - vo lu - so que a cla - mas - te nos - so Rei
Baixo
f assai
sfz
Sal - ve, sal - ve, ó po - vo lu - so que a cla - mas - te nos - so Rei
sfz

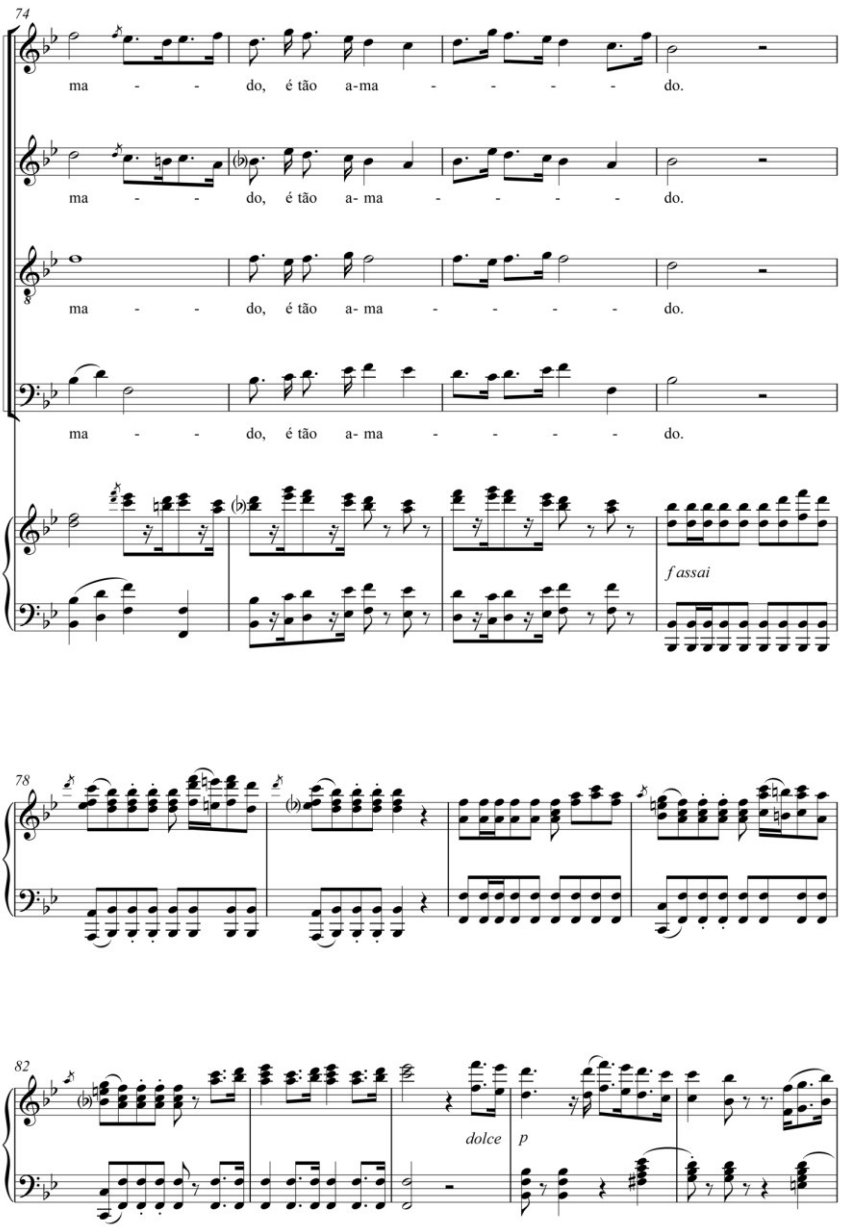

33
que a cla - mas - te nos - so rei
que a cla - mas - te nos - so rei
que a cla - mas - te nos - so rei
que a cla - mas - te nos - so rei
sfz
sfz
3
37
f
Sus-ten
f
Sus-ten
f
Sus-ten
f
Sus-ten
3
3
3
3
p 3
3
3
3
3
f assai

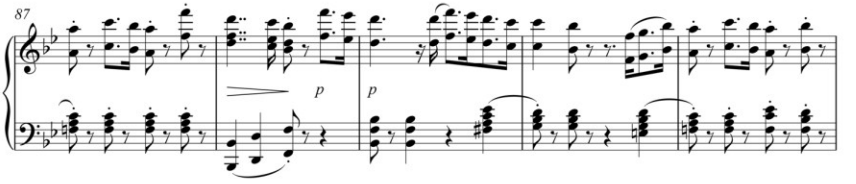

41
sfz
tar pro-me-te-a lei sem do tem-po, sem do tem - po, sem do
45
tem - po ter o a - bu - so sem do tem - po ter o a - bu - so
3

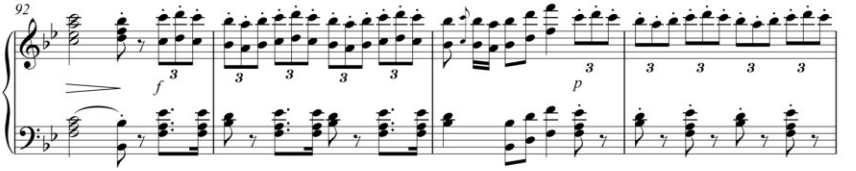

49
lon-go, lon - - - -
lon-go, lon - - - -
lon-go, lon - - - -
lon-go, lon - - - -
53
go lon-go se - - - - ja.
p
lon - go, lon - go, lon - go
go lon-go se - - - - ja.
p
lon - go, lon - go
go lon-go se - - - - ja.
go lon-go se - - - - ja.
p

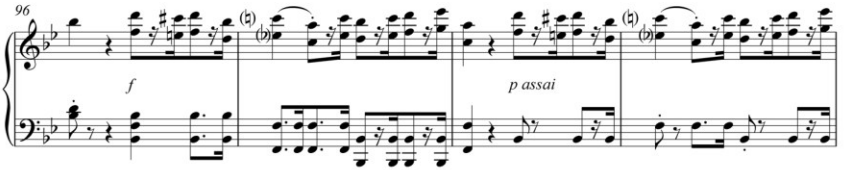

58
se - ja lon - go se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo é tão a -
se - ja se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo é tão a -
62
ma - do lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
ma - do lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
f
f assai

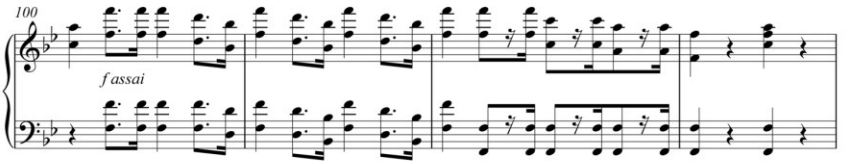

66
se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo quem d'um po - vo, quem d'um
sfz
70
po - vo é tão a - ma - do, é tão a - ma - do é tão a -

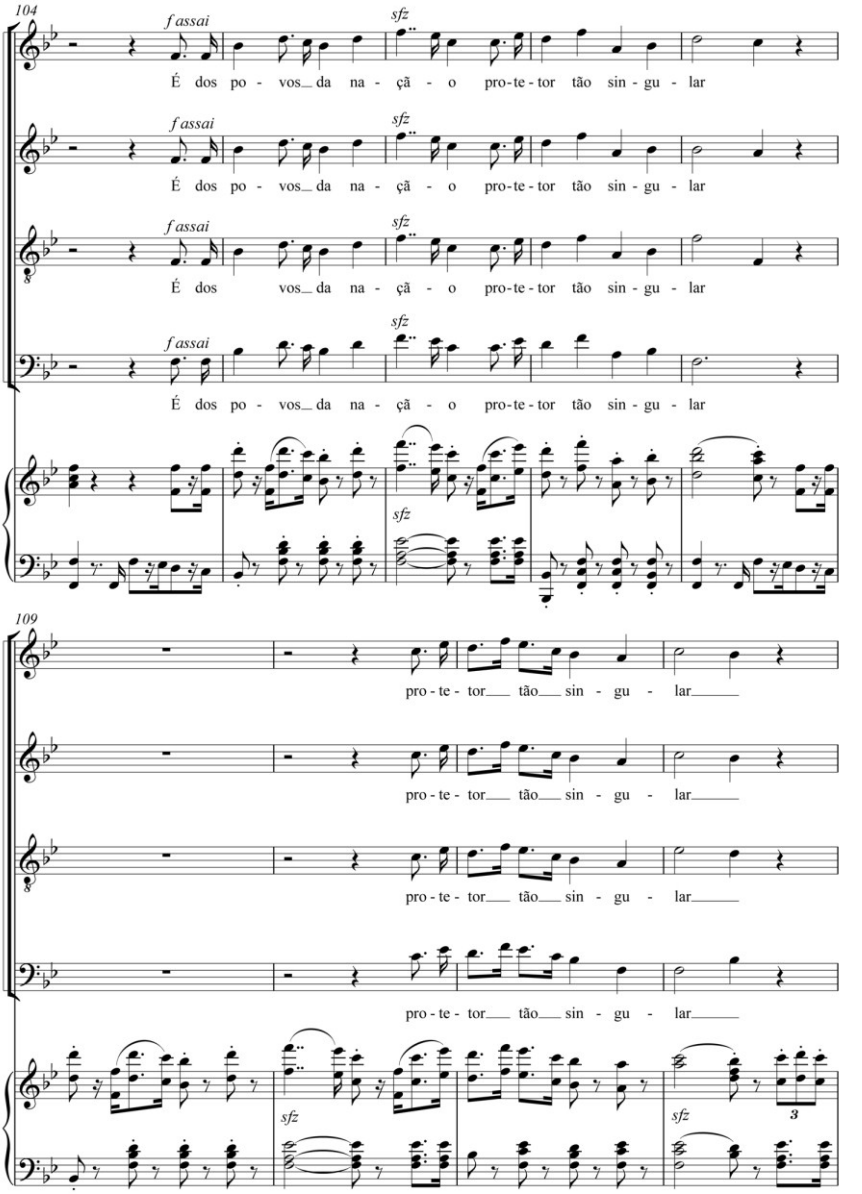

74
ma - - do, é tão a-ma - - - - do.
ma - - do, é tão a- ma - - - - do.
ma - - do, é tão a- ma - - - - do.
ma - - do, é tão a- ma - - - - do.
f assai
78
82
dolce
p

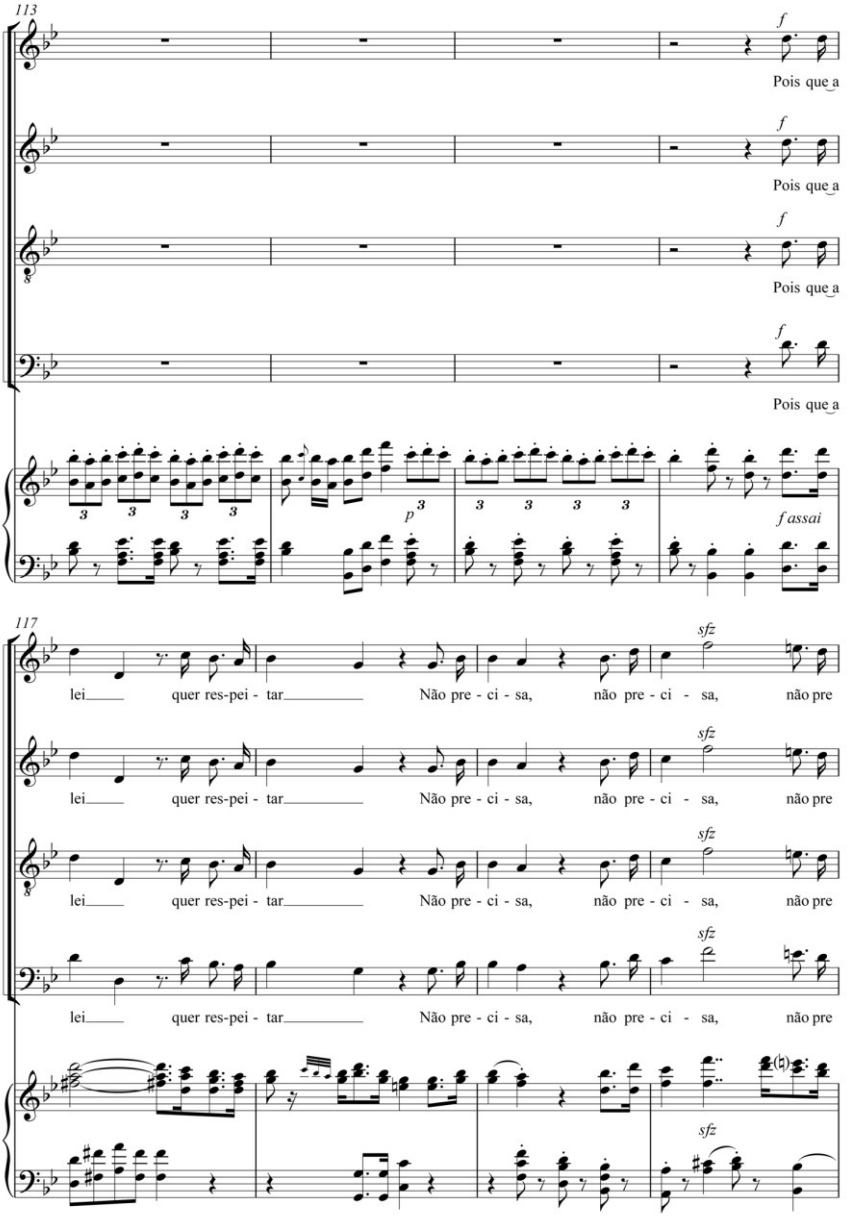

87
p
p

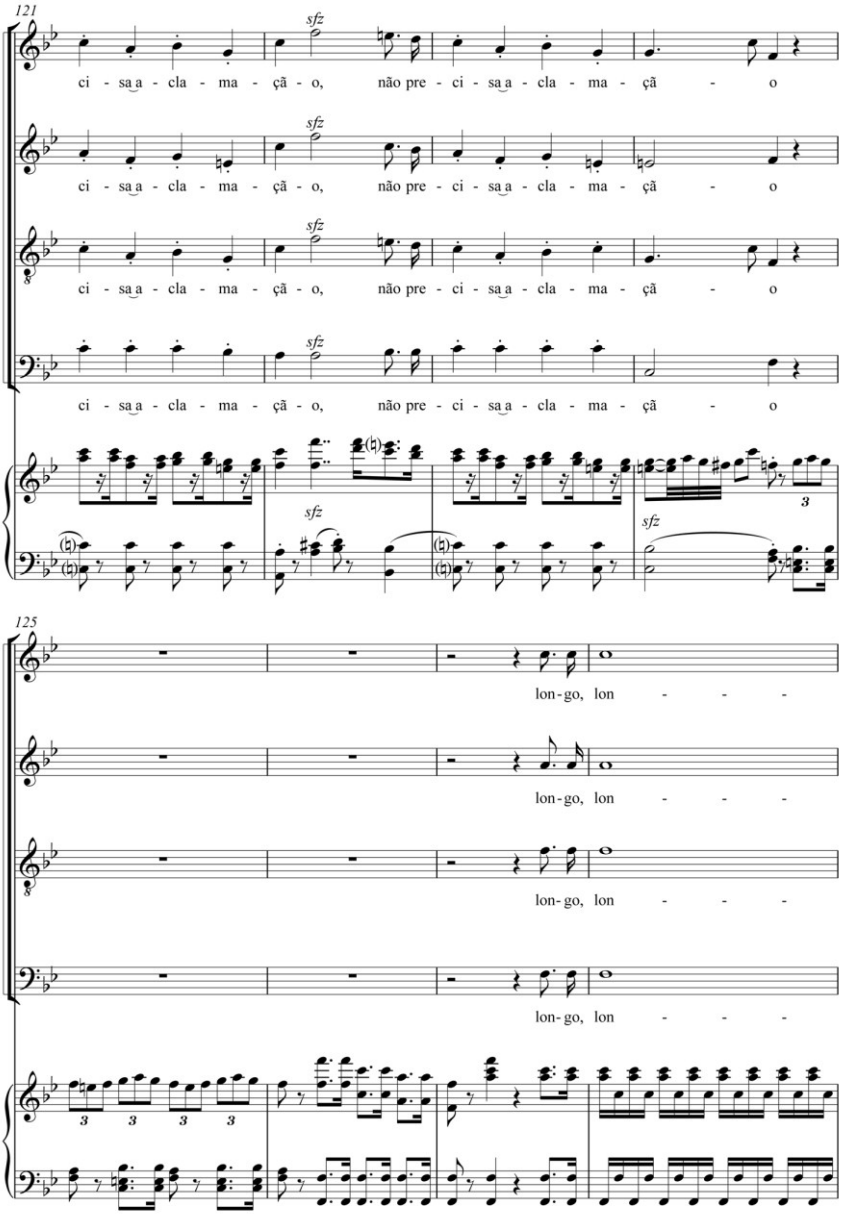

92
f
3
3
3
3
3
p
3
3
3
3

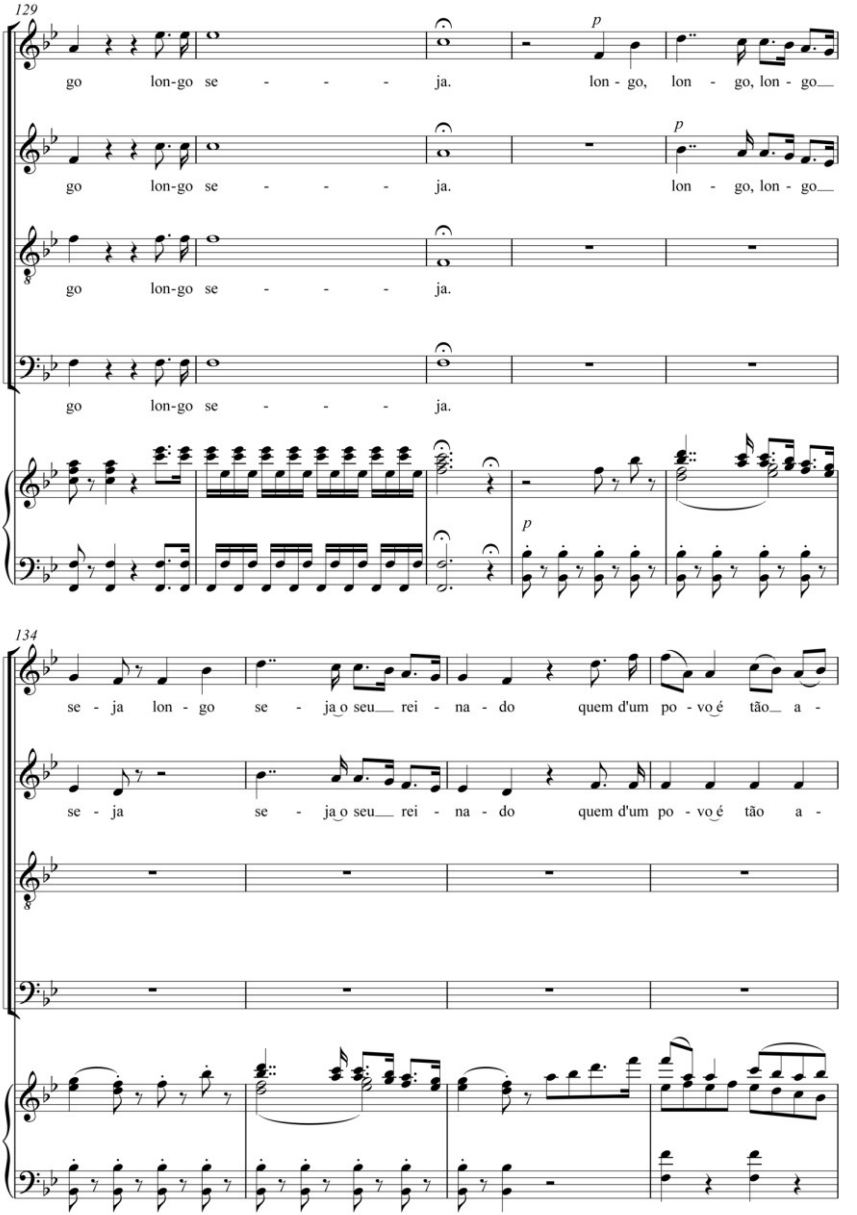

96
f
p assai

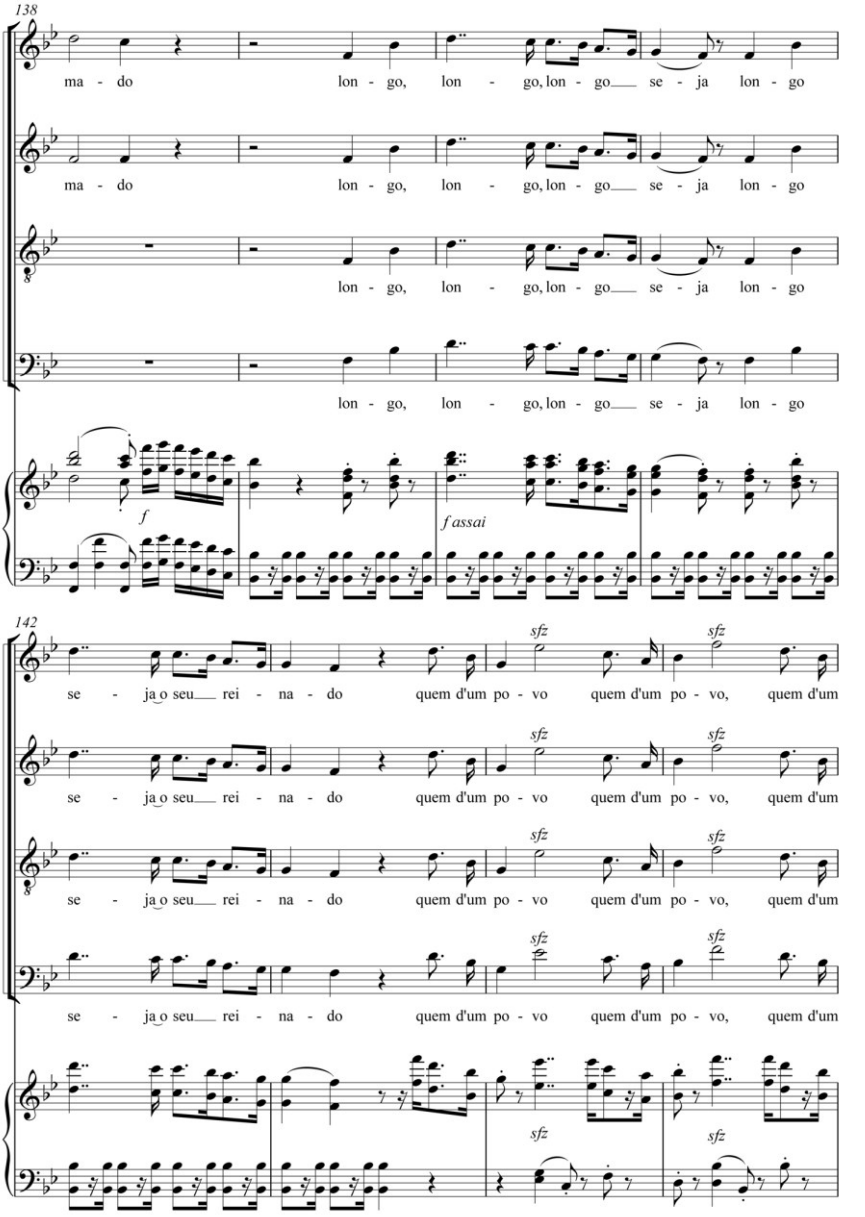

100
f assai

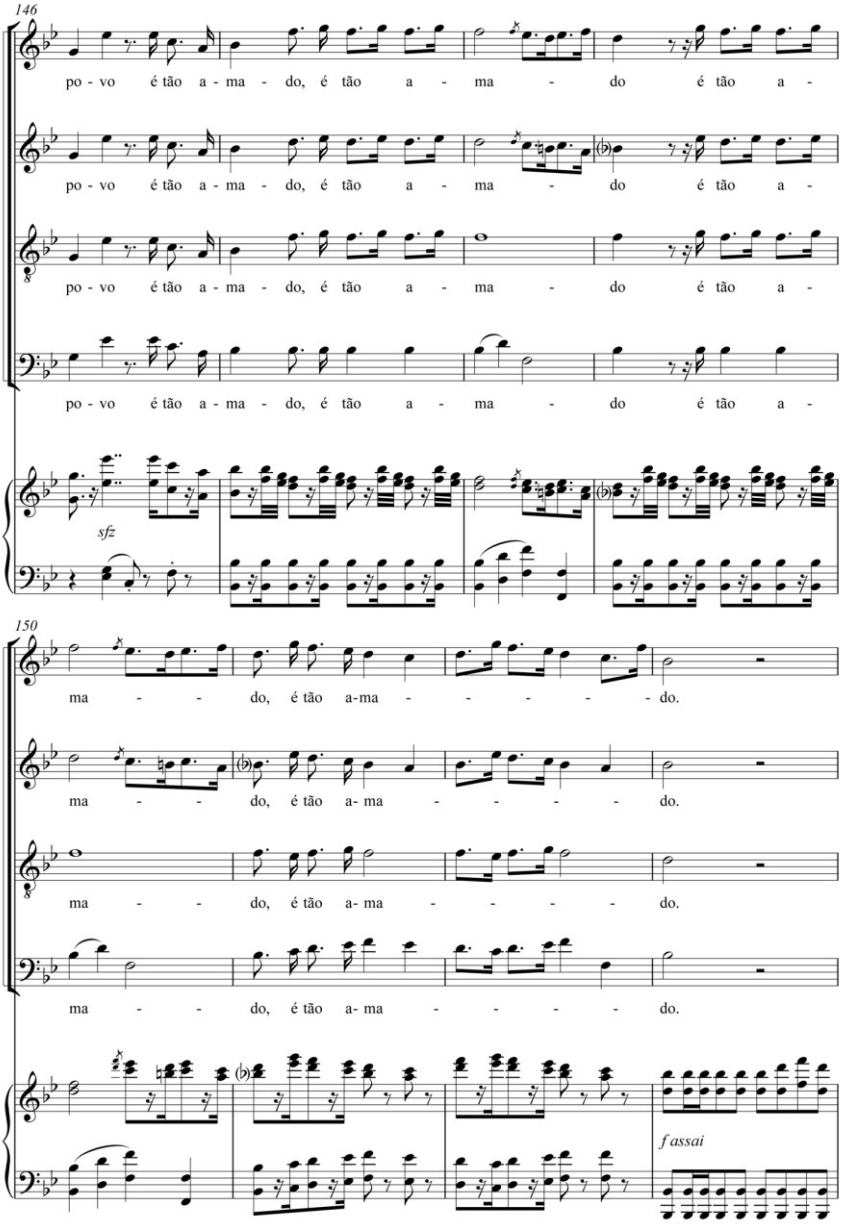

104
f assai
sfz
É dos po - vos_ da na - ça - o pro-te-tor tão sin - gu - lar
É dos po - vos_ da na - ça - o pro-te-tor tão sin - gu - lar
É dos vos_ da na - ça - o pro-te-tor tão sin - gu - lar
É dos po - vos_ da na - ça - o pro-te-tor tão sin - gu - lar
109
pro - te - tor_ tão_ sin - gu - lar_
pro - te - tor_ tão_ sin - gu - lar_
pro - te - tor_ tão_ sin - gu - lar_
pro - te - tor_ tão_ sin - gu - lar_
3

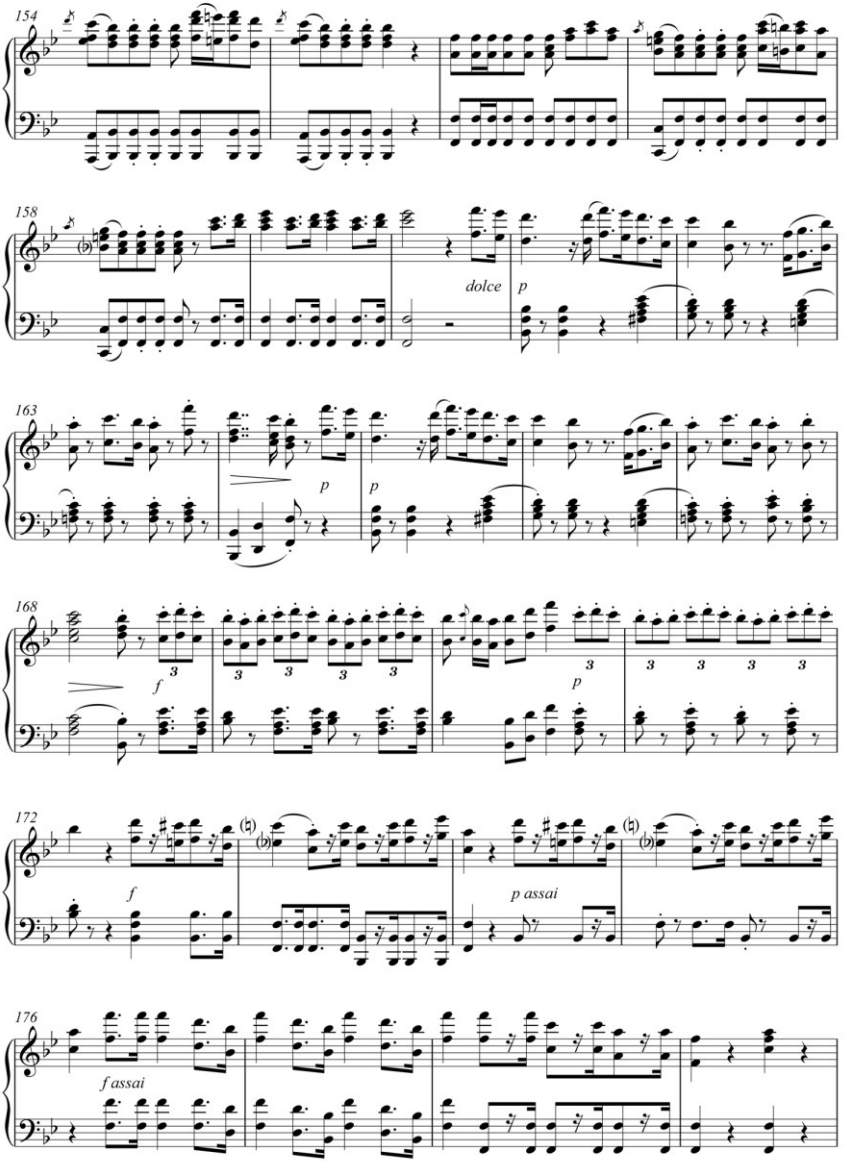

113
f
Pois que a
Pois que a
Pois que a
Pois que a
p
f assai
117
sfz
lei quer res-pei - tar Não pre - ci - sa, não pre - ci - sa, não pre
lei quer res-pei - tar Não pre - ci - sa, não pre - ci - sa, não pre
lei quer res-pei - tar Não pre - ci - sa, não pre - ci - sa, não pre
lei quer res-pei - tar Não pre - ci - sa, não pre - ci - sa, não pre

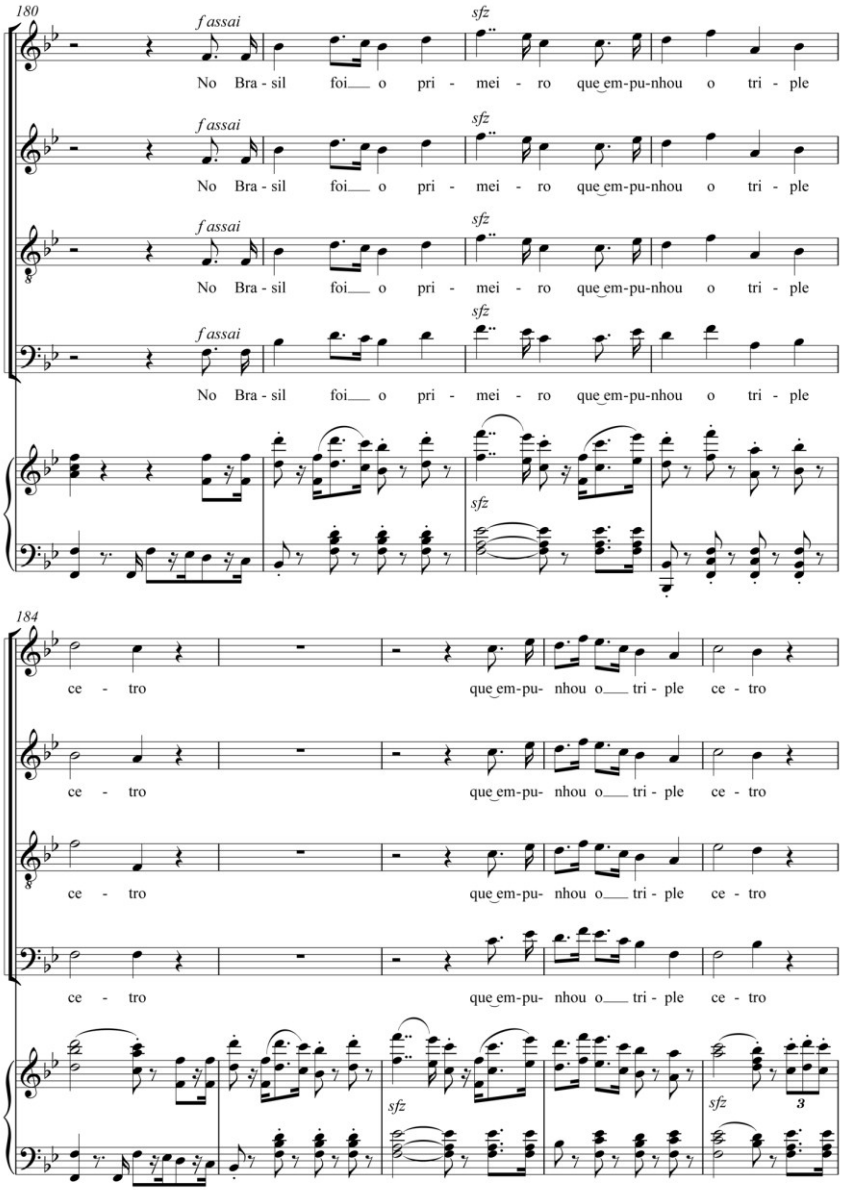

121
sfz
ci - sa a - cla - ma - çã - o, não pre - ci - sa a - cla - ma - çã - o
125
lon - go, lon - - - -

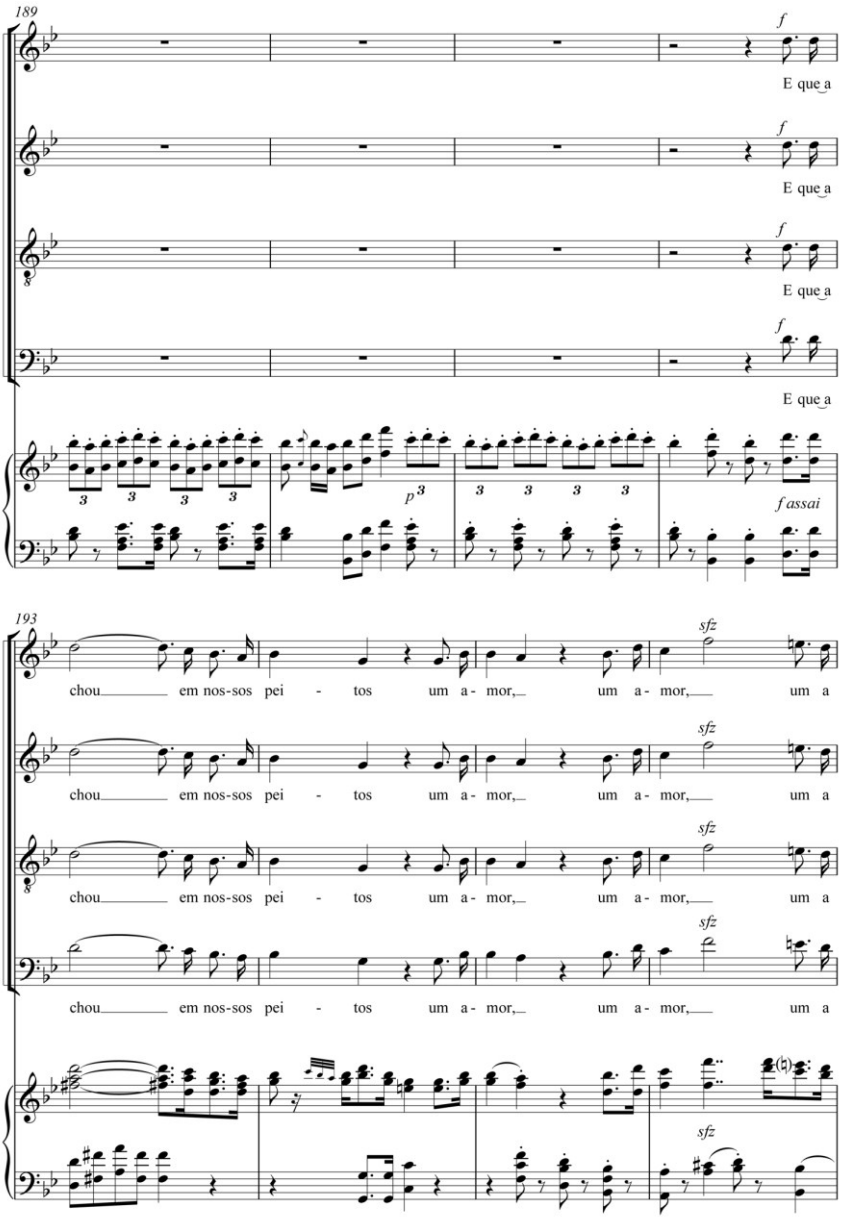

129
go lon-go se - - - - ja.
lon - go, lon - go, lon - go
lon - go, lon - go
134
se - ja lon - go se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo é tão a -
se - ja se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo é tão a -

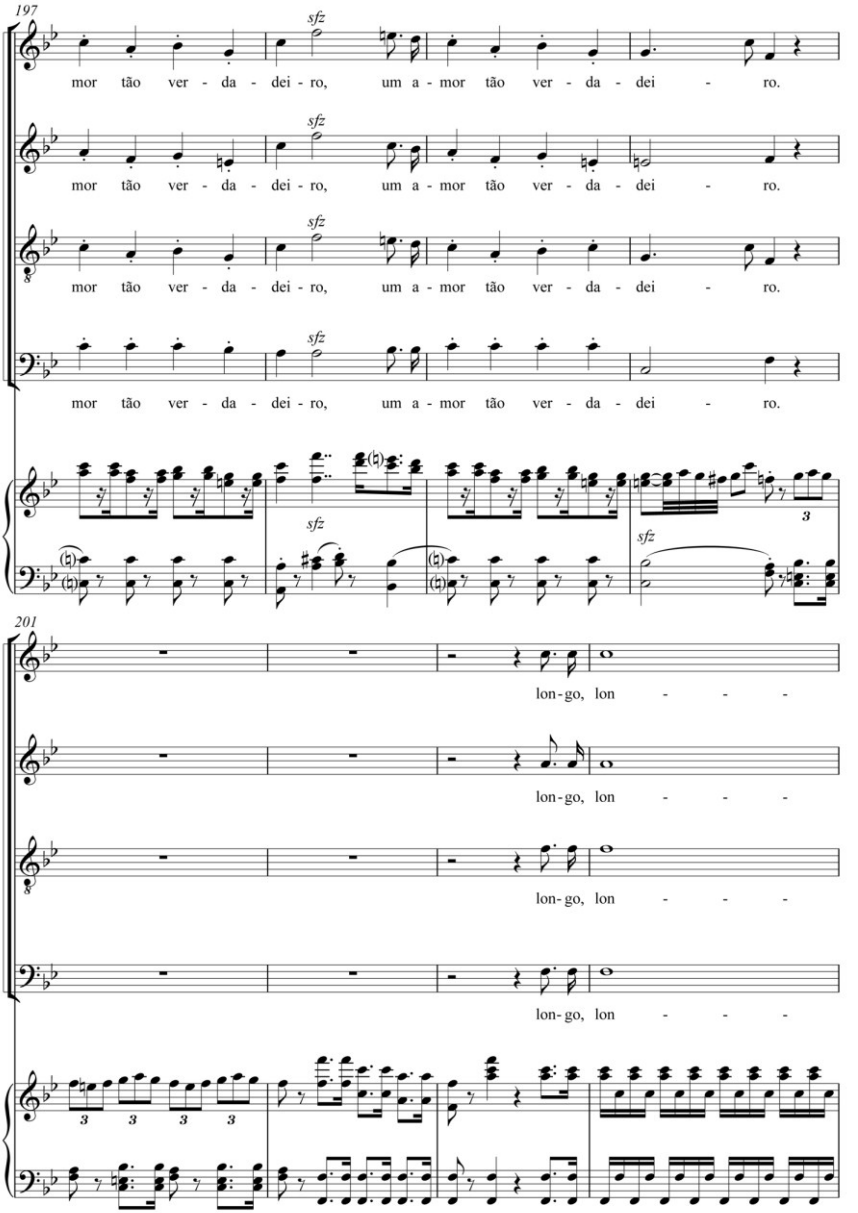

138
ma - do lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
ma - do lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
f
f assai
142
se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo quem d'um po - vo, quem d'um
se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo quem d'um po - vo, quem d'um
se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo quem d'um po - vo, quem d'um
se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo quem d'um po - vo, quem d'um
sfz

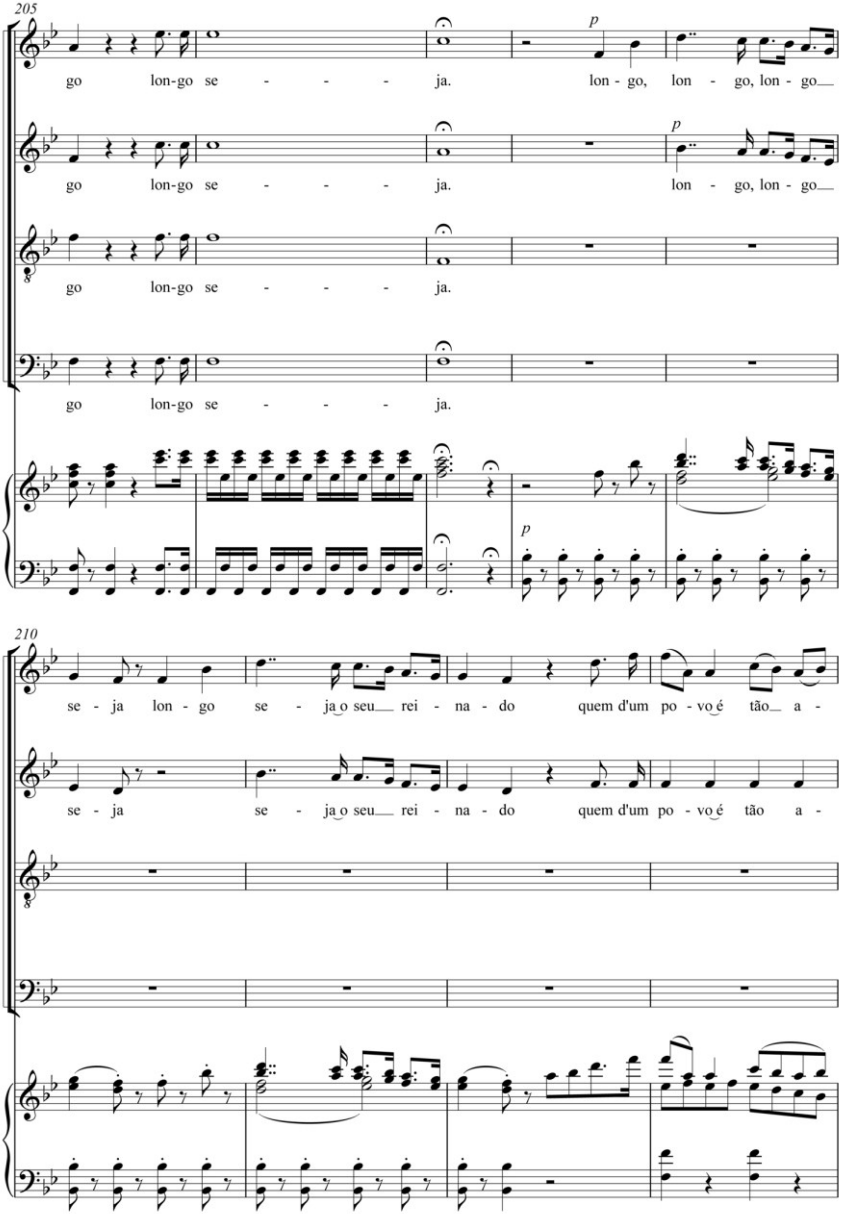

146
po - vo é tão a - ma - do, é tão a - ma - do é tão a -
po - vo é tão a - ma - do, é tão a - ma - do é tão a -
po - vo é tão a - ma - do, é tão a - ma - do é tão a -
po - vo é tão a - ma - do, é tão a - ma - do é tão a -
sfz
150
ma - - do, é tão a-ma - - - - - do.
ma - - do, é tão a- ma - - - - do.
ma - - do, é tão a- ma - - - - do.
ma - - do, é tão a- ma - - - - do.
f assai

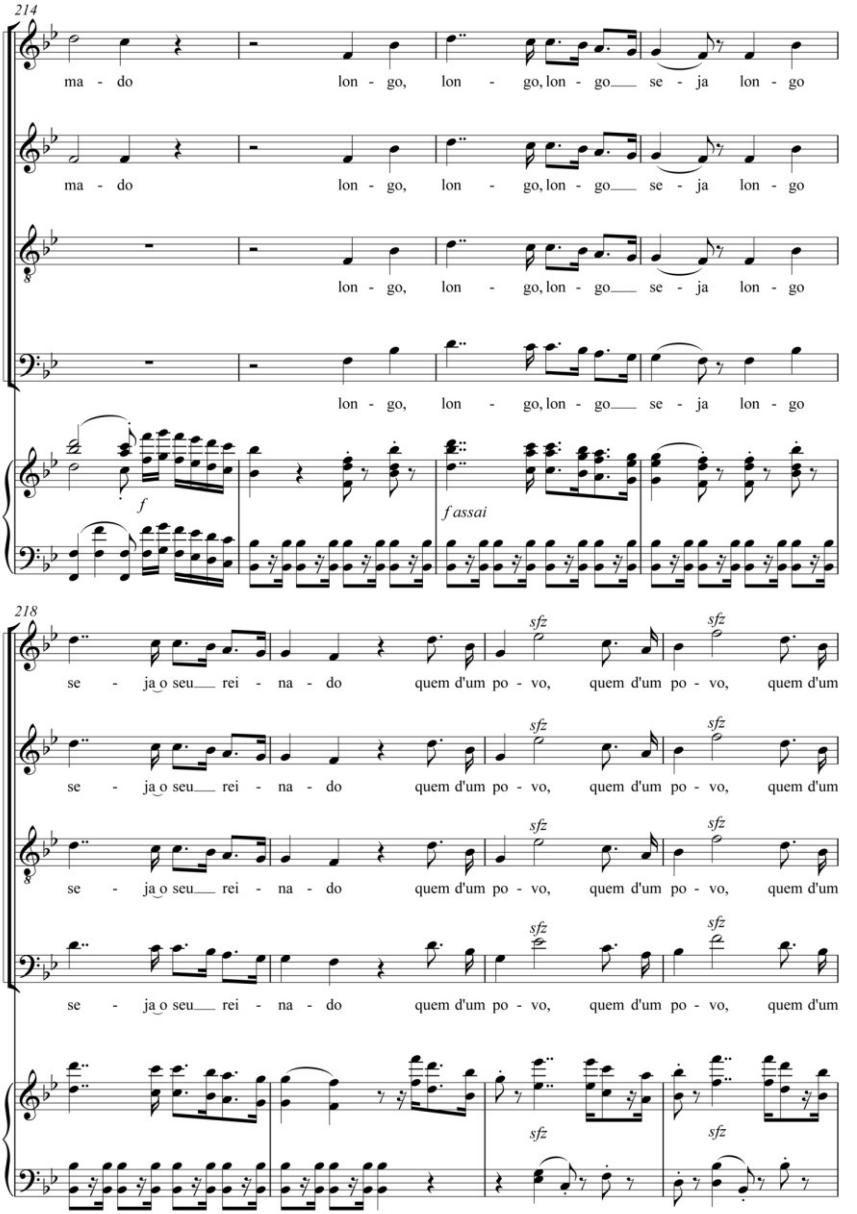

154
158
dolce
p
163
p
p
168
f
3
p
172
f
p assai
176
f assai

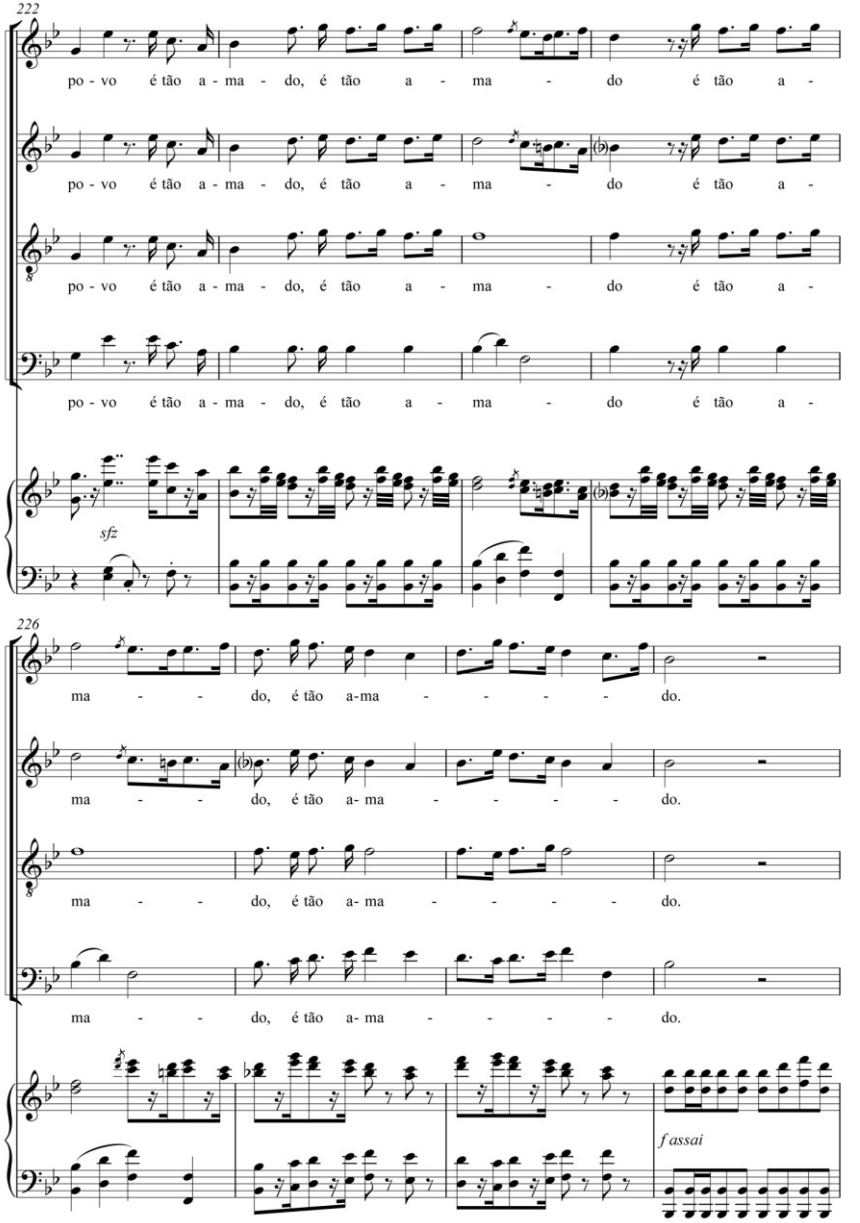

180
f assai
sfz
No Bra - sil foi__ o pri - mei - ro que em-pu-nhou o tri - ple
184
ce - tro que em-pu- nhou o__ tri - ple ce - tro
3

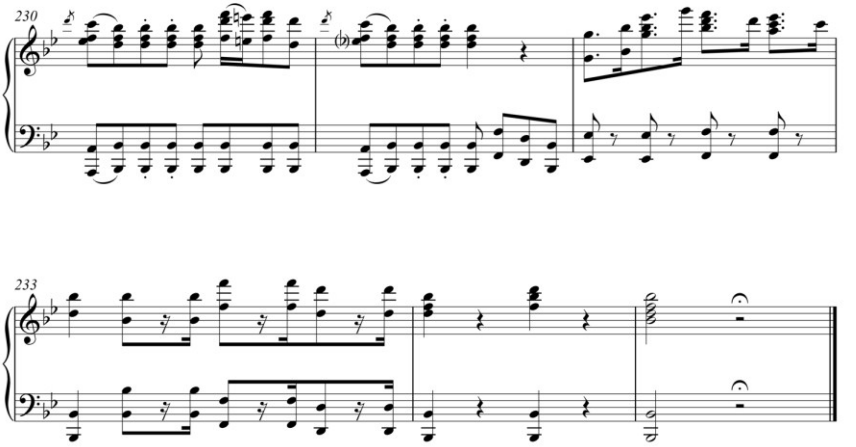

189
f
E que a
f
E que a
f
E que a
f
E que a
p
f assai
193
sfz
chou em nos-sos pei - tos um a - mor, um a - mor, um a
sfz
chou em nos-sos pei - tos um a - mor, um a - mor, um a
sfz
chou em nos-sos pei - tos um a - mor, um a - mor, um a
sfz
chou em nos-sos pei - tos um a - mor, um a - mor, um a
sfz


197
sfz
mor tão ver - da - dei - ro, um a - mor tão ver - da - dei - ro.
201
lon - go, lon - - -


205
go lon-go se - - - - ja.
lon - go, lon - go, lon - go
lon - go, lon - go
210
se - ja lon - go se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo é tão a -
se - ja se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo é tão a -


214
ma - do lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
ma - do lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
lon - go, lon - go, lon - go se - ja lon - go
f
f assai
218
se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo, quem d'um po - vo, quem d'um
se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo, quem d'um po - vo, quem d'um
se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo, quem d'um po - vo, quem d'um
se - ja o seu rei - na - do quem d'um po - vo, quem d'um po - vo, quem d'um
sfz
sfz


222
po - vo é tão a - ma - do, é tão a - ma - do é tão a -
po - vo é tão a - ma - do, é tão a - ma - do é tão a -
po - vo é tão a - ma - do, é tão a - ma - do é tão a -
po - vo é tão a - ma - do, é tão a - ma - do é tão a -
sfz
226
ma - - do, é tão a-ma - - - - - do.
ma - - do, é tão a- ma - - - - - do.
ma - - do, é tão a- ma - - - - - do.
ma - - do, é tão a- ma - - - - - do.
f assai


230
233

Referências

ANDRADE, Ayres de. *Francisco Manuel da Silva e seu tempo*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967. 2 v.

CARDOSO, Lino de Almeida. Subsídios para a gênese da imprensa musical brasileira e para a história do *Hino da Independência*, de D. Pedro I. In: *Per Musi*: revista acadêmica de música, Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, n. 25, p. 7-26, 2012.

LEITE, António da Silva. *Hymno patriotico cantado pela primeira vez no real theatro de s. joão da cidade do porto no dia que se festejou a coroação de sua magestade fidelissima senhor dom joão vi / composto por...antonio da silva leite.* Paris: Ignace Pleyel et fils, 1820.

MARQUES, António Jorge. *A obra religiosa de Marcos António Portugal (1762-1830): catálogo temático, crítica de fontes e de texto, proposta de cronologia*. Tese (doutorado). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2009.

NEVES, Cesar A. das. *Cancioneiro de musicas populares: collecção recolhida e escrupulosamente trasladada para canto e piano por Cesar A. das Neves*. Porto: Typ. Occidental, 1893-1899. 3 v. Disponível em: <http://purl.pt/742>. Acesso em: fev. 2012.

PACHECO, Alberto. Hino para a Aclamação de D. João VI: edição e contextualização. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 22, 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, UFPB, 2012, p. 1108-1115.

PORTUGAL, Marcos. *Himno / para a Feliz aclamação de S. M. F. / O Senhor D. Joaõ VI / que por ordem do Mesmo Augusto Senhor compoz / Marcos Portugal*. Manuscrito. Rio de Janeiro, 1817. Biblioteca Alberto Nepomuceno, cota MS(E) P-XI-2.

QUINTERO, Alejandro Pizarroso. *História da propaganda política.* 2. ed. Lisboa: Planeta, 2011.

VALENTIM, Maria José Quaresma de Carvalho Alves Borges. *A Produção musical de índole política no período liberal (1820-1851)***.** Dissertação (Mestrado). Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2008.

Alberto José Vieira Pacheco é Doutor e Mestre em Música pela UNICAMP, com pesquisa voltada à *performance* vocal historicamente orientada. Do mestrado resultou o livro *O Canto Antigo Italiano*, editora Annablume (2006) e do doutorado, *Castrati e outros virtuoses: a prática vocal carioca sob influência da corte de D. João VI*, editora Annablume (2009). Atualmente realiza seu pós-doutoramento na Universidade Nova de Lisboa, CESEM, como bolsista da FCT (Fundação para a Ciência e Tecnologia de Portugal). Nesta mesma instituição é um dos membros fundadores do *Caravelas*, Núcleo de Estudos da História da Música Luso-Brasileira. Recentemente fundou a *Academia dos Renascidos*, grupo musical que tem por objetivo executar o repertório vocal luso-brasileiro. É presidente do Conselho Fiscal da Associação Portuguesa de Investigação em Música (SPIM). apacheco@post.com

Acervo Heinz Geyer, da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau: catalogação e edição

Roberto Fabiano Rossbach (FURB)
Tiago Pereira (FURB)

Resumo: Heinz Geyer, maestro e compositor alemão, chegou a Blumenau (SC) em 1921, tendo encontrado um ambiente favorável à sua atuação musical. Regeu grupos ligados às sociedades de canto e música, atuando, posteriormente, na direção do coro e da orquestra da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes entre as décadas de 1930 e 1970. Para essa sociedade, desenvolveu um repertório influenciado no ideal romântico europeu, além de diversos arranjos e obras de sua autoria. O atual processo de catalogação de seu material musical, paralelo à realização de edições, viabilizará novamente a execução deste repertório. Baseado no trabalho desenvolvido junto ao Acervo Heinz Geyer, este artigo tem por objetivo refletir e gerenciar informações concernentes à sistematização de acervos musicais, além de contribuir para a inserção do Estado de Santa Catarina no cenário musicológico brasileiro.

Palavras-chave: Acervos Musicais. Catalogação. Edição Musical. História da Música em Santa Catarina.

Title: The Heinz Geyer Archive of the Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, Blumenau: Cataloging and Editing

Abstract: Heinz Geyer was a German conductor and composer who immigrated to the city of Blumenau (Santa Catarina, Brazil) in 1921 where he enjoyed a favorable environment for his work in music. Between the 1930s and 1970s, he conducted the choir and orchestra of the Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes. The repertoire he chose for the Dramatic Society was influenced by the European romantic ideal, a variety of arrangements and some of his own works. The current process of cataloging his music material, along with its editing, will revive opportunities to perform this repertoire. Based on the work developed with the Heinz Geyer Archive, this paper aims to reflect on and manage information in regards to the systematization of musical archives, as well as to contribute to make the State of Santa Catarina part of the musical setting of Brazil.

Keywords: Music Collections. Cataloging. Music Editing. Music History in Santa Catarina.

ROSSBACH, Roberto Fabiano; PEREIRA, Tiago. Acervo Heinz Geyer, da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau: catalogação e edição. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 73-100, jun. 2012.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "A catalogação e edição do Acervo Heinz Geyer da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau (SC)" (ROSSBACH; PEREIRA, 2012: 39-46). Os processos de sistematização de acervos musicais, sobretudo catalogação e edição, assim como a contextualização histórica, foram amplamente detalhados e exemplificados.

Em 1921, chegou a Blumenau (Estado de Santa Catarina, Brasil) Heinz Geyer, regente e compositor alemão que atuou na cidade durante mais de cinco décadas. Formou uma orquestra e um grande coro, que tiveram intensa atuação na vida musical de Blumenau, junto aos concertos realizados pela Sociedade Teatral e Musical Frohsinn, posteriormente denominada Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes.

Atualmente, a Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes é detentora do acervo musical utilizado pelo maestro durante o período em que exerceu suas atividades. O acervo é formado por obras de sua autoria, arranjos de sua autoria e de outrem, assim como por um vasto repertório orquestral de diversos outros compositores. Essa sociedade optou por resgatar a memória musical da cidade por meio de um projeto de catalogação do acervo, para disponibilização, edição e execução das obras.

Iniciado em março de 2011 e ainda em andamento, o processo de catalogação alinha-se aos conceitos da área de arquivologia discutidos por Cotta (2000). Segundo o autor, os conceitos são interpretados do ponto de vista musicológico, contribuindo para o tratamento da informação em arquivos musicais. O processo é executado por meio do preenchimento de uma ficha catalográfica e os métodos de trabalho estão adequados às especificidades do acervo em questão.

Tendo em vista a execução do repertório composto pelo maestro Heinz Geyer, a edição de suas obras foi realizada com base nas fontes primárias manuscritas, à luz do modelo crítico. Esse processo vem ao encontro das propostas editoriais de Esteves (2000), que discute o tratamento dos problemas de edição. Após a finalização das edições das obras, foi realizado um concerto.

O trabalho do Acervo Heinz Geyer busca alinhar-se à prática da nova musicologia no Brasil, tratando com visão mais crítica e contextualizada a atuação de um compositor alemão em uma região de menor visibilidade musicológica. Além da organização do acervo musical, também é objetivo do trabalho divulgar a obra do compositor, que teve importância crucial no contexto cultural da região durante várias décadas do século XX.

A nova musicologia no Brasil

É crescente o interesse na catalogação de documentos musicais no Brasil, com o objetivo de recuperá-los e disponibilizá-los aos pesquisadores da área de musicologia, pois existe ainda muito material a ser explorado. José Maria Neves foi um dos pioneiros na crítica aos pesquisadores que buscavam apenas dados técnicos para as suas interpretações e utilizavam modelos europeus. Segundo o autor, o desafio da musicologia histórica é cultivar

maior objetividade, sempre contextualizada, "centrada no homem e na sociedade", que tenha um "aprofundamento mais amplo e comparativo do repertório, uma avaliação qualitativa da formação musical dos compositores e da produção teórica latino-americana do passado", "uma atitude mais profissional e menos preconceituosa por parte dos musicólogos" (NEVES, 2000: 180).

Em um artigo de 1998, Paulo Castagna afirma que, no Brasil, a pesquisa musicológica era valorizada pelo ineditismo do objeto estudado, sem que houvesse uma análise da metodologia utilizada e das conclusões obtidas nos trabalhos, de maneira que conduzia a "pouco significado artístico e quase nenhum significado musicológico". O autor ressalta, ainda, uma tendência à valorização de descobertas com características marcantes, como "autor consagrado; aparência de obra prima e antigüidade" (CASTAGNA, 1998: 99 e 105).

Dez anos mais tarde, Castagna (2008a: 48) reafirma: "a falta de trabalhos sistemáticos era e continua sendo muito grande no panorama musicológico brasileiro". Entretanto, afirma também que a difusão da pesquisa em música no Brasil, impulsionada pelos programas de pós-graduação, eventos da área, publicação de periódicos especializados e um maior apoio aos projetos de pesquisa, aponta para perspectivas de uma musicologia mais crítica e reflexiva, superando o modelo positivista do passado. Apesar de Castagna observar que, nos últimos anos, ocorreu uma retomada do trabalho técnico com maior consciência metodológica e uma facilitação no acesso dos pesquisadores às obras e acervos, salienta que:

> ainda resta muito trabalho a ser feito no que se refere à catalogação de acervos, edição de obras, organização e sistematização de fontes, o que impõe à nova musicologia a responsabilidade de desenvolver trabalhos sistemáticos e, ao mesmo tempo, reflexivos (CASTAGNA, 2008a: 52).

No mesmo artigo, Castagna indica outras perspectivas para a nova musicologia brasileira, a saber: o estabelecimento de maior contato com a musicologia internacional, o desenvolvimento da edição musical enquanto atividade acadêmica e o interesse pela história da musicologia no Brasil. Dessa forma, poder-se-ia desenvolver uma atividade musicológica mais diversificada e menos centralizada, e a produção de reflexões teóricas sobre a história da música no Brasil, além de uma abordagem conjunta da música erudita e popular, linhas que ainda são raras no País.

Até o final do século XX, a pesquisa em acervos documentais no Brasil estava limitada aos grandes centros de prática musical. Maria Elizabeth Lucas (1998: 73) apontou para um potencial de regionalização dos estudos em musicologia histórica por meio de um mapeamento sistemático dos arquivos. A saída dos centros ou das "regiões de alta visibilidade histórico-documental" e a valorização de outras regiões, como Santa Catarina, permitiria "pensar comparativamente as práticas musicais dessa região e os dados disponíveis para o resto do país". Na visão da autora, as regiões do Sul do Brasil:

> representam elos importantes na compreensão da circulação internacional de músicos e repertórios musicais na passagem da Colônia para o Império, na aquisição e reposição de instrumentos musicais vindos de outras áreas do país, na revitalização de padrões de performance e competência musical tidos como fenômenos únicos do centro e nordeste do país, no entendimento de mudanças de paradigmas estéticos ou no conhecimento de variantes da organização profissional (LUCAS, 1998: 73).

No mesmo artigo (1998:73), a autora deixa a entender que o desafio da nova musicologia no Brasil é explorar o vasto campo e o material disponível não somente nos grandes centros, mas em centros menores. Portanto, é necessário produzir trabalhos sobre a história da música no Brasil e abrir a discussão sobre os procedimentos específicos de forma científica para a consequente produção de bibliografia.

Heinz Geyer e a música em Blumenau

Heinz Heinrich Geyer (27 jun. 1897 – 13 jun. 1982) nasceu em Mülheim an der Ruhr (Alemanha). Desde cedo, dedicou-se ao estudo da música, iniciado à flauta doce. Estudou flauta transversal no Conservatório Estadual de Música de Duigsburg e, posteriormente, também violino e piano. Como flautista, foi solista da orquestra daquela cidade, participando também de montagens de óperas. Em uma viagem à América do Sul, em 1921, com destino inicial à Argentina, passou pela cidade de Blumenau e encontrou nela um ambiente propício para sua prática musical. Considerou-a, segundo Kormann (1985: 08), um lugar "onde todos faziam música, teatro, cantavam, dançavam e viviam como uma grande família".

De fato, desde os primeiros anos de fundação da Colônia Blumenau, na segunda metade do século XIX, já existia uma prática cultural intensa e específica ligada à música e ao teatro. O contexto encontrado por Geyer, então, já era fruto de uma atividade musical presente no cotidiano dos imigrantes alemães. As sociedades de canto (*Gesangvereine*),

formadas por coros masculinos amadores que cantavam repertório secular, compreendiam uma importante parcela da vida cultural da região, ao lado das sociedades de teatro amador (*Theatervereine*) e das sociedades de música (*Musikvereine*), ou seja, os grupos instrumentais.

Na dissertação de mestrado *As Sociedades de Canto da Região de Blumenau no Início da Colonização Alemã (1863-1937)*, Rossbach (2008: 116) salienta que a finalidade principal das *Gesangvereine* era promover o entretenimento social. Desse modo, a prática musical era colocada em segundo plano, tornando o canto um pretexto para reunir grupos de imigrantes e desenvolver sua tendência natural de conviver em sociedade. As sociedades de canto de Blumenau satisfaziam a necessidade de pequenos grupos de pessoas que, distantes de suas origens, pretendiam preservar os costumes e a língua materna, conservar a identidade e a consciência nacional alemã, bem como manter o vínculo com a velha pátria.

No que diz respeito às *Musikvereine*, ou sociedades de música, convém observar que os imigrantes alemães faziam distinção entre o canto e a música (respectivamente *Gesang* e *Musik*). E isso persiste até hoje entre os descendentes de alemães, através da definição de música vocal e instrumental. Assim, a sociedade de música estava ligada à execução instrumental, ou seja, às *Musikkapellen*, bandas formadas por instrumentos de sopro de madeira e metal, diferentemente das sociedades ligadas ao canto coral (*Gesang*).

Heinz Geyer estabeleceu-se em Blumenau em janeiro de 1921 e passou a atuar como regente de sociedades de música e de canto. Entre as sociedades de música, regeu o *Club Musical*, fundado em 1898 e elogiado pela crítica da época, conforme podemos atestar pela nota do Jornal *Der Urwaldsbote*, de julho de 1924: "O Club Musical, sob regência do maestro Geyer, através dos seus concertos, tem desempenhado papel importante na vida da Comunidade [...]". Além do *Club Musical*, o maestro regeu também a Banda Musical de Hermann Christian Ruediger e a Sociedade Musical Lyra, de Ernst Bernhardt[1].

A música vocal também fez parte da atuação do maestro, a exemplo da *Männergesangverein Liederkranz* (Sociedade Masculina de Canto Guirlanda de Canções), fundada em 26 de maio de 1909 (Fig. 1). A *Liederkranz*, anteriormente chamada *Klub unter uns* (Clube entre nós), teve uma destacada atuação na vida musical de Blumenau. Na década de 1930, a regência do grupo já estava sob a responsabilidade de Heinz Geyer. Conforme os programas de concertos da época, Geyer regeu a *Liederkranz* em 8 de outubro de 1932,

[1] Era muito comum, no período da imigração alemã em Blumenau, músicos formarem conjuntos instrumentais próprios, sob suas direções musicais, denominados *Musikvereine*. Ademais, é de tradição na cidade fazer menção a esses grupos, remetendo a seus respectivos fundadores. Até o momento, porém, não foram encontrados dados biográficos dos maestros Hermann Christian Ruediger e Ernst Bernhardt.

em um concerto na Sociedade Teatral e Musical Frohsinn, junto à orquestra e a dois solistas convidados – os cantores Hermann Gönneman e Franz Brack (VOKAL-UND INSTRUMENTAL-KONZERT, 1932). Em 9 de maio de 1934, foi realizado outro concerto em conjunto com a orquestra, no qual foram executadas obras do repertório operístico de Richard Wagner (VEREINSKONZERT, 1934). A *Liederkranz* continua ativa até os dias de hoje e procura manter-se fiel às suas origens para a perpetuação dessa antiga tradição. Está locada no Centro Cultural 25 de Julho de Blumenau, um clube que tem como objetivo a preservação da cultura alemã.



Fig. 1: Sociedade de Canto Liederkranz. Fonte: Arquivo Histórico José Ferreira da Silva – Sociedades Culturais – Diversas – Classificação 8.4.1.1a.

As canções apresentadas pelas antigas sociedades de canto possuíam temáticas de despedida e de saudade da terra natal ou retratavam a ternura do primeiro amor, a alegria de viver, e também exaltavam as belezas da natureza, a nobreza do caráter, a virtude do trabalho e o heroísmo do soldado cumpridor do seu dever. Uma característica bem peculiar das sociedades de canto que atuaram em Blumenau, até as primeiras três décadas do século XX, era o canto em língua alemã. Segundo Antônio Alexandre Bispo (1999), para

os imigrantes, cantar em alemão era uma prática indispensável à sociabilidade, ao estabelecimento e à manutenção de elos culturais e sentimentais com as antigas pátrias. O fato se comprova pelos programas da *Männergesangverein Liederkranz*, sob direção de Geyer, que também retratam as mesmas temáticas, por exemplo, nas canções dos dois concertos referenciados anteriormente, realizados em 1932 e em 1934.

Com a atuação de Geyer junto à Sociedade Teatral e Musical Frohsinn (fundada em 1932), a vida cultural e social de Blumenau deu outro passo em direção ao futuro. Nessa sociedade, o maestro organizou a primeira orquestra formada por cordas e sopros em modelo sinfônico. Em 16 de agosto de 1936, a *Liederkranz* foi incorporada à Sociedade Teatral e Musical Frohsinn, que é atualmente a Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, passando a adotar esse nome desde a sua reestruturação, em 12 de fevereiro de 1939. No parágrafo primeiro dos estatutos da Sociedade Teatral e Musical Frohsinn, após a fusão com a *Liederkranz*, observa-se que a finalidade era "proporcionar aos seus associados convívio e divertimento social por meio da arte teatral e musical"[2] (ESTATUTOS DA SOCIEDADE DRAMÁTICO-MUSICAL "FROHSINN", 1932: 1). Mais uma vez, a exemplo das sociedades de canto no século XIX, observa-se a característica do associativismo civil dos imigrantes relacionado à atividade cultural.

A partir de 1937, o Governo Federal do Brasil iniciou uma campanha de nacionalização, por meio da qual proibiu as manifestações dos imigrantes alemães e seus descendentes no Brasil. Ocorreram tentativas de resistência e, segundo Giralda Seyferth (1997: 96), "os indícios de maior resistência ao 'abrasileiramento' foram encontrados naquelas regiões consideradas 'redutos do germanismo', constituindo uma situação de risco para a integridade cultural, racial e territorial da nação". Esse momento da História do Brasil representou uma quebra nas atividades sociais dos imigrantes alemães, com a interrupção das manifestações culturais e a proibição do idioma alemão, impedindo também a prática do canto nessa língua. Sobre a paralisação das atividades culturais dos imigrantes alemães, a historiadora Edith Kormann enfatiza que:

> Foi muito penoso para os alemães o canto emudecido, já que através do mesmo extravasavam suas alegrias e tristezas, enfim tudo o que o coração sentia. Na época, uma rede de sociedades de canto estendia-se sobre toda a Colônia, e era gratificante depois de cada dia de árduo trabalho encontrarem-se os velhos e os novos para juntos elevarem o espírito através do canto. Quando as barreiras do estado de

[2] "Der Theater und Musikverein Frohsinn bezweckt, seinen Mitgliedern gesellige Unterhaltung und Vergnügung durch theatralische Kunst und Musik zu bieten" (ESTATUTOS DA SOCIEDADE DRAMÁTICO-MUSICAL "FROHSINN", 1932: 1).

> guerra caíram, em toda parte os ensaios recomeçaram com grande vitalidade [...] (KORMANN, 1995: 216).

As poucas sociedades que mantiveram suas atividades, entre elas, o coro da Sociedade Frohsinn sob a regência do maestro Heinz Geyer, tiveram que se adaptar à língua nacional. Mesmo com a paralisação das atividades das sociedades de canto, o maestro continuou a reunir músicos e cantores, apresentando programas que não feriam os ideais nacionalizadores. Em especial, nas obras vocais de Geyer, observa-se a temática nacionalista. Não somente por uma questão de adaptação, devido à pressão política, ou de sobrevivência, a maioria dos textos das músicas de Geyer são demonstrações de exaltação ao Brasil, homenageando a terra que o acolheu e que o compositor adotou como sua. Em 1945, após a Segunda Guerra Mundial, Geyer reuniu os remanescentes dos antigos coros da cidade para formarem o grande coro sinfônico da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, fazendo sua estreia em 7 de março de 1947. Com a orquestra, foram realizados diversos concertos sinfônicos e montagens de óperas de sua autoria.

A partir da década de 1950, alguns grupos que haviam interrompido suas atividades retornaram aos ensaios, incluindo alguns elementos novos, como o canto em português, passando a ser comum a prática do canto bilíngue. Hoje os coros atuantes em Blumenau e região, especialmente os formados por descendentes de imigrantes alemães, possuem uma parte do repertório em língua alemã, com o intuito de preservar as tradições de seus antepassados, e outra parte composta por canções em português. O exemplo de Blumenau, sua preocupação em manter as tradições, disseminou-se por várias regiões do Estado de Santa Catarina. Tal fato se observa em diversas promoções realizadas e em eventos voltados à cultura dos imigrantes alemães.

Diante dessa nova perspectiva, Geyer passou a atuar com os conjuntos em uma sede própria, produzindo seu repertório adaptado ao material humano de que ele dispunha, pois a maioria dos instrumentistas e cantores eram amadores. No que se refere à prática coral, Robinson e Winold (1976: 28) salientam que ficava a cargo de amadores a execução dessa modalidade durante o século XIX, especialmente na Alemanha, quando floresciam as associações de orquestras profissionais na Europa. Assim, não se exigia dos coros os altos padrões de excelência nas apresentações como se exigia das orquestras e, portanto, criou-se uma cultura que distinguia o canto da música. Nos redutos de colonização alemã, não se poderia exigir dos cantores um padrão de excelência apenas com os rudimentos da formação musical que os imigrantes trouxeram da sua cultura de origem. Afinal, não existia em Blumenau, da época da colonização até quase a metade do século XX, a possibilidade de uma formação sólida em música baseada no ensino musical estruturado. Desse modo, o

maestro não podia contar com instrumentistas profissionais. A referida orquestra era formada por amadores, trabalhadores de diversas áreas que exerciam a prática musical como *hobby*.

Geyer continuou ativamente na direção musical do coro e da orquestra da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, abrilhantando os principais eventos que marcaram a vida musical de Blumenau. Nesses eventos, incluem-se as récitas de suas três óperas: *Anita Garibaldi* (composta em 1939 e estreada em 1950), *O Imigrante* (1956) e *Viva o Ministro* (1965). Destaca-se uma apresentação de sua ópera *Anita Garibaldi* na temporada lírica do Teatro Municipal de São Paulo, em 1957. Seu último concerto, com o grande coro e a orquestra sinfônica, foi realizado em 8 de maio de 1971, sendo então desligado da direção do conjunto. Heinz Geyer faleceu em 13 de junho de 1982, em Blumenau.

Segundo Kormann (1985: 119), "a obra musical de Geyer é vastíssima. Enquadrada no romantismo, é forte, vibrante, impregnada de amor [...]". O compositor atuou em Blumenau durante mais de cinco décadas, compondo grandes obras para coro e orquestra, óperas e suítes baseadas em canções folclóricas, denominadas "ciclos". Também compôs canções para coro infantil, obras para balé e inúmeros arranjos que, em especial, supriam a falta de alguns instrumentos na orquestra ou serviam de adaptações para os instrumentistas menos experientes. Segundo a historiadora, ainda existem obras inéditas de Heinz Geyer, como as óperas *Tilo* e *Valéria,* além da opereta *O Mundo Distante*. Essa certificação permite vislumbrar outras ações que poderão legitimar ainda mais a influência do compositor na construção da identidade cultural e musical da cidade.

O processo de catalogação

A Escola de Música da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau possui uma biblioteca que conta com um acervo de mais de dez mil itens, entre partituras, livros, instrumentos musicais e equipamentos de áudio e vídeo. Seu objetivo principal é manter e aperfeiçoar a característica de biblioteca especializada na área de música, proporcionando aos seus usuários um acervo de qualidade, tanto para a pesquisa quanto para o empréstimo. Na biblioteca, existe um espaço destinado a obras raras, sendo que estas não fazem parte do acervo de circulação.

O conceito de *ciclo vital dos documentos* da área da arquivologia, abordado do ponto de vista musicológico por André Guerra Cotta (2000: 361), pode ser verificado no acervo musical pertencente a Heinz Geyer. Conforme esse conceito, os documentos possuem as fases *corrente*, *intermediária* e *permanente*. Na primeira fase, os documentos de Geyer tiveram uso funcional, e as obras foram executadas no decorrer da atuação do

maestro. A fase corrente dos documentos do acervo compreende o período das realizações de Geyer, primeiro na Sociedade Teatral e Musical Frohsinn e depois na Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, entre as décadas de 1930 e 1970, aproximadamente.

No período de sua atuação, os documentos sofreram um processo de *acumulação* que, segundo Cotta (2000: 365), ocorre "no exercício de uma atividade, em decorrência dela e em função dela". Desde a saída de Geyer da direção do coro e orquestra da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes, na década de 1970, seu material musical praticamente não fora mais utilizado. Após ser cumprida a função primeira do material, a execução do repertório, este foi arquivado e conservado em um setor específico da biblioteca da Escola de Música da referida entidade, sem receber catalogação sistemática. O arquivamento e a preservação determinaram a fase intermediária do ciclo vital dos documentos.

É notória a importância de Heinz Geyer no cenário cultural de Blumenau e da região, o que motivou o interesse pela pesquisa de suas obras e de seus arranjos, aos quais se atribuiu um valor agregado, digno de mérito, de atenção e consideração, tendo em vista que ele fez parte da construção da história musical da cidade. Houve, assim, por parte dessa entidade, mediante prévia avaliação, a preocupação de preservar o acervo musical que pertenceu ao maestro e compositor, iniciando, em março de 2011, o processo de catalogação do material, trazendo o arquivo para a terceira fase do ciclo vital dos documentos, a fase permanente. Esse trabalho, subsidiado pelo projeto de aprimoramento do corpo docente das escolas de balé, música e teatro através do Convênio com o Ministério da Cultura do Governo Federal, visa resgatar, preservar e disponibilizar a obra do compositor, dando-lhe visibilidade e possibilitando a sua execução.

Os documentos encontravam-se arquivados em pastas numeradas, não obedeciam a qualquer ordem lógica de numeração, nem apresentavam outra forma de catalogação sistemática. Mesmo assim, o material manteve-se preservado em bom estado de conservação, visto que a maioria dos documentos encontrava-se nos invólucros originais.

Ao ser realizado o trabalho de catalogação, o tratamento do material de Geyer obedeceu ao *princípio arquivístico de respeito aos fundos*, abordado por Cotta (2000: 365), que consiste em "deixar agrupados os arquivos provenientes de uma determinada pessoa física ou jurídica, respeitando sua organicidade e a ordem estrita em que os documentos vieram, sem misturá-los a outros documentos, de origem diferente". Na biblioteca de música, tais documentos, de fato, não se encontravam misturados ao material de circulação. Após o início do processo de catalogação e com a visibilidade que o acervo adquiriu na cidade de

Blumenau, houve doações de partituras e outros materiais relacionados ao maestro. As doações são tratadas separadamente, registradas em formulário específico, com a devida identificação dos documentos, bem como de seus doadores e demais informações que poderão auxiliar na procedência dos materiais.

Conforme Cotta (2000: 363), verifica-se o ciclo vital dos documentos de um arquivo quando estes pertencem a alguma corporação musical. Em muitas dessas corporações, os documentos não mais utilizados, devido à renovação do repertório musical, se acumulam, sem haver a preocupação com a organização criteriosa do material, causando a perda de informações preciosas e de valor significativo. Por conseguinte, produzido para uma atividade específica ligada ao coro e à orquestra da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes durante várias décadas, o conjunto documental de Heinz Geyer passou a ser tratado como arquivo permanente.

No início do processo, foi necessário um breve período de discussão sobre a identidade do acervo. Deu-se a ele, então, a nomenclatura de *Acervo Heinz Geyer*, além de uma sala exclusiva com condições suficientes para a execução da catalogação e o acondicionamento das partituras. A definição de estratégias e o treinamento dos envolvidos também foram necessários. A orientação técnica referente ao manuseio do material musical visou primar pela segurança do acervo e dos agentes, sendo estes instruídos a utilizarem equipamentos de segurança, como luvas e máscaras, além de material não nocivo à catalogação, como lápis e borracha branca.

Posteriormente, foi elaborado um modelo de catalogação que atendia às especificidades do acervo, resultando em uma ficha catalográfica. Atribuiu-se ao invólucro original um código específico, assim como a todas as partituras e aos documentos nele contidos. As partituras catalogadas pelo preenchimento da ficha foram envolvidas separadamente por um envelope de papel, e ao completar cada invólucro, formavam um só caderno para ser acondicionado nas prateleiras. Esse fator possibilitou a preservação da ordem original dos documentos, e tal procedimento também se adequou ao princípio arquivístico de respeito aos fundos.

Além das composições e dos arranjos de sua autoria, Heinz Geyer utilizou grande quantidade de obras de outros compositores durante as várias décadas de sua atuação em Blumenau. Consistiam em composições musicais alemãs ou austríacas, datadas da segunda metade do século XIX e primeira metade do século XX. Eram obras e arranjos orquestrais, corais e de câmara, incluindo vários gêneros: aberturas, canções, danças, divertimentos, fantasias, *poutpourrits*, hinos, marchas, serenatas, sinfonias e canções folclóricas. O repertório até então catalogado possibilitará estudos mais aprofundados sobre o contexto político e social da época, delineando as preferências musicais do período.

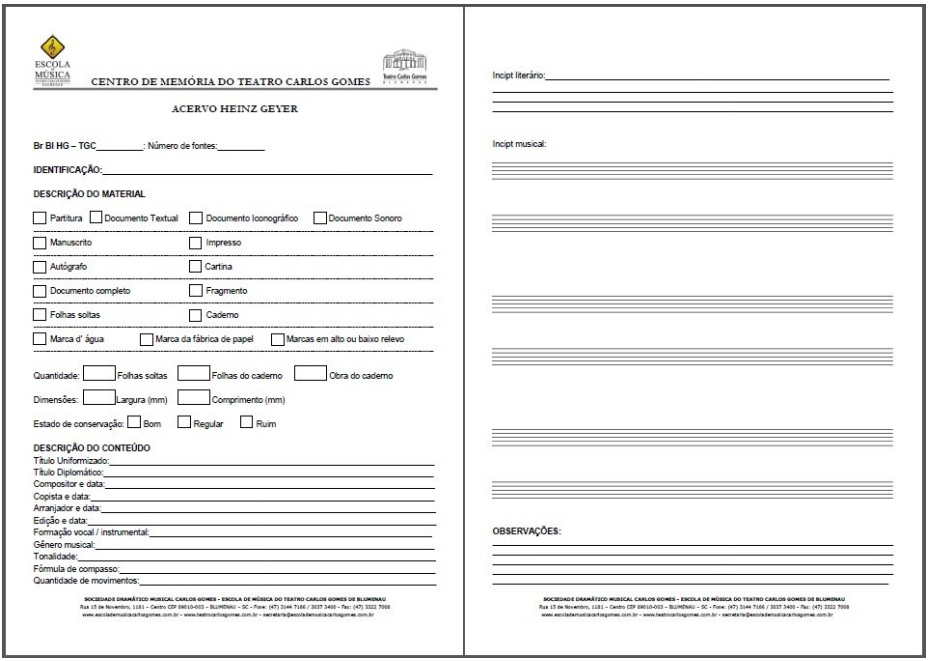
Devido à identidade do acervo, ao desenvolver a catalogação foi necessária a realização de uma triagem do material, priorizando as obras e os arranjos de Heinz Geyer. Sua obra datada mais antiga pertencente ao acervo consiste no impresso de sua *Suite Brasil* para voz solista, coro e orquestra, de 1937, porém está incompleta. Seu arranjo mais antigo, também impresso, é da canção *Eintracht und Liebe*, de Friedrich Ferdinand Flemming (1778-1813), para coro misto, de junho de 1934.

A sistematização do acervo prioriza aspectos musicais, contém informações para a consulta efetiva e pode contribuir com os pesquisadores interessados na história musical blumenauense. O trabalho de catalogação do Acervo Heinz Geyer poderá incentivar a comunidade a desenvolver trabalhos semelhantes em outros espaços, pois é grande o número de acervos musicais a serem explorados.

Os campos da ficha catalográfica

Em 1989, durante o *II Festival Latino-Americano de Arte e Cultura (II FLAAC)*, realizado em Brasília, foi proposto um modelo de ficha catalográfica, tendo em vista a padronização de procedimentos de catalogação de arquivos musicais latino-americanos (NEVES, 1998: 161). Outro trabalho relacionado a arquivos musicais foi realizado por Carlos Alberto Figueiredo, o *Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira – obras dos séculos XVIII e XIX*, fruto de uma pesquisa iniciada em 2007, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO). Nesse catálogo, disponibilizado na internet, encontram-se obras publicadas a partir de 1840, cujas informações são registradas em campos adequados às necessidades do referido repertório.

Além desses modelos, que serviram de base mediante a análise das particularidades do acervo e como definição de estratégias para a prática da catalogação, foi elaborada uma ficha catalográfica específica para o Acervo Heinz Geyer (Fig. 2). Em sua estrutura, foram determinados os campos para a identificação, a descrição do material e a descrição do conteúdo dos documentos.



ESCOLA MÚSICA

CENTRO DE MEMÓRIA DO TEATRO CARLOS GOMES

ACERVO HEINZ GEYER

Br Bl HG – TGC_____: Número de fontes:_____

IDENTIFICAÇÃO:_____

DESCRIÇÃO DO MATERIAL

☐ Partitura ☐ Documento Textual ☐ Documento Iconográfico ☐ Documento Sonoro

☐ Manuscrito ☐ Impresso

☐ Autógrafo ☐ Cartina

☐ Documento completo ☐ Fragmento

☐ Folhas soltas ☐ Caderno

☐ Marca d' água ☐ Marca da fábrica de papel ☐ Marcas em alto ou baixo relevo

Quantidade: ☐ Folhas soltas ☐ Folhas do caderno ☐ Obra do caderno

Dimensões: ☐ Largura (mm) ☐ Comprimento (mm)

Estado de conservação: ☐ Bom ☐ Regular ☐ Ruim

DESCRIÇÃO DO CONTEÚDO

Título Uniformizado:_____

Título Diplomático:_____

Compositor e data:_____

Copista e data:_____

Arranjador e data:_____

Edição e data:_____

Formação vocal / instrumental:_____

Gênero musical:_____

Tonalidade:_____

Fórmula de compasso:_____

Quantidade de movimentos:_____

SOCIEDADE DRAMÁTICO MUSICAL CARLOS GOMES - ESCOLA DE MÚSICA DO TEATRO CARLOS GOMES DE BLUMENAU
Rua 15 de Novembro, 1181 – Centro CEP 89010-003 – BLUMENAU – SC - Fone: (47) 3144 7166 / 3037 3400 - Fax: (47) 3322 7008
www.escolademusicacarlosgomes.com.br - www.teatrocarlosgomes.com.br - secretaria@escolademusicacarlosgomes.com.br

Incipt literário:_____

Incipt musical:

OBSERVAÇÕES:

SOCIEDADE DRAMÁTICO MUSICAL CARLOS GOMES - ESCOLA DE MÚSICA DO TEATRO CARLOS GOMES DE BLUMENAU
Rua 15 de Novembro, 1181 – Centro CEP 89010-003 – BLUMENAU – SC - Fone: (47) 3144 7166 / 3037 3400 - Fax: (47) 3322 7008
www.escolademusicacarlosgomes.com.br - www.teatrocarlosgomes.com.br - secretaria@escolademusicacarlosgomes.com.br

Fig. 2: Ficha catalográfica. Fonte: Reprodução fotográfica pelos autores.

Para a identificação do material, existem códigos atribuídos a cada pasta e aos seus documentos. A identificação é registrada no envelope de papel que abraça as partituras e permite situá-las de acordo com a sua identidade, a situação geográfica, a instituição detentora e as referências numéricas (Tab. 1):

Código	Significado
Br	Brasil. Situação geográfica que favorece a troca internacional.
Bl	Blumenau. Situação geográfica específica.
HG	Heinz Geyer. Confere ao documento identidade em relação ao acervo.
TCG	Teatro Carlos Gomes. Referência local, instituição detentora do acervo.
001	Número da pasta (001ª pasta catalogada). Identificação numérica em três dígitos referente ao invólucro original que abriga os documentos.
01	Número do documento (1º documento catalogado da 001ª pasta). Identificação numérica em dois dígitos referente à ordem sequencial dos documentos de um invólucro.

Tab. 1: Legenda dos códigos de identificação.

A seção seguinte da ficha catalográfica apresenta campos para a descrição das condições físicas e quantitativas dos documentos do acervo. Inicialmente, considera-se a natureza da unidade de registro de informações, podendo constituir-se em forma de uma partitura musical, um documento textual, iconográfico ou sonoro. Caso a unidade se enquadre em mais de uma classificação, todas serão consideradas. Analisa-se também a técnica utilizada para o registro.

No acervo, os documentos reproduzidos por meios gráficos são considerados impressos, como as obras musicais já editadas e publicadas. Já os manuscritos são os textos e as obras escritas à mão e que não passaram pelo processo de publicação. O acervo também apresenta considerável número de documentos reproduzidos no mimeógrafo. Por se tratar de cópias não publicadas, em que os originais foram concebidos à mão, são assinaladas como manuscritas.

Na sequência dos campos da ficha catalográfica, identifica-se o documento como autógrafo somente se possuir a assinatura do compositor da obra. Entretanto, no acervo em questão, serão autógrafos apenas os documentos assinados por Heinz Geyer. Aqueles possivelmente escritos de próprio punho pelo maestro, mas que não possuem sua assinatura, bem como as assinaturas de copistas e de outros compositores em obras diversas, não são considerados autógrafos. Cartina, por sua vez, constitui-se de solos anotados além da linha melódica corrente.

Analisa-se também a totalidade do documento, observando se está completo ou fragmentado - neste último, as obras ou as partes individuais estão pela metade, faltam folhas ou encontram-se rasgadas, omitindo informações. Quanto à situação original de arquivamento do documento, estes podem encontrar-se avulsos em folhas soltas, e podem constituir uma obra completa ou fragmentada. Há situações em que grupos de documentos avulsos estão armazenados em sacos plásticos ou envelopes de papel, os quais, uma vez retirados para a catalogação, são tratados como folhas soltas. Avulsos são documentos de, no máximo, uma folha com frente e verso. Duas folhas juntas – quatro páginas – já são consideradas caderno, do mesmo modo que um volume de folhas avulsas encadernadas. E tais folhas podem estar fixadas por uma capa – seja colada ou costurada – ou por qualquer outro meio de agrupamento dos documentos, como grampos ou clipes, que não são retirados do conjunto de folhas. Esse procedimento é adotado para evitar eventuais acidentes que ocasionam a deterioração do material.

A quantidade de folhas do documento e as suas dimensões serão consideradas, atentando para suas especificidades. Geralmente as folhas soltas se encontram na forma de um único documento. Em uma pasta, se duas ou mais folhas soltas constituírem parte de uma mesma obra ou a continuação de um texto, devem ser agrupadas e catalogadas juntas,

indicando-se o número total de folhas no campo correspondente. Se um documento apresentar-se na forma de caderno, seu número total de folhas será assinalado no campo denominado *folhas do caderno*, independentemente de constituir-se de uma ou mais obras. Caso o caderno contenha mais de uma obra, a quantidade de folhas de cada uma será registrada no campo intitulado *obra do caderno*.

Quanto às dimensões de um caderno - que pode apresentar folhas de diferentes tamanhos – prevalecerá a folha maior, tendo em vista o seu acondicionamento. Também será registrada a condição física do documento em relação ao seu estado de conservação. Poderá ser atribuído a ele o conceito bom, regular (quando possuir pequenos rasgos e/ou amassados que não ferem sua legibilidade) ou ruim (total ou parcialmente ilegível, além de possuir qualquer outro fator que modifique sua concepção original). O fato de um documento ser um fragmento não infere na interpretação de seu estado de conservação.

Na ficha catalográfica, existem campos específicos que auxiliam na identificação da origem e na datação do documento, como as marcas d'água, em alto ou baixo relevo, ou da fábrica do papel. Entretanto as marcas não certificam com exatidão essas características, em razão das possíveis divergências de tempo entre a fabricação e a efetiva utilização do papel.

Os campos para a descrição do conteúdo consideram o documento enquanto obra musical. O título da obra - no campo *uniformizado* - será registrado conforme a adaptação às regras da ortografia vigente, sendo feitas, quando necessárias, algumas modificações que não alteram o sentido da palavra. Escreve-se o título da obra de modo idêntico ao documento. Quando estiver em língua estrangeira, escreve-se no campo denominado *título diplomático*. Se sua tradução for possível, será colocada entre colchetes. Caso haja uma obra que não apresente título escrito, mas cuja procedência seja conhecida, permite-se identificar seu nome também entre colchetes.

Há campos específicos para os registros de compositor, copista, editor e arranjador da obra, com as respectivas datas. Entende-se por compositor o autor do processo de criação musical, sendo arranjador aquele que altera musicalmente esse processo. Uma vez que muitos conjuntos musicais carecem de um ou outro instrumento, são feitos arranjos para os instrumentistas disponíveis. O copista, por sua vez, é aquele que transcreve o documento. Em alguns documentos, há indicações de *komponiert von*, que diz respeito ao compositor, de *bearbeitet,* que corresponde ao arranjador, e de *Verlag*, correspondente ao editor.

No campo da *formação vocal/instrumental,* são identificados os instrumentos musicais ou vozes para os quais o material musical foi concebido. Deve-se escrever o nome do instrumento no idioma do documento, sendo sua tradução escrita ao lado e entre

colchetes apenas quando desta se houver certeza. Toda e qualquer tradução pode sofrer questionamentos, por isso é imprescindível anotar o que está escrito no texto original. Apenas possuirão formação vocal ou instrumental partituras e documentos sonoros.

Outros campos da ficha catalográfica que também descrevem o conteúdo da obra musical são o gênero, a tonalidade, a fórmula de compasso e a quantidade de movimentos. Para identificar o gênero, a obra será classificada mediante a análise de sua estrutura, buscando encontrar sua função e seu significado na prática musical do período em que foi composta.

Quando houver modulações, devem ser consideradas apenas as tonalidades de início e fim da obra. Em partes transpostas para instrumentos transpositores, considera-se o tom real. Quanto à fórmula de compasso, é registrada apenas aquela notada no início da obra. Costumeiramente, os movimentos de uma obra musical são diferenciados, tanto pelo uso da barra final quanto pelos contrastes de andamento e pelas ocorrências de modulações. Movimentos também são seções independentes de música, mas que possuem relações entre si. A obra musical deve possuir unidade, porém esta pode aparecer fracionada em diferentes seções, que devem ser identificadas, quantificadas e anotadas no campo correspondente.

Para facilitar a pesquisa da obra pela ficha catalográfica e evitar o manuseio constante do documento original, há os *incipits.* Essas anotações do discurso musical e textual referem-se aos quatro primeiros compassos de uma obra, no caso de um *incipit musical*, ou à primeira frase de um texto ou de uma partitura, no caso de um *incipit literário*. Na ocorrência de introduções instrumentais seguidas de partes vocais, anotam-se dois compassos da parte instrumental, sendo apenas a voz mais aguda e a voz mais grave, somadas aos quatro primeiros compassos de todas as vozes da parte vocal. No caso de partes instrumentais individuais, pequenas guias de outros instrumentos não são consideradas. Escreve-se o *incipit* com trechos específicos do instrumento da parte. No *incipit* literário de um documento textual, anota-se uma frase completa, assim como no caso de uma partitura, mesmo que a frase exceda o número correspondente ao *incipit* musical.

Finalmente, o item *observações* destina-se aos registros que não se enquadram em nenhum dos outros campos da ficha catalográfica. Esse campo permite atribuir ao documento um olhar mais criterioso e reflexivo devido à possibilidade de acrescentar informações extramusicais.

O processo de edição

Após priorizar a catalogação das obras e dos arranjos do maestro Heinz Geyer, foi possível iniciar a edição de suas partituras, a fim de possibilitar a montagem de um concerto em sua homenagem. Segundo James Grier (1996: 2), "editar consiste em uma série de escolhas fundamentadas e informadas criticamente, sendo, em resumo, o ato da interpretação"[3]. Para Carlos Alberto Figueiredo, citado por Castagna (2008b: 7), a edição não é somente a publicação de uma determinada obra, mas também a atividade que leva ao estabelecimento do texto musical de uma determinada composição, divulgada pelos mais diversos meios.

Figueiredo (2004: 16) salienta que toda edição resulta em um texto, fruto da reflexão em torno de fontes. O musicólogo sistematizou sete tipos de edição musical: fac-similar, diplomática, crítica, *Urtext,* prática, genética e aberta. Segundo ele, todas as edições possuem vantagens e desvantagens, sem que haja uma melhor do que a outra, no entanto, existem as mais ou as menos adequadas, dependendo do destino para o qual foram concebidas.

Na realização das edições das obras e dos arranjos do maestro Heinz Geyer, foram priorizadas as fontes manuscritas, adequando-as ao modelo crítico de edição. Este registra as intenções do compositor, fornecendo comentários, possibilidades interpretativas e indicações sobre práticas de execução histórica. Em resumo, interroga-se o texto musical e sua transmissão (FIGUEIREDO, 2004: 8).

Heinz Geyer era um aglutinador e permitia a prática musical a todos os integrantes de seu coro e orquestra. Para tal, elaborava arranjos e inúmeras facilitações das partes instrumentais, agregando os iniciantes e se adequando à realidade dos amadores. Na confecção das edições, escolhas editoriais, movidas pelo mesmo objetivo, foram realizadas no sentido de adaptá-las às realidades dos conjuntos locais.

Buscando aproximar o estudo científico de fontes musicais da prática interpretativa, as edições das obras do maestro Heinz Geyer receberam um texto inicial, com base em pesquisas históricas de jornais da época, programas de concertos e textos anteriormente publicados. Também se acrescentou um aparato crítico, visando explicar as modificações realizadas em relação às fontes originais, além da extração das partes individuais e de suas respectivas adaptações aos instrumentos das orquestras modernas.

[3] "Editing, therefore, consists of series of choices, educated, critically informed choices; in short, the act of interpretation" (GRIER, 1996: 2).

Assim sendo, as edições possuem destinação prática, no sentido de possibilitarem a execução musical imediata. Aquelas voltadas à interpretação:

> [...] nem sempre têm suas propostas compreendidas pelos músicos, editores e musicólogos, que muitas vezes as tratam como um gênero menor e decorrente da rápida transcrição de uma determinada fonte, sem a necessidade de consulta das demais fontes conhecidas. Uma boa edição prática, no entanto, pode ser feita a partir de uma edição acadêmica [...] (CASTAGNA, 2008b: 10).

A edição acadêmica, na qual se enquadra o modelo crítico, é de caráter musicológico, destinada a um maior conhecimento da obra, sendo secundárias as instruções de natureza interpretativa. No caso brasileiro, são "raras as edições que contemplem simultaneamente interesses musicais e musicológicos" (Ibid.: 11). A partir das edições da obra de Geyer, propõe-se o diálogo com ambos os interesses.

As obras editadas

Em junho de 2012, registrou-se o trigésimo aniversário de morte do maestro Heinz Geyer. Pela passagem dessa data e com a intenção de reunir antigos integrantes do coro e da orquestra do Teatro Carlos Gomes para relembrar a prática musical blumenauense do passado, foi realizado um concerto em que se executaram as obras do maestro.

Dentre composições e arranjos do maestro, nove peças foram selecionadas para a organização do concerto denominado *Viver é Lutar - 30 anos sem o maestro Heinz Geyer*, e sete foram editadas. Para a edição, optou-se por obras possíveis de transcrição, compreendidas entre o repertório coral e orquestral do compositor. Isso se refere à condição de conservação, legibilidade ou completude dos manuscritos.

A canção *Guter Mond*, baseada em uma melodia folclórica austríaca do século XIX, foi editada com o arranjo criado por Geyer para coro masculino. De temática meditativa e texto de estética romântica, a obra exalta a beleza da lua. É um típico exemplo do repertório das antigas sociedades de canto por sua escrita homofônica e temática secular.

Heinz Geyer arranjou a canção folclórica alemã *Waldandacht* para coro misto a quatro vozes. Provavelmente o arranjo possui acompanhamento orquestral por constar no manuscrito uma pequena indicação de introdução instrumental. Entretanto tais partes não foram encontradas até o momento. O título da peça é uma devoção às belezas da floresta,

e seu texto confirma a utilização de uma das temáticas mais frequentes no repertório das sociedades de canto: a exaltação à natureza.

Um terceiro arranjo editado, o *Largo de Haendel*, versa sobre a ária *Ombra mai fù,* da ópera *Xerxes*, composta em Londres, no ano de 1738, pelo compositor alemão Georg Friedrich Haendel para *castrato* e orquestra de cordas. No intuito de adequar o repertório tradicional europeu ao contexto musical de Blumenau, o maestro Heinz Geyer fez o arranjo para coro a cinco vozes, solista soprano e orquestra. O texto, que originalmente em italiano retrata as belezas da natureza e a admiração do rei Xerxes por uma árvore, foi reescrito por Geyer em alemão e com temática sacra.

Entre as edições das composições vocais do maestro está a canção *Christ ist erstanden,* datada de 1963. Destina-se a coro a quatro vozes mistas e solo feminino, possivelmente soprano, apesar da falta de indicação na fonte. Ao contrário das várias obras profanas compostas por Geyer, com temas relacionados à natureza, ao folclore e à pátria, a obra é sacra, com texto destinado ao Domingo de Páscoa.

Editou-se também a canção *Ó Mar (Camboriú),* composta para coro misto em 13 de julho de 1964, "no estilo popular de Heinz Geyer", conforme indicação no manuscrito. A obra foi dedicada à soprano Rita Joana Schwabe, solista do Coro do Teatro Carlos Gomes. O texto da canção romantiza a beleza do litoral catarinense, demonstrando a preferência do compositor alemão por temas relacionados à exaltação da natureza e do país que adotou como nova pátria.

Para orquestra, Heinz Geyer compôs a marcha *Ernesto Czerniewicz*, obra para cordas (violino Ia, violino Ib, violino II e violoncelo), flauta transversal, flautim, clarinete em Si bemol, clarinete em Lá e trombone. O manuscrito não possui data de composição, mas sabe-se que Geyer a dedicou ao violinista e amigo Ernesto Czerniewicz, integrante do *Club Musical*, conjunto sob a regência do compositor após o primeiro ano de sua chegada à cidade de Blumenau. A marcha foi apresentada em um concerto realizado no antigo Teatro Frohsinn, conforme artigo publicado no jornal *Der Urwaldsbote*, em 20 de agosto de 1921.

Escrita para coro misto e orquestra, a obra *Viver é Lutar* reflete uma filosofia de vida na qual a luta pela sobrevivência se dá por meio do trabalho. A música é de Heinz Geyer, e o texto é de Erica Flesch, parceira do maestro nas canções em português. A obra possui uma estreita ligação entre texto e música, dispondo de três grandes seções estruturadas em forma semelhante ao rondó. Os manuscritos são datados de 1966 e não possuem partitura para uso do regente, há somente partes individuais.

Entre as nove obras executadas no concerto, duas não passaram pelo processo de edição, a marcha *Rio de Janeiro* e a fantasia *Les Adieux,* compostas por Heinz Geyer para

piano solo. Estas foram publicadas na 7ª e na 8ª edição do *Jornal de Música*, que desde julho de 1922 publicava obras para piano. A publicação era editada em Joinville pelo compositor João Graxa Gonçalves e circulava também pelas cidades de São Francisco do Sul, Blumenau e Jaraguá do Sul. A marcha *Rio de Janeiro* possui uma versão orquestral e foi apresentada em Blumenau no dia 25 de novembro de 1922 (KORMANN, 1985: 11). É bem provável que a obra seja fruto dos primeiros tempos de atuação do maestro na cidade, visto que sua chegada ocorreu em 1921.

As partes e a partitura de direção

Nos arquivos de manuscritos musicais é comum encontrar-se páginas de música somente com as partes individuais, sem a presença da partitura de regência, supondo-se que não eram confeccionadas por economia de tempo e/ou papel de música. Em contraponto, partindo da transcrição das partes manuscritas, muitas edições modernas restringem-se unicamente à elaboração da partitura, em alguns casos, em virtude do caráter científico que possuem. Esta problemática é reforçada por Castagna:

> A grande maioria das edições brasileiras [...], até o início do século XXI, desconsiderou a possibilidade de se publicar as partes vocais e instrumentais das composições editadas, apresentando apenas suas partituras. Transparece, nesse fato, um destino mais acadêmico que musical das edições [...] (CASTAGNA, 2008b: 13).

Caberá a um novo editor o trabalho de superposição das partes em uma partitura orquestral ou de sua extração novamente em linhas individuais. Demandam-se neste sentido ações que, quando necessárias "desestimulam [a] inclusão [da obra] no repertório de regentes e grupos musicais, às vezes produzindo o efeito oposto ao desejado pelos seus editores" (CASTAGNA, 2008b: 13). Assim sendo, até mesmo uma edição musical estritamente acadêmica, de uma obra analisada sob o caráter exclusivamente musicológico, deve, de alguma forma, abarcar aspectos destinados à sua execução, pois sua funcionalidade pode variar com o passar do tempo.

A obra *Ernesto Czerniewicz* foi editada com base nas partituras manuscritas dos instrumentos individuais e, a partir daí, confeccionou-se uma partitura de regência com suas respectivas partes (Fig. 3).

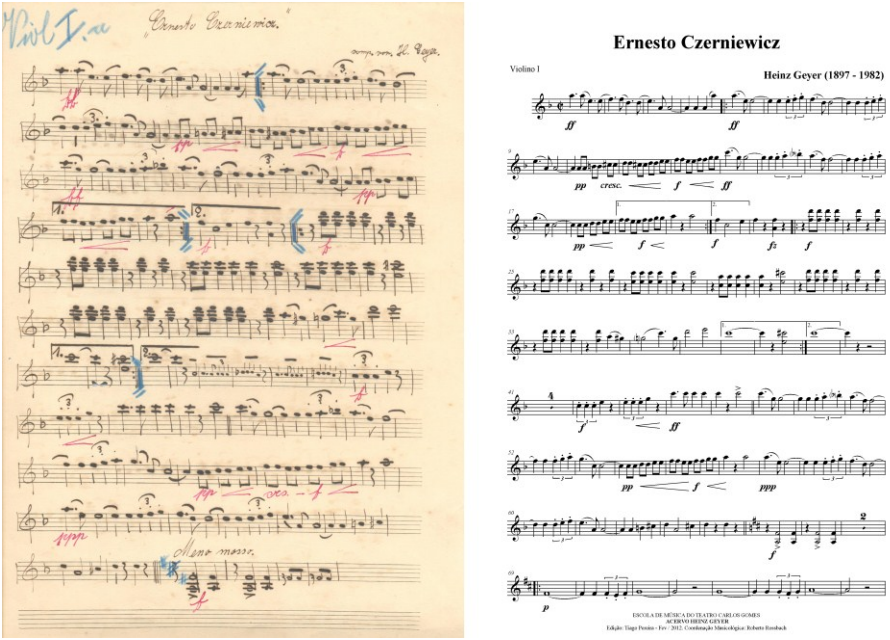


Fig. 3: Parte manuscrita de violino I e sua edição extraída. Marcha orquestral *Ernesto Czerniewicz*, de Heinz Geyer. Fonte: Reprodução fotográfica pelos autores.

No referido acervo, além das composições do maestro Heinz Geyer, há grande parte do repertório tradicional executado pelo coro e orquestra da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes. Esse repertório, basicamente sinfônico e do romantismo europeu, encontra-se também, em sua quase totalidade, distribuído em partes individuais, ora manuscritas, ora impressas. Não há em nenhuma obra do acervo a presença de qualquer partitura orquestral. Questiona-se o motivo dessa ausência, uma vez que suas partes estão disponíveis no acervo. Supõe-se que a não aquisição tenha sido uma escolha do maestro Geyer, devido a possíveis motivos financeiros ou de mercado.

Sem a presença de uma grade, contento todas as partes da obra, o maestro elaborava uma partitura que o auxiliava na condução de seu grupo, a partitura de *Direção*. Em suas composições, esse modelo consistia em uma partitura orquestral resumida, possuindo três ou quatro pautas que indicavam os principais movimentos da melodia. Geyer escrevia uma linha melódica grave com o movimento do baixo, sendo, por vezes, preenchida pelos acordes da harmonia. Sobre a linha, as demais vozes eram anotadas com

indicações de instrumentação, articulação e dinâmica, servindo de lembrete para a condução de passagens do coro ou contracantos da orquestra (Fig. 4).

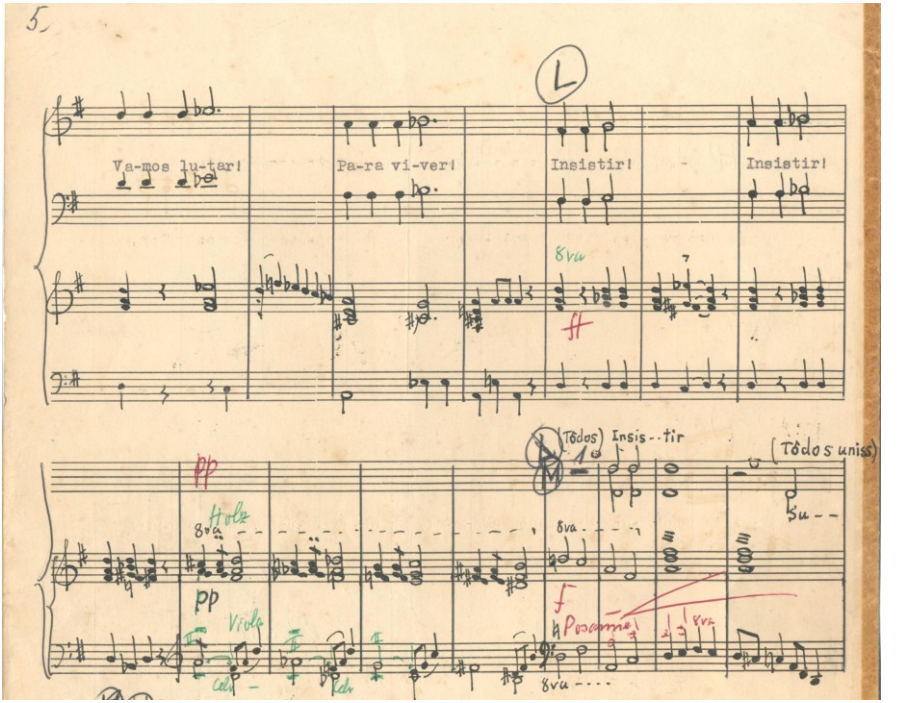


Fig. 4: Recorte da partitura de direção da obra para coro e orquestra *Viver é Lutar* (comp. 104-119), de Heinz Geyer. Indicações de dinâmica e instrumentação sobre a melodia – *Holz* (madeiras); *Posaune* (trombone); [*Celo*] *(violoncelo); Viola.* Fonte: Reprodução fotográfica pelos autores.

Em obras do repertório tradicional de outros compositores, em que o coro e a orquestra utilizavam edições já publicadas, era comum a utilização da cópia de uma parte instrumental que conduzia à melodia principal da obra. Essa parte, geralmente de piano condutor, harmônio ou violino *obbligatto,* recebia as tradicionais anotações manuscritas indicativas de passagens melódicas específicas e solos instrumentais.

Neste trabalho não se editou nenhuma partitura de direção, uma vez que foram elaboradas as partituras orquestrais completas. Entretanto serviram de fundamento, pois indicam as intenções práticas do compositor em sua função de maestro.

Apontamentos editoriais

No processo de edição das obras de Heinz Geyer, foram identificadas algumas variações no padrão de escrita das partes individuais, bem como a utilização de instrumentos não convencionais se comparados aos atuais conjuntos de música da região de Blumenau. Em virtude dessa realidade e da destinação prática das edições, foram necessárias algumas intervenções editoriais, buscando adequá-las ao contexto musical do presente, tornando-as consequentemente executáveis.

As alterações de maior ocorrência relacionam-se aos conceitos elencados por Cláudio Antonio Esteves (2000: 64) no que diz respeito ao tratamento dos problemas de edição. Na ordem da *Alteração*, "elementos são adicionados ou extraídos por questão de contradição entre partes ou mesmo indicações individuais". Sob essa visão, exemplifica-se a parte individual de órgão na canção para coro e orquestra *Viver é Lutar*. A partitura foi originalmente escrita com o uso de caneta esferográfica preta. Entretanto determinadas anotações de articulação, pedaleira, dinâmica e registração do órgão foram escritas a lápis e com esferográfica azul. Considerando a possibilidade de terem sido anotadas por um executante da parte e não pelo compositor, tais indicações não foram adicionadas à edição.

Permeando a ordem da *Unificação*, reuniram-se elementos da grafia musical, como sinais de dinâmica e de expressão que se apresentavam em posição um tanto deslocada dentro de determinado compasso em relação à maioria. Ainda relacionado a esse conceito, agruparam-se também instrumentos deslocados entre as diferentes partes de uma obra. Por exemplo, na parte individual do clarinete, na marcha orquestral *Ernesto Czerniewicz,* entre os compassos 69 e 100 não existe o sinal de repetição para retorno como nas demais partes. O trecho para clarinete foi reescrito pelo compositor, gerando um maior número de compassos na partitura. Isso para que, na primeira vez, fosse executado o solo *colla parte* com o violino I e o violoncelo, enquanto, na segunda vez, fossem tocadas somente as notas de harmonia junto com o *piccolo*, flauta e trombone. Nessas partes, o compositor anotou compassos de pausa para a primeira vez. Na edição, unificou-se a escrita com o acréscimo dos sinais de repetição na parte do clarinete, além das indicações de *tacet* entre colchetes, sendo estes utilizados para evidenciar escolhas estritamente editoriais.

No que diz respeito ao conceito de *Acréscimo ou subtração*, ainda segundo Esteves (2000: 64), são colocados ou retirados determinados elementos, devido à falta em alguma das partes de uma obra. No caderno da ária *Ombra mai fù,* de G. F. Haendel, arranjada por Heinz Geyer para coro a cinco vozes e solista, há três fontes distintas, entretanto incompletas. O mesmo ocorre com uma quarta fonte impressa, também com partes faltantes. Optou-se, na edição, por utilizar apenas uma das fontes manuscritas, sendo esta o conjunto mais completo de partes da obra.

Tal conjunto de manuscritos não possui, porém, a parte individual de Flauta I, apenas a de Flauta II. Sem a presença da primeira flauta, a reconstrução da linha melódica principal da obra ficaria impossibilitada. No entanto, a quarta fonte impressa possui uma parte de Flauta I, na qual, além da linha melódica do instrumento, há guias de solos de clarinete e oboé. Sobre a guia do clarinete, há uma inscrição à caneta de *"Flöte 8va"*, validando a hipótese de sua utilização por um executante (Fig. 5). Essa parte, devido à necessidade de sua linha melódica, é acrescida na edição atual, sendo as guias de clarinete e oboé reescritas para a Flauta I oitava acima, conforme as indicações na fonte.

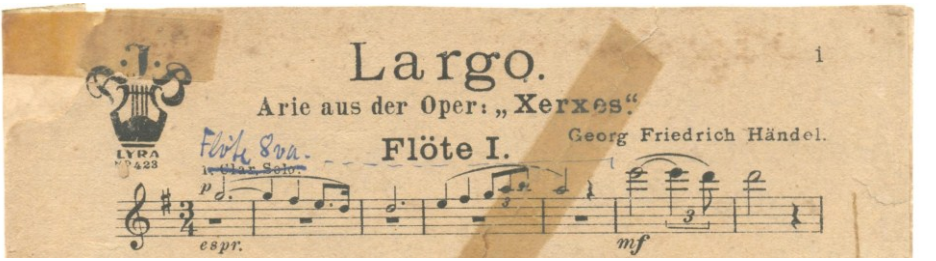


Fig. 5: Recorte da parte impressa de Flauta I, com a indicação manuscrita sobre a guia do clarinete. Ária da ópera *Xerxes* de G. F. Haendel (comp. 01-07). Fonte: Reprodução fotográfica pelos autores.

Além da realização de escolhas editoriais, consideradas necessárias no processo de transcrição dos manuscritos para a edição crítica, fez-se pertinente também a mudança ou transposição de determinados instrumentos não mais convencionais aos grupos da região. Pode-se citar, por exemplo, o grande número de manuscritos destinados à execução com pistão (trompete) afinado em Lá, possivelmente disponível na orquestra do maestro Geyer, como na canção *Viver é Lutar*. Nesse caso específico, sua disponibilidade é quase nula nas orquestras modernas, sendo necessária a transposição para o instrumento em Si bemol.

Situação semelhante se dá na marcha *Ernesto Czerniewicz,* na parte de clarinete. A partir do compasso 65 até o final da peça, aparece a indicação de mudança de instrumento de Si bemol para clarinete em Lá (Fig. 6).

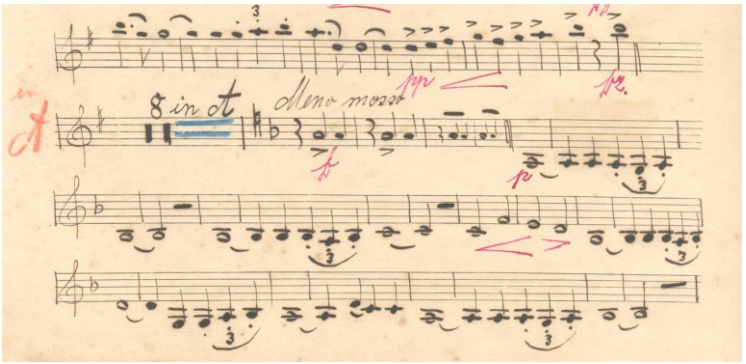


Fig. 6: Recorte da parte individual do clarinete em Si bemol. Indicação de mudança de instrumento para clarinete em Lá. Marcha orquestral *Ernesto Czerniewicz* (comp. 51-88), de Heinz Geyer. Fonte: Reprodução fotográfica pelos autores.

Na edição, optou-se pela transposição integral da parte, para Si bemol. Essa escolha gerou a necessidade de uma segunda transposição do trecho 8ª acima nos compassos 98-100, por este encontrar-se abaixo da extensão grave do instrumento (Fig. 7).

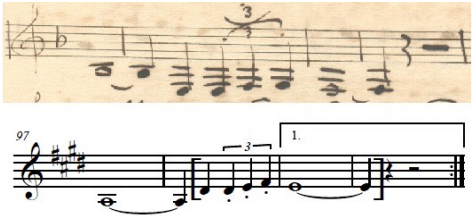


Fig. 7: Recorte do manuscrito original para clarinete em Lá e edição moderna para clarinete em Si bemol. Trecho transposto 8ª acima entre colchetes. Marcha orquestral *Ernesto Czerniewicz* (comp. 97-100), de Heinz Geyer. Fonte: Reprodução fotográfica pelos autores.

Todas as alterações foram tabeladas constituindo um aparato crítico, de maneira a indicar a situação na fonte primária, situando-a quanto à localização (números de compasso) e parte instrumental/vocal. As obras editadas puderam ser ensaiadas e executadas no concerto em homenagem ao compositor. Nesse processo, constatou-se a necessidade de revisão das edições para futura publicação. Busca-se, dessa forma, elaborar uma edição final que dialogue entre o fazer musicológico e a execução musical, difundindo a obra de Heinz Geyer.

Considerações finais

O processo de catalogação do Acervo Heinz Geyer ainda se encontra em fase inicial, com vistas à catalogação da totalidade do material. O levantamento de dados ocorre por meio de procedimentos metodologicamente estabelecidos, registrados na ficha catalográfica. Além disso, existe a possibilidade da inclusão de observações extramusicais, que contribuem para uma visão mais crítica do documento. Por sua vez, as edições das obras e dos arranjos de Heinz Geyer ocorreram de modo paralelo ao processo de catalogação de seu acervo.

Tais ações possibilitaram a realização de um concerto, aproximando o trabalho musicológico, por vezes solitário, da sociedade, contribuindo para o aspecto humano da música. A contrapartida social dos estudos de musicologia é cada vez mais necessária, para fins de sobrevivência e confirmação da importância de trabalhos nesse âmbito.

Conforme as ideias de Lucas (1998) e Castagna (2008a) sobre a descentralização dos estudos de musicologia histórica no Brasil, o trabalho desenvolvido no Acervo Heinz Geyer, em Blumenau, alinha-se com a proposta dos autores. Dessa forma, a música praticada entre as décadas de 1920 e 1970, período de atuação do maestro na cidade, poderá obter visibilidade no contexto musicológico nacional, assim como o trabalho de sistematização de acervos na região Sul do País.

A falta de conscientização no sentido de preservar a história é bastante comum, especialmente na região de Blumenau, pois ainda se observam muitos materiais de valor histórico em poder de particulares e que poderiam estar à disposição de pesquisadores. Caberá, ainda, buscar incentivos e/ou realizar um conjunto de esforços com a finalidade de se obter a doação de materiais ligados a Heinz Geyer, e solicitar o especial empenho das pessoas que tiveram contato direto ou indireto com o maestro. Esses materiais poderão auxiliar na ampliação e na continuidade do trabalho junto ao acervo, bem como na realização de pesquisas ulteriores sobre o compositor e a música em Blumenau.

Referências

BISPO, Antônio Alexandre. A vida de Imigrantes Alemães e a música no Brasil. In: CONGRESSO INTERNACIONAL BRASIL-EUROPA 500 ANOS: MÚSICA E VISÕES, 1999, Colonia (Alemanha). *Anais eletrônicos...* Colonia (Alemanha): Centro de Estudos da Academia Brasil-Europa, 1999. Conferência. Disponível em: < http://akademie-brasil europa.org/Materiais-abe-74.htm> Acesso em: 16 set. 2012.

CASTAGNA, Paulo. "Descoberta e restauração": problemas atuais na relação entre pesquisadores e acervos musicais no Brasil. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO

DE MUSICOLOGIA, 1.; 1997, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 97-109.

_____Avanços e perspectivas na musicologia histórica brasileira. *Revista do Conservatório de Música da UFPel*, Pelotas, n.1, p. 32-57, 2008a.

_____Dualidades nas propostas editoriais de música antiga brasileira. *Per Musi*: revista acadêmica de música, Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, n. 18, p. 7-16, 2008b.

COTTA, André Guerra. O tratamento da informação em acervos de manuscritos musicais. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 3.; 1999, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 357-374.

DER URWALDSBOTE. Blumenau, 1893-1941. Jornal.

ESTATUTOS DA SOCIEDADE DRAMÁTICO-MUSICAL "FROHSINN". Blumenau, 13 jun. 1932. Escrito nas línguas alemã e portuguesa. Não paginado. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva. Fundo: "Memória da Cidade", Coleção Dossiê: 9 – Cultura, subgrupo 9.11.1 – Teatro, classificação 9.11.1.2.1, cx. 01, doc. 02.

ESTEVES, Cláudio Antonio. *Obra Vocal "de Capella" de Padre José Maurício Nunes Garcia*: seis edições e seus elementos de escrita. 2000. 266 f. Dissertação (Mestrado em Artes). Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2000.

FIGUEIREDO, Carlos Alberto. *Catálogo de Publicações de Música Sacra e Religiosa Brasileira*: obras dos séculos XVIII e XIX. Rio de Janeiro: Interkit, 2007. Disponível em <http://www.musicasacrabrasileira.com.br>. Acesso em: 14 ago. 2012.

_____Tipos de Edição. *Debates*: Cadernos do Programa de Pós-Graduação em Música da UNIRIO, Rio de Janeiro, n. 7, p. 39-55, 2004.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music*: History, Method, and Practice. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

JORNAL DE MÚSICA, Joinville, 1922-[?]. Jornal.

KORMANN, Edith. *Blumenau*: arte, cultura e as histórias de sua gente (1850–1985). Florianópolis: Paralelo 27, 1995.

_____*O Maestro Geyer e o período áureo do Teatro "Carlos Gomes"*. Blumenau: Acadêmico, 1985.

LUCAS, Maria Elizabeth. Perspectivas da pesquisa musicológica na América Latina: o caso brasileiro. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1.; 1997, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 69-74.

NEVES, José Maria. Alguns problemas da Musicologia na América Latina. In: SIMPÓSIO DE MUSICOLOGIA, 3.; 1999, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 2000. p. 175-189.

_____Arquivos de manuscritos musicais brasileiros: breve panorama. Recuperação e propostas para uma sistematização latino-americana. In: SIMPÓSIO LATINO-AMERICANO DE MUSICOLOGIA, 1.; 1997, Curitiba. *Anais...* Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1998. p. 137-163.

ROBINSON, Ray; WINOLD, Allen. *The Choral Experience.* New York: Harper´s, 1976.

ROSSBACH, Roberto Fabiano. *As sociedades de canto da região de Blumenau no início da colonização alemã (1863-1937)*. 2008. 189 f. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2008.

SEYFERTH, Giralda. A assimilação dos imigrantes como questão nacional. *Mana*, Rio de Janeiro, v. 03, n. 01, p. 95-131, abr. 1997. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93131997000100004&script=sci_arttext>. Acesso em: 16 set. 2012.

VEREINSKONZERT. S/a, Blumenau, 9 mai. 1934. Programa de concerto escrito na língua alemã. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva. Fundo: "Memória da Cidade", Coleção Dossiê: 9 – Cultura, subgrupo 9.11.1 – Teatro, classificação 9.11.1.2.5, cx. 01, doc. 12.

VOKAL-UND INSTRUMENTAL-KONZERT. S/a, [Blumenau], 8 out. 1932. Programa de concerto escrito na língua alemã. Arquivo Histórico José Ferreira da Silva. Fundo: "Memória da Cidade", Coleção Dossiê: 9 – Cultura, subgrupo 9.11.1 – Teatro, classificação 9.11.1.2.5, cx. 01, doc. 09.

Roberto Rossbach é professor, musicólogo e regente de orquestra na Escola de Música do Teatro Carlos Gomes (1994-) e na Universidade Regional de Blumenau (FURB, 2006-). Possui Graduação em Educação Artística/ Música (FURB, 2000), especialização em Ensino da Arte (FURB, 2006) e Mestrado em Musicologia (UDESC, 2008). Tem experiência nas áreas de regência, história da música, instrumento (cravo) e musicologia em Santa Catarina, com foco de pesquisa em música na imigração alemã. rofaros@yahoo.com.br

Tiago Pereira é violonista, dedica-se a prática, estudo e ensino do violão e a sistematização de arquivos musicais. É graduando em Música - Licenciatura (FURB, 2009-). Integra a Camerata de Violões da FURB (2010-) e o Grupo de Estudos em Musicologia Histórica – GEMUH/FURB (2011-). É bolsista Capes do subprojeto de Música do Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID/FURB (2010-). É professor de música e arquivista do Acervo Heinz Geyer, na Escola de Música do Teatro Carlos Gomes (2011-). tiagopereira_pg@hotmail.com

“Quanta coisa para pensar nos tem dado essa gente”: educadores musicais brasileiros em viagem aos Estados Unidos

Inês de Almeida Rocha (Colégio Pedro II)

Resumo: No início da década de 1940, músicos educadores viajaram divulgando a música erudita brasileira e conhecendo o sistema de ensino musical em diversas cidades do país norte-americano. Este texto analisa a participação de Liddy Chiaffarelli Mignone, Francisco Mignone, Antônio Leal de Sá Pereira e Heitor Villa-Lobos no VIII Congresso Bienal de Professores de Música, realizado em Milwaukee, Estados Unidos, em 1942. Tendo como fonte privilegiada cartas, bilhetes e memórias escritas, as reflexões decorrentes desta análise demonstram que esses músicos, que também exerciam atividades de ensino de música, estiveram inseridos em ações que representaram estratégias diplomáticas, aproximando o Brasil dos Estados Unidos por um intercâmbio cultural e musical, fazendo circular o pensamento pedagógico musical brasileiro.

Palavras-chave: História da Educação Musical. Música Erudita Brasileira. Cultura Escrita. Correspondência.

Title: “So Much to Think These People Have Given Us”: Brazilian Music Educators Traveling to the United States

Abstract: In the early 1940s, music educators traveled to the United States promoting Brazilian classical music and learning about the music education system in various cities of this North American country. This paper analyses the participation of Liddy Chiaffarelli Mignone, Francisco Mignone, Antonio Leal de Sá Pereira and Heitor Villa-Lobos in the VIII Biennial Congress of Music Teachers held in Milwaukee, USA in 1942. Possessing a privileged source of letters, notes and memoirs, reflections arising from their analysis reveals that these musicians, who were also music teachers, were placed in strategic diplomatic positions that brought together the United States and Brazil by means of musical and cultural exchange, while circulating pedagogical thinking of Brazilian music educators.

Keywords: History of Music Education. Brasilian Classical Music. Cultures Writing. Correspondence.

ROCHA, Inês de Almeida. “Quanta coisa para pensar nos tem dado essa gente”: educadores musicais brasileiros em viagem aos Estados Unidos. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p.. 101-126, jun. 2012.

O presente artigo aprofunda e detalha as reflexões presentes no trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título “‘Agora uma novidade boa’: participação de educadores musicais brasileiros no VIII Congresso Nacional Bienal de Professores de Música em Milwaukee (1942)” (ROCHA, 2012b: 390-398).

Este texto é um desdobramento da pesquisa concluída para o curso de doutoramento (ROCHA, 2012a), que apresento com um enfoque específico, acrescido de outras reflexões, possibilitadas pelo acesso a novas fontes e pelos comentários suscitados durante a seção de comunicação no XXII Congresso da ANPPOM (ROCHA, 2012b), para o qual apresentei trabalho que ora amplio. Tenho por objetivo analisar algumas práticas de escrita manuscrita e impressa para pensar sobre a atuação de Liddy Chiaffarelli, Francisco Mignone e Sá Pereira durante viagem deles aos Estados Unidos no início da década de 1940. Para tal intento, empreguei como fontes cartas pessoais, bilhetes e memórias, que analisei em seu conteúdo e em sua materialidade, indagando o que essas diferentes fontes escritas podiam revelar a respeito da participação de educadores musicais e de músicos no cenário internacional nesse período. Essas fontes podem ser denominadas escritas de viagem, que são aquelas produzidas antes, durante e depois de deslocamentos para as mais diversas finalidades; são, entretanto, motivadas, pelo afastamento, pela distância, pelos estranhamentos e pelas percepções que os trajetos provocaram[1].

Utilizei cartas pessoais de Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone, escritas para Mário de Andrade e arquivadas no Instituto de Estudos Brasileiros (IEB) da Universidade de São Paulo (USP) (CATÁLOGO ELETRÔNICO IEB/USP). A correspondência de Liddy Chiaffarelli para Mário de Andrade é constituída de cartas e bilhetes, escritos no período entre 1937 e 1945; já o conjunto de missivas e bilhetes de Francisco Mignone abrange um período maior, com comunicação entre 1921 a 1945. Tive como foco para este texto, contudo, aquelas que mencionam a viagem, incluindo cartas escritas durante o deslocamento e datadas antes da partida, relacionadas a seguir (Tab. 1 e 2).

[1] A citação que incluí no título do presente trabalho é parte de uma carta escrita por Francisco Mignone e por Liddy Chiaffarelli, na cidade de Chicago, em 4 de abril de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL4825).

Utilizo, neste texto, a transcrição atualizada de cartas, ou seja, o tipo de transcrição de manuscrito que realiza pequenas alterações com a função de facilitar a compreensão do conteúdo. Atualizei a ortografia, fiz correções gramaticais e eliminei marcas de escrita, como os traços que os missivistas utilizam quando desejam mudar de assunto e não fazem parágrafo. Retirei os traços que sublinham palavras e só os mantive quando forneceram dados para a análise. Os termos ilegíveis são sinalizados no texto entre colchetes: [ilegível]. Também utilizo colchetes para acrescentar termos que possibilitem melhor compreensão da mensagem.

Ano	1941	1942
Data e Local	23-08 / RJ	25-01 / RJ
	26-09 / RJ	**04-04 / Chicago**
	29-11 / RJ	
	13-12 / RJ	

Tab. 1: Cartas de Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli para Mário de Andrade, que mencionam a viagem (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL4814, MA-C-CPL4819, MA-C-CPL4822, MA-C-CPL4823, MA-C-CPL4824).

Ano	1941	1942
Data e Local	02-12/ RJ	27-01 / RJ
	23-12/ RJ	**15-02 / New York**
		20 e 21-03 / Evaston e Chicago

Tab. 2: Cartas Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone para Mário de Andrade que mencionam a viagem (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2036, MA-C-CPL2037, MA-C-CPL2038, MA-C-CPL2039, MA-C-CPL2040).

Nas cartas sinalizadas em negrito, das duas tabelas (Tab. 1 e 2), constam textos dos dois remetentes e a viagem aparece como assunto na correspondência cerca de cinco meses antes de seu início. No período de permanência no exterior, Liddy demonstra estar mais disponível para o registro e escreve com maior frequência.

O pesquisador, ao trabalhar com correspondência pessoal como fonte, deve considerar, todavia, que ela não pode ser trabalhada isoladamente, pois se faz necessário o confronto com outras fontes para ampliar a compreensão da escrita epistolar. Muitas vezes o escritor de cartas deseja projetar uma imagem de si, uma visão particular dos fatos e, ao escrever, omite informações, supervaloriza outras e, assim, vai construindo sua forma pessoal de ver os fatos. Ao ler uma carta, há de se desconfiar do que está registrado, pois nem sempre tudo pode ser considerado como verdade absoluta. Por isto, recorri a outras fontes, confrontando essa escrita de viagem com cartas administrativas, reportagens de jornais e diferentes tipologias de textos acadêmicos. Estas fontes foram de especial importância para compreender a inserção de Heitor Villa-Lobos nos trâmites que antecederam a viagem e na forma como o compositor participou do VIII Congresso Bienal de Professores de Música, realizado na cidade de Milwaukee, Wisconsin, Estados Unidos.

O convite

> [...] Milwaukee foi uma lição de muita coisa para nós. Ti-Mário você tem razão - a coletividade humana vale mais do que o excessivo individualismo, e os solistas são uma praga na nossa terra! Temos que tratar de melhorar isto, sem descuidar dos nossos talentos individuais! Quanta coisa para pensar nos tem dado esta gente daqui, puxa!
>
> Um abração grande e carinhoso da
>
> Ti-Liddy[2]

Liddy Chiaffarelli Mignone assim registra, em um bilhete, suas conclusões sobre a viagem realizada, no espaço do papel posterior à assinatura de Francisco Mignone na carta que este escreve para Mário de Andrade, no dia 4 de abril de 1942, pouco antes de retornar ao Brasil. As poucas palavras e a marca de escrita, sublinhando e dando ênfase à crítica, já são suficientes para dar indícios de sua concepção educativa, pois Liddy Chiaffarelli, apesar de ter atuado na formação de pianistas e cantores solistas, desenvolveu importante trabalho na educação musical de crianças, visando ampliar os conhecimentos musicais e a experiência estética de todos os alunos. Durante viagem de mais de dois meses por diversas cidades dos Estados Unidos[3], ela e seu companheiro escreveram para o amigo escritor, registrando algumas impressões do que viveram no período entre final de janeiro e meados de abril. Nesse período, três músicos educadores - Liddy Chiaffarelli Mignone, Francisco Mignone e Antônio Leal de Sá Pereira - representaram o Brasil no VIII Congresso Nacional Bienal de Professores de Música. Além do congresso, o casal participou de turnê divulgando a música brasileira e Sá Pereira visitou diversas escolas de música norte-americanas.

A escrita epistolar tem suas peculiaridades e uma delas são as lacunas que deixam, tornando a leitura, para o pesquisador, não linear e fragmentada, aqui neste caso ainda

---

[2] Carta escrita por Francisco Mignone e por Liddy Chiaffarelli, na cidade de Chicago, em 4 de abril de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL4825).

Ti-Mário é uma expressão de tratamento muito utilizada por Liddy Chiaffarelli e Francisco Mignone nas cartas endereçadas a Mário de Andrade. O casal utiliza também diversas variações e combinações com seus nomes e outras expressões acrescentando a sílaba *ti*: Ti-Liddy, Ti-Chico, Tis, dentre outros. Nesta citação, Liddy, ao falar em Milwaukee, refere-se ao VIII Congresso Nacional Bienal de Professores de Música.

[3] Essa e outras viagens realizadas durante o período da correspondência escrita por Liddy e Francisco Mignone para Mário de Andrade foram analisadas no texto escrito por Rocha (2010: 275-295).

agravada pela ausência das cartas escritas por Mário de Andrade[4]. Assim, tornou-se imperativo fazer uma investigação cuidadosa em busca de pistas que pudessem trazer novos dados. Por isso retomei à carta do dia 23 de agosto de 1941[5], na qual um comentário é testemunho de que Liddy, Mignone, Sá Pereira e Mário de Andrade já estavam inseridos em uma rede de sociabilidade com ligações profissionais e afetivas que podem ter facilitado o convite para a viagem.

Mignone relata, nessa carta, que o amigo Luiz Heitor[6] havia seguido em viagem para os Estados Unidos e deixado encomenda da *Pan-American*[7] para Mário de Andrade. Luiz Heitor Correa de Azevedo, musicólogo e catedrático de Folclore no Instituto Nacional de Música[8], havia assumido, em 1941, o cargo de consultor da Divisão de Música da União Pan-Americana, em Washington, participando de diversas ações desse órgão. As ligações do grupo com músicos americanos já era evidenciado na correspondência e, no dia 26 de setembro, Francisco Mignone comenta, inclusive, a intenção de Sá Pereira de viajar para o norte:

> [...] Agora estamos esperando o Aaron Copland. O Pereira continua nas atribulações da Escola. Parece que no dia 2 de dezembro embarca para os Estados Unidos por conta própria. Que irá ele fazer naquele Santo País? Mah!- Chi lo as?! [...][9]

---

[4] A pianista Maria Josephina Mignone, segunda esposa de Francisco Mignone, afirmou, em depoimento concedido à autora do presente artigo, no dia 9 de dezembro de 2006, não gravado a pedido da entrevistada, que o compositor destruiu as cartas recebidas pelo amigo. Flávia Toni, ao tratar da correspondência trocada entre Francisco Mignone e Mário de Andrade, também afirma que Mignone destruiu as cartas escritas por Mário de Andrade para ele (Cf. TONI, 2004: 2).

[5] Carta escrita por Francisco Mignone, no Rio de Janeiro, em 23 de agosto de 1941 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL4815).

[6] Luiz Heitor Correa de Azevedo (1905-1992), musicólogo e folclorista brasileiro, era amigo de Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli.

[7] A organização internacional *Pan-American Union* foi fundada em 1890, para promover a cooperação entre os países da América Latina e os Estados Unidos.

[8] Atual Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Em 13 de agosto de 1848, foi fundado, por Francisco Manuel da Silva, o Conservatório de Música que passou por outras denominações: em 1890 - Instituto Nacional de Música; em 1937 - Escola Nacional de Música; em 1966 - Escola de Música da UFRJ.

[9] Carta escrita por Francisco Mignone, no Rio de Janeiro, em 26 de setembro de 1941 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL4819).

Aaron Copland (1900-1990), pianista e compositor norte-americano, foi ativista em prol da música contemporânea, participando da *League of Composers*, da *American Composers Alliance* e *American Music Center*, além de promover as *Copland-Sessions Concerts* e *Yaddo Festivals*. Francisco Mignone fala de

Dentre as cartas arquivadas, mesmo havendo comunicação epistolar após essa carta escrita em setembro, a viagem aparece como assunto novamente no mês de novembro. Mignone narra o dia marcado para a partida e apresenta alguns detalhes do que estava sendo acordado, muito embora, como veremos mais adiante, esse plano não tenha sido realizado como ele desejava.

> Meu caro "Macunaíma",
>
> No dia 17 de dezembro embarco para os "States". Demorarei por lá uns três meses, viagens marítimas incluídas. O motivo da viagem é uma rápida visita às principais cidades e, provavelmente, a realização de alguns concertos com músicas de minha autoria.
>
> O Copland acha que será possível efetuar concertos com orquestras e isso, naturalmente, me interessa sobremaneira porque acho que é o único campo no qual eu valho alguma coisa! (Não é afirmação para você dizer o contrário!) [...][10]

A confirmação da viagem, como se configurou, levou algum tempo por conta de vários trâmites de negociações e de incertezas. O planejamento terminou por aproximar o casal do compositor americano, com o qual se encontraram durante a estadia nos Estados Unidos, conforme revela Liddy:

> [...] O Copland ficou muito camarada da gente e gostamos muito da franqueza com a qual ele fala sobre o que se lhe pergunta. Vai dando a sua opinião sem muitos rodeios [...][11]

Pereira, referindo-se a Antônio Leal de Sá Pereira (1888-1966), pianista, educador musical, escritor e amigo pessoal.

[10] Carta escrita por Francisco Mignone, no Rio de Janeiro, em 29 de novembro de 1941 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL4822). Um dos mais famosos livros de Mário de Andrade foi o romance *Macunaíma*, publicado em 1928.

[11] Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, no Rio de Janeiro, em 2 de dezembro de 1941 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2036).

Um aspecto importante a ser ressaltado quanto à metodologia de pesquisa com documentos pessoais é a opção por destacar do corpo do texto os trechos das cartas utilizados, mesmo nos casos em que impliquem em uma citação com menos de três linhas, para não incorporar a escrita pessoal do missivista ao texto de análise.

Mesmo assim, em 13 de dezembro de 1941, Mignone já sinalizava para o cancelamento dos planos, dizendo a Mário de Andrade que iria a São Paulo com Liddy, depois do dia 21, pois havia suspendido a ida aos Estados Unidos[12].

Antes do Natal desse mesmo ano, o assunto volta a aparecer na correspondência.

> [...] É verdade, ficamos uma porção sem escrever a você, mas no dia em que a sua chegou aqui, deve ter chegado a você, uma do Chico contando a grande novidade. O convite, honrosíssimo, não pode ser estendido a nenhuma pessoa da família por estar ainda o "Department of States" sem possibilidades para fazê-lo e como a nossa casa em Itaipava está crescendo, as finanças não dão para extravagâncias. [...][13].

Pelas palavras dessa missiva, inicialmente, o convite fora feito apenas a Francisco Mignone e não a Liddy. Talvez possamos inferir que o trabalho desenvolvido por ela frente ao curso de Iniciação Musical, embora fosse noticiado por periódicos e tivesse atraído um grande número de alunos nas turmas, não havia ainda lhe rendido suficiente prestígio para legitimá-la entre seus pares, a ponto de receber a mesma convocação que o compositor. Por outro lado, ela mesma se projeta como mera acompanhante familiar do convidado e não como profissional que já desenvolvia relevante trabalho no ensino de crianças. Outra carta, porém, desvenda que Oswaldo Aranha intermediou o financiamento de sua participação:

> [...] Agora uma novidade boa: O Miguinone vai para os Estados Unidos, o convite foi reconfirmado e o Oswaldo Aranha vai financiar a minha ida junto com ele. Temos andado suspensos entre o "pode ser" e não "pode ser" até ontem, agora está tudo certinho! [...] [14]

---

[12] Carta escrita por Francisco Mignone, no Rio de Janeiro, em 13 de dezembro de 1941 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL4823).

[13] Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, no Rio de Janeiro, em 2 de dezembro de 1941 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2036).

Liddy por vezes utiliza a grafia Miguinone para o nome do companheiro. O "Department of States" mencionado é a Divisão de Música da Pan-American Union, sediada em Washington.

[14] Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, no Rio de Janeiro, em 23 de dezembro de 1941 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2037).

Oswaldo Euclides de Sousa Aranha (1894-1960), advogado e diplomata brasileiro, durante o Estado Novo, foi Ministro das Relações Exteriores (1938-1944), defendendo a aproximação política do Brasil com os Estados Unidos.

Ainda que, nas cartas que escreve, Liddy tenha se colocado em segundo plano, como mulher que acompanha seu marido em viagem de trabalho, as atividades que desenvolveu e as reportagens nos jornais norte-americanos evidenciam que sua participação não foi a de simples espectadora.

Antônio Leal de Sá Pereira (1942) escreve sobre a participação de Liddy no Congresso de Milwaukee e a situa como uma das musicistas latino-americanas convidadas e uma das representantes do Brasil, ou seja, no mesmo plano profissional que ele e o próprio Mignone. As palavras de Sá Pereira, mesmo valorizando a amiga, apresentam semelhanças com a forma como Liddy Chiaffarelli se projeta nas cartas, pois ele, mesmo destacando o nome de outras mulheres, não registra seu nome na relação dos músicos, mas sim, refere-se a ela como a senhora de Francisco Mignone.

> Na manhã de 5 de março de 1942, em avião da Panair, levantei voo do aeroporto Santos Dumont rumo aos Estados Unidos da América do Norte. Desde aquele momento, até minha volta em fins de junho, fui hóspede da União Pan-Americana, a qual, pela sua "Divisão de Música", em estreita cooperação com a Fundação Rockefeller e a "Music Educators Nacional Conference", me tinha convidado para assistir ao 8°. Congresso Nacional Bienal dos Professores de Música, a realizar-se em Milwaukee, no estado de Wisconsin. Além do autor deste relato, tinham sido convidados, e tomaram parte daquele congresso, mais oito musicistas latino-americanos, a saber: Francisco Mignone e Senhora, do Brasil; Domingo Santa Cruz do Chile, D Filomena Salas, do Chile; D. Esther de Calvo, do Panamá; Juan Bautista Plaza, da Venezuela; José Castaneda, da Guatemala e L. Sandi, do México (PEREIRA, 1942: 5-6).

Quanto ao convite para participação no referido congresso, Fátima Tacuchian (1998) constatou que um primeiro contato havia sido feito a Heitor Villa-Lobos. A autora analisou a correspondência de Charles Seeger[15] e John W. Beattie, no período em que essas autoridades intermediaram visitas de artistas e educadores musicais pelas Américas, efetivando convites tanto para os representantes latinos irem aos Estados Unidos, quanto para músicos e artistas americanos realizarem atividades na América Latina. Os documentos analisados pela pesquisadora indicam que Villa-Lobos recusou o convite inicial para reger um coral de três mil estudantes e participar do congresso, alegando que apenas tinha interesse de viajar em turnê profissional para divulgar sua música, agenciada por seu próprio

[15] Charles Seeger ocupava, no período, o cargo de diretor de Música da Pan American Union, e John W. Beattie era diretor da Escola de Música da North Western University (Evanston-Illinois).

empresário e não com subsídios de fundações ou agências governamentais. John W. Beattie, entretanto, ao visitar o Brasil e assistir a ensaios e atividades relacionadas ao trabalho desenvolvido pelo compositor nas escolas brasileiras, desistiu de avançar com as negociações de sua viagem para os Estados Unidos. Mesmo reconhecendo as grandes qualidades de Villa-Lobos como criador, Beattie escreveu, em carta de 13 de setembro de 1941, que Villa-Lobos não teria nada a contribuir como educador musical, pois ele não sabia inglês, desconhecia psicologia infantil ou trabalho vocal adequado, utilizava métodos de sinais descartados e antiquados, além de produzir uma péssima qualidade sonora com o canto das crianças. Concluiu: "*He is definitely not a music educator*" (TACUCHIAN, 1998: 274).

Concordando com Ricardo Tacuchian (2006), que também analisa os deslocamentos de músicos e artistas nesse período, considero que a participação dos educadores musicais brasileiros no congresso de professores e que a atuação de Mignone como maestro e compositor, nos Estados Unidos, podem ser compreendidas como ações políticas de apoio mútuo aos governos das Américas, dentro do que se chamou de política da boa vizinhança, visando estabelecer estratégias de ação e cooptação de personalidades do meio musical (TACUCHIAN, 2006: 8). Alguns meses antes dessa viagem, Walt Disney havia estado no Brasil, mantendo contatos profissionais e sociais com artistas brasileiros, no Rio de Janeiro, como parte das ações dessa política cultural. Liddy e Mignone também integravam o grupo de artistas convidados para essas reuniões[16].

A viagem

> Meu caro Mário
>
> Aqui vão uns originais de obras minhas que ofereço a você.
>
> O dia da partida está chegando. Eu estou com um cagaço!... Não gosto de viajar pelos ares. Tenho medo mas, felizmente, não me acovardo. [...][17]

O início da viagem aproximava-se e os preparativos foram acelerados para a longa temporada no exterior. O medo de viajar de avião que Mignone comenta atormentou-o durante algumas noites. Liddy descreve ao amigo:

[16] Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, no Rio de Janeiro, em 31 de agosto de 1941 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2028).
[17] Carta escrita por Francisco Mignone, no Rio de Janeiro, em 25 de janeiro de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL4824).

> Ti Mário querido
>
> Toda a papelada está pronta, as arrumações também. Agora só falta fazer as malas... bem levinhas para não pagarem excesso de peso! Estamos preparando as almas também levinhas e dispostos a tudo!!! O Mignone está arrumando tudo aqui em casa como se fosse para ser enterrado amanhã. Anda sonhando com desastres de aviação, acordando sobressaltado e na noite passada quando um vagabundo, bastante alcoolizado, achou de berrar que estava morrendo - justo debaixo das nossas janelas — o Chico acordou pensando que era ele que estava morrendo! [...][18].

Miami foi o destino inicial de Francisco Mignone e Liddy Chiaffarelli e, depois, seguiram para Washington, onde assistiram a concertos e reuniram-se com músicos. A primeira carta foi escrita apenas quando já estavam em Nova York e a agenda intensa do casal foi responsável pela demora a escrever para Mário de Andrade, mas a intensidade das emoções, as novidades, os concertos, as músicas, os intérpretes, o encantamento são a tônica da escrita nas cartas:

> [...] Miami, a primeira etapa americana, até parece uma cidade de brinquedo, exposta só para fazer um filme e depois chega! É de uma festa de cores incrível, toda ela construída com requintes de "gozador"! Washington toda branca, como um grande jardim monumental, fomos recebidos 'en grand Seigneur'! Ouvimos dois concertos da orquestra de lá, bem boa, regida por Kindler. Percy Grainger tocou o concerto de Grieg, uma novidade, uma delícia de gostosura, sem ser 'safádchen'. Convites todos os dias! [...][19].

Para a estadia em Nova York, a *League of Composers* providenciou a participação de Francisco Mignone em diversos concertos de música latino-americana. Nessa turnê também pôde atuar como maestro, regendo a *National Broadcasting Corporation Orquestra* e

---

[18] Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, no Rio de Janeiro, em 27 de janeiro de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2038).

[19] Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e por Francisco Mignone, na cidade de Nova York, em 15 de fevereiro de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2039).

Johannes Hendrikus Philip Kindler (1892-1949), mais conhecido como Hans Kindler, foi um violoncelista holandês, radicado nos Estados Unidos, fundador da *National Symphony Orchestra*, da qual foi maestro de 1931 a 1949. Percy Grainger (1882-1961) foi pianista australiano, também radicado nos Estados Unidos. Edvard Grieg Hagerup (1843-1907) foi pianista, compositor norueguês e era amigo de Percy Grainger.

a *Columbia Broadcasting System Orquestra*, em concertos irradiados, divulgando suas músicas, com destaque para o poema sinfônico *Festa das Igrejas*[20] (AZEVEDO, 1947; CHIAFFARELLI, 1947).

A imprensa acompanhou e noticiou as atividades do casal pela cidade norte-americana. Ali permaneceram por cinco semanas, e Liddy participou de entrevistas com Mignone como tradutora, apresentou-se cantando, em primeira audição, canções do compositor e ensaiou o coro de meninas. O jornal *New York Post* assim se referiu à sua atuação:

> Ela e seu marido apareceram ontem ao *League of Composer's Concert*, na Public Library. Eliza Chiaffarelli Mignone é a acompanhante especial de seu marido compositor Francisco. Ela canta canções que ele escreveu especialmente para ela e traduz seu português, espanhol, francês ou italiano em inglês. Apesar de seu marido ter estudado inglês, ele não se sente confiante para falar. Mas Liddy (apelido de Eliza) fala inglês clara e fluentemente. Além da lista de línguas de seu marido, ela inclui o alemão em seu repertório[21].

As cartas escritas nos Estados Unidos têm a mesma característica de outras cartas escritas no exterior. Os espaços do papel são muito bem aproveitados e a letra adquire um módulo de tamanho bem menor, aproveitando ao máximo o espaço em branco para escrever. No momento em que escrevia contando os encontros com músicos famosos, os

---

[20] *Festa das Igrejas* é constituída das seguintes seções: *São Francisco da Bahia (Bahia)*; *Rosário de Ouro Preto (MG)*; *Outeirinho da Glória(RJ)* e *Nossa Senhora da Aparecida (SP)*, de 1940. A obra foi composta a partir de argumento de Mário de Andrade com quatro temas: *Bendito Nordestino*; *Canto de mês de Maria*; *Toada de Reis do Rio São Francisco (séc. XIX)* e *Loa de Rei (Redenção, São Paulo)*. Arturo Toscanini regeu e gravou a obra que foi editada pelo Banco de Partituras de Música Brasileira, da Academia Brasileira de Música (In: SILVA, 2007: 77).

[21] "She and her husband appeared yesterday at the *League of Composer's Concert* at the *Public Library*. Elisa Chiaffarelli Mignone is a special accompanist for her composer husband, Francisco. She sings songs that he has written especially for her, and translates his Portuguese, Spanish, French or Italian into English. Although her husband has studied English, he doesn't trust himself with it. But "Liddy" (home-made for Elisa) speaks English clearly and expertly. In addition to her husband's list of languages she includes German in her repertoire" (NEW YORK POST, 1942: 42).

O jornalista estadunidense apresenta-a como Eliza Chiaffarelli Mignone. Acredito que esta denominação tenha sido fornecida por ela própria, já que em sua documentação de viagem não deveria constar o sobrenome Mignone, apenas acrescentado oficialmente em 1947, por ocasião de seu casamento civil com o compositor. Nas poucas palavras impressas, entretanto, a identificação fica registrada com o apelido Liddy.

concertos a que assistiram, o sucesso, a calorosa receptividade com que foram acolhidos, imagino que uma forte emoção acometia a educadora e sua caligrafia tornava-se mais incompreensível do que o de costume. A carta escrita em Nova York, por exemplo, tem muitas passagens ilegíveis. Ao final dessa missiva, Mignone delimita, com uma linha, seu espaço de escrita no final da folha, destacando visualmente seu diálogo. As cartas escritas por eles durante essa viagem são longas e plenas de detalhes.

A análise da materialidade da carta e do escrito pode fornecer dados e gerar análises que contribuam para ampliar a compreensão de questões que se impõem aos documentos escritos (CHARTIER, 1988; PETRUCCI, 2003; CASTILLO GÓMEZ, 2002). Tendo em vista as características identificadas nessas cartas de viagem, constata-se que se o deslocamento é maior, grande é a demanda para produzir registros do que se está vivenciando. Em situações de viagem, diversos tipos de escrituras visam a suprir essa necessidade. Liddy, Mignone e Sá Pereira não fugiram a essa regra e, além das cartas, escreveram diários e publicaram suas memórias. A educadora fez questão de revelar a seu amigo essa prática de escrita: "[...] Mário, temos tomado nota de tudo o que nos parece interessante e teremos muita coisa que contar. Por mais que se fique objetivo a observar, tudo o quanto é 'organização' escolar é de entusiasmar. [...]"[22].

Esse tipo de escritura guarda uma dimensão autobiográfica, pois o autor fala de si e de como percebeu tudo o que viveu. Em se tratando de viagens, contudo, nem sempre o autor fala apenas de si, pois é inevitável a vontade de registrar fatos ocorridos e descrever lugares, hábitos, comidas e outros detalhes dos lugares e das pessoas que encontrou. Como afirma Antonio Viñao Frago (2000), para além de uma escrita autobiográfica, esses registros são um "testimonio directo de lo visto, oído y vivido" (VIÑAO FRAGO, 2000: 88). Liddy rende-se a esses testemunhos em sua escrita:

> Depois de cinco semanas de Nova York - líricas seu Mário! - aqui estamos neste subúrbio de Chicago, visitando a Northwestern University, descansando um pouco, para depois voltarmos a Chicago por uma semana e seguirmos a Milwaukee para assistir à tal conferencia! Este subúrbio, ou continuação de Chicago, é alcançado em meia hora de automóvel, por uma estrada de rodagem, perfeita, sempre à beira do Lago Michigan. A cidadezinha é como se fosse um grande Parque, lindamente arborizado e gramado; dentro do qual estão os enormes edifícios das diversas faculdades, as enormes casas de moradia dos estudantes, lotadas de tudo o quanto é conforto moderno. [Há] pelo menos meia dúzia de grandes auditórios, pois cada

[22] Carta por Liddy Chiaffarelli, na cidade de Chicago, em 20-21 de março de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL.2040).

> faculdade tem o seu coro e na Escola de Música, além do coro, tem uma banda e mais duas ou três orquestras. Isto fora da "High School", que tem o seu coro, e sua banda, a sua orquestra![23]

Memórias que analisam a viagem

Muitas vezes, após o retorno, essas escrituras são transformadas em publicações[24]. Assim o fez Sá Pereira ao retornar da viagem aos Estados Unidos, registrando suas experiências no livro *Mobilização musical da juventude americana:* impressões de viagem de estudos (PEREIRA, 1942). O Congresso aconteceu entre 26 de março e 2 de abril de 1942, e Sá Pereira, então diretor da Escola Nacional de Música, hoje Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, relatou, com grande encantamento, as atividades que desenvolveu em sua estada. É uma narrativa laudatória e apaixonada, enaltecendo as qualidades do sistema de ensino norte-americano:

> Por mais alta que fosse minha expectativa, devo logo declarar que o que vi e ouvi naquele convênio de professores de música, deixou-me quase estupefato, tão perfeita foi a organização do complicadíssimo programa daquela série de festivais musicais (PEREIRA, 1942: 6).

Apesar do arrebatamento, esse não era o primeiro Congresso do qual Sá Pereira participava representando o Brasil, pois em 1936, havia sido enviado para a Europa, pelo Ministro da Educação e Saúde desse período, Gustavo Capanema, para conhecer os sistemas educativos profissionais e tecnológicos na Europa e o ensino de música e teatro na Alemanha[25]. Como parte de sua permanência no exterior, estava programada sua participação como representante brasileiro, juntamente com Villa-Lobos, no I Congresso Internacional de Educação Musical, realizado em Praga, Tchecoslováquia.

---

[23] Carta por Liddy Chiaffarelli, na cidade de Chicago, em 20-21 de março de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL.2040).

A Northwestern University, localizada em Evanston, em Chicago e em Illinois, foi fundada em 1851 por profissionais liberais ligados à Igreja Metodista.

[24] Antonio Viñao Frago salienta que, nas primeiras décadas do século XX, a *Junta para Ampliación de Estudio y Investigaciones Científicas* subvencionou uma série de viagens na Espanha e ao exterior, gerando publicações, registro dessa prática de escrita durante os deslocamentos (2000: 91).

[25] Curriculum Vitae, em cópia datilografada, pertencente ao acervo do professor, situado na Escola Sá Pereira, no Rio de Janeiro.

Sá Pereira revelou em suas memórias uma visão idealizada da educação musical, capaz de provocar grandes transformações sociais. Por outro lado, a crítica que faz ao nazismo evidencia sua sensibilidade para questões humanísticas, para os sentimentos de ódio que instigavam esse grupo, mas também sinalizam mudanças significativas nas relações internacionais:

> Longe de mim querer diminuir o valor daquela reunião, organizada por meia dúzia de idealistas que sonhavam com o desarmamento espiritual da trágica família europeia através da ação civilizadora da música. A ideia, das mais nobres e dignas de atenção, infelizmente não teve tempo para germinar e dar fruto. Já o "papão" do nazismo vinha ganhando velocidade e furor, e frente àquelas forças do inferno que importância podia ter o frágil broto, aquele suave sonho de paz e concórdia com base na linguagem universal da música? (PEREIRA, 1942: 7-8)

O educador analisou os dois congressos, comparando a situação econômica da Europa em 1936 - tendo países enfraquecidos pelos conflitos sociais e políticos, com os Estados Unidos em 1942 - que já demonstrava força política. O Congresso de Milwaukee, patrocinado por um país que já se beneficiava das condições favoráveis próprias de potência econômica, teve proporções e projeção muito maiores que o Congresso de 1936. A estrutura dos dois eventos chamou a atenção do educador e sua descrição enalteceu a realização norte-americana. O Congresso dos Estados Unidos apresentou um número muito maior de participantes nos coros, nas orquestras e nas bandas e também era maior o número de pessoas que assistiam às apresentações musicais.

Segundo o autor, o bom desempenho musical e a grande participação da juventude escolar nos grupos eram creditados aos esforços de investimento organizado dos setores educacionais e de uma associação de professores de música, a Music Educators Nacional Conference (MENC). Esse setor era um departamento autônomo da Nacional Education Association (NEA), e reunia professores de diversos níveis de ensino (primário, secundário e superior), contando com um número de associados de mais de sessenta mil professores. A NEA organizava congressos anuais por regiões e estados e, a cada dois anos, os professores de todas as partes do país reuniam-se para um encontro nacional. Eram congressos deliberativos e as propostas de ações para o aperfeiçoamento do ensino de música redigidas nesses encontros eram encaminhadas às *Boards of Education*, conselhos administrativos escolares, para serem avaliadas (PEREIRA, 1942: 12-13). O prestígio conquistado pela MENC garantiu grandes investimentos no ensino de música nas escolas primárias e secundárias dos Estados Unidos, o que Sá Pereira denominou "uma verdadeira

mobilização musical da juventude americana que se está processando no grande país do norte, mobilização pacífica, ao serviço, não do ódio, mas da simpatia humana, como base de uma sociedade melhor" (PEREIRA, 1942: 15). O autor revela, assim, sua crença no valor humanitário da educação musical, contribuindo para a educação integral de cada indivíduo.

O destaque e os comentários que Sá Pereira fez sobre a ação dos *Board of Education* contrastam com a situação que ele vivenciava como diretor da Escola Nacional de Música, na qual encontrava uma estrutura burocratizada e conservadora que inviabilizavam inovações que ele tentara implantar (PEREIRA, 1985: 13-14). Uma das dificuldades encontradas por ele foi a tentativa de implantação de um novo curso de música para crianças, baseado na metodologia do músico suíço Émile Jacques-Dalcroze. Sá Pereira fez tentativas em duas instituições, em Pelotas e no Rio de Janeiro, porém, somente no Conservatório Brasileiro de Música, criado como uma cooperativa de professores sócios, sem a burocracia a que as instituições públicas estavam submetidas, é que ele conseguiu inserir o novo curso. Para tal, adaptou essa metodologia à realidade brasileira, propondo o nome de Iniciação Musical. Liddy Chiaffarelli participou desde o início da implantação e da aplicação dessa metodologia no ensino de crianças. Apenas no ano de 1939, já como diretor da Escola Nacional de Música, ele conseguiu levar a Iniciação Musical para essa instituição como um Curso de Extensão.

O encantamento de Sá Pereira com a estrutura que encontrou pode ter sido potencializado pelos muitos impedimentos e pela resistência às mudanças no currículo que atendessem a novas demandas no ensino musical, que ele vivenciou como professor e como diretor de escolas no Brasil. A qualidade musical e técnica, a afinação das vozes e dos instrumentos musicais nas apresentações também o impressionaram, e ele creditava o êxito e a qualidade musical ao estímulo proporcionado pelos inúmeros concursos e festivais promovidos em todo o país, motivando os jovens americanos a participarem de grupos musicais, coros, bandas e orquestras.

Outro fator que o educador observou para o desempenho musical de qualidade a que assistiu era atribuído à exigência tanto para uma *performance* de qualidade, quanto para uma atitude de disciplina interna, indispensável para essa prática musical. Em sua visão, no sistema de ensino que conheceu nos Estados Unidos, já na escola primária, desenvolvia-se nos alunos a consciência de que a disciplina deve existir sem a necessidade da vigilância que os inspetores escolares exerciam no Brasil, ou seja, a disciplina deveria ser espontânea. É interessante observar as críticas que o autor fez à forma como se tratava a conduta dos alunos e a eficiência da educação no Brasil:

> É na escola *primária*, como ninguém ignora, que se deve processar essa transformação do ser *primitivo*, que é a criança, em ser *social*. Na escola secundária, já esse processo de socialização deve estar tão adiantado que não precise o aluno ser constantemente vigiado para que se abstenha de praticar atos antissociais, como sejam: quebrar coisas de utilidade, sujar as paredes, cuspir no chão, e semelhantes abusos.
>
> No nosso meio, a simples presença de um corpo de inspetores prova, a meu ver, que a escola primária não satisfaz ainda à sua função precípua, que é a de *educar*, socializar, e não apenas instruir (PEREIRA, 1942: 26-27).

Na citação, observa-se a ênfase dada pelo autor, demarcando palavras em itálico, chamando a atenção do leitor para determinados ponto de seu discurso. Antônio de Sá Pereira demonstrou preocupação com mudanças nas práticas pedagógicas em diversos de seus textos. Pensava em uma educação musical fundamentada em preceitos da psicologia experimental, ensinamentos que divulgava na cadeira Pedagogia Musical que ministrava, em algumas de suas publicações (Cf. PEREIRA, 1937) e na metodologia desenvolvida para o curso de Iniciação Musical (ROCHA, 1997).

O tema da disciplina, da conduta do aluno na escola, estava sendo foco da atenção de muitos educadores e é possível encontrar, em diversas passagens, referências a questões relacionadas a esse assunto. Os educadores musicais desse período também demonstraram preocupação de como as práticas educativas deveriam estar atentas à disciplina escolar. Liddy Mignone revelou uma concepção mais próxima da de Sá Pereira. Ela afirma:

> O curso de Iniciação Musical não é e nunca deve ser um curso de teoria musical, mesmo quando aliviado por processos modernizantes, mas sim uma atividade musical baseada no interesse e nas necessidades da criança, desenvolvendo, a par da sua musicalidade, a sua atenção, a disciplina espontânea, servindo como meio de afirmação de sua personalidade (MIGNONE, s.d.:1).

Heitor Villa-Lobos também se ocupou desse tema em seus escritos, mas com um enfoque totalmente oposto:

> As demonstrações cívico-orfeônicas não podem ser consideradas como exibições recreativas ou artísticas, pelo menos neste período de formação de compreensão da disciplina coletiva da multidão. Elas visam tão somente provar o progresso cívico das

> escolas, pois a nossa gente, talvez em consequência de razões raciais, de clínica, de meio, ou dos poucos séculos da existência do Brasil, ainda não compreende a importância da disciplina coletiva dos homens (VILLA-LOBOS, 1937: 12-13)[26].

Não é novidade o caráter disciplinador com que concebia a prática do canto orfeônico nas escolas brasileiras, e suas palavras corroboram essa tendência.

Quase retornando

Voltando às memórias de Sá Pereira, ele conclui sua publicação com um comentário que situa bem a mudança de polo diplomático para o qual o país se estava voltando. É oportuno lembrar que, no início do ano de 1942, na reunião de chanceleres que ficou conhecida como Conferência do Rio, o Brasil declarou apoio ao Eixo dos Aliados na 2ª Guerra Mundial, principalmente aos Estados Unidos. Oswaldo Aranha exerceu importante papel intermediando essas negociações e fortalecendo a política de intercâmbio entre os países das Américas, motivado por ideais de cooperação, o que se chamou de Pan-americanismo.

> Ao terminar, quero referir ainda uma curiosa observação que bastante me interessou, pois com surpresa verifiquei o número considerável de *canções de países estrangeiros* e particularmente latino-americanos, que as crianças aprendem a cantar nas escolas. Não acredito que em outros países tenham os educadores por hábito acolher com igual simpatia e largueza de espírito o pensamento musical alienígena (PEREIRA, 1942: 28).

Em seu relato laudatório, ele continuou comparando, mais uma vez os dois encontros de professores de música do qual participou.

> Em 1936, por ocasião dos Jogos Olímpicos, passeando pelas ruas de Berlim, tive ocasião de ouvir, cantada por um grupo de meninos da "Juventude de Hitler", uma canção de marcha que continha o seguinte estribilho: "Dominamos hoje a Alemanha; será o mundo inteiro, amanhã!", entoada de modo insolente na presença de um

[26] Nesta citação, a palavra clínica não faz sentido, tendo sido, provavelmente, um erro de impressão. A palavra clínica refere-se à prática da medicina, às pessoas assistidas por médicos, ou ao estabelecimento privado no qual se pratica medicina. Acreditamos que a palavra correta seja *clima*.

> número incalculável de estrangeiros que visitavam a capital alemã naquela época (PEREIRA, 1942: 28-29).

A descrição, em contraponto, do que encontrou nos Estados Unidos criou uma imagem ainda mais positiva deste país. Assim, Sá Pereira encerrava suas memórias:

> Enquanto isso, as crianças americanas, desconhecendo ambições e preconceitos políticos, aprendem a cantar "Cielito lindo" e "A casinha pequenina". Já este simples detalhe, insignificante na aparência, revela, entretanto, duas filosofias diametralmente opostas, e fortalece em nós a esperança em um mundo melhor, fundado não na "Nova Ordem" da arrogância nazista, mas sim no respeito à dignidade humana e aos direitos do próximo, ideal de concórdia que a *educação musical generalizada*, como a pretendem, e já parcialmente realizam, os educadores americanos, bem poderá, algum dia, ajudar a cimentar (PEREIRA, 1942: 28-29).

A publicação dessas impressões de viagem, com críticas ao governo nazista alemão em um período de governo ditatorial, submetendo a comunicação e a expressão à vigilância e à censura chama a atenção. A circulação dessas ideias impressas pode ser compreendida como reverberação da mudança no eixo político e diplomático internacional. O Brasil já se voltava mais para relações internacionais intermediadas pelos Estados Unidos, e músicos, educadores musicais e diversos setores da cultura no país participavam desse jogo político.

Em se tratando de expressão impressa, a correspondência analisada revela que a liberdade de expressão dos periódicos estadunidenses chamou a atenção de Liddy e Mignone, e ambos comentaram na carta escrita em Nova York, como estavam impressionados. A educadora registrou assim:

> [...] Aqui a palavra liberdade é deveras um fato e sobre isto muito temos que contar. Ouvimos, no Carnegie Hall, a Philadelphia Orchestra com Toscanini! Tudo perfeito! É uma sensação deveras excitante de ver e ouvir tudo isto sobre aqui já tanto lemos e pensamos [...][27].

[27] Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e por Francisco Mignone, na cidade de Nova York, em 15 de fevereiro de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2039).

Arturo Toscanini (1867-1957), maestro italiano renomado internacionalmente, regeu importantes orquestras na Europa e nos Estados Unidos.

Ao final dessa carta, Francisco Mignone retomou o mesmo tema:

> [...] Aqui temos tido uma acolhida cordialíssima e, creia, nunca a gente acredita que este país esteja em guerra.
>
> A "liberdade" é um fato neste país. A democracia é o [ilegível] sentida pelo povo e exercitada pelos poderes públicos. A imprensa tem tal liberdade de dizer o que quer [que seja] que nós ficamos assombrados da coragem desta gente. E, o que é admirável, é que nunca eles perdem a compostura para entrar no campo das "entre-linhas" com insultos e maliciosas e demolidoras venenosidades! [...][28]

A palavra liberdade escrita entre aspas e o termo entre-linhas, separado por hífen, com aspas e sublinhado podem ser entendidos como uma referência à censura à qual os meios de comunicação estavam submetidos no Brasil, em plena vigência do Estado Novo, como ficou conhecido o período a partir do golpe político dado pelo então presidente Getúlio Vargas, em 1937, e que só findou em 1945. A correspondência analisada oferece pistas de como a escrita e em particular a comunicação epistolar privada poderia ser vigiada por órgãos oficiais. Outras cartas escritas para Mário de Andrade são mais explícitas, revelando que Liddy estava consciente ao escrever que cada palavra poderia ser alvo do controle e da censura. Já no Rio de Janeiro, a carta escrita em outubro revela:

> [...] A sua carta levou justo uma semana para chegar às minhas mãos, sem ter passado pela censura! Tenho uma raiva de carta registrada, anda daquele jeito: lentissimamente [...][29].

A possibilidade de censura política certamente imprimiu restrições à escrita, que apresenta silêncios, lacunas, raríssimas críticas e muitos relatos positivos. Há que se levar em consideração esse aspecto ao ler as mensagens e os elogios, como os de Francisco Mignone, quando ele descreveu suas impressões sobre a educação musical estadunidense e a qualidade técnica e expressiva dos músicos das orquestras americanas. Na carta de quatro de abril, escrita em Chicago, Mignone fez reflexões e análises do que vinha conhecendo da

[28] Carta escrita por Liddy Chiaffarelli e por Francisco Mignone, na cidade de Nova York, em 15 de fevereiro de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2039).
[29] Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, no Rio de Janeiro, em 4 de outubro de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2045).

vida musical, do sistema de educação musical americano e sobre a profissionalização dos músicos naquele país.

A narrativa valorizava a educação voltada para a formação do indivíduo - de um público apreciador de música e não apenas do virtuose - para a qual o investimento em instrumental, em formação humana, a constância e a continuidade das ações nas políticas educacionais definidas eram a base para a obtenção de resultados. Essa concepção dá ênfase na música não como uma área profissionalizante, mas como um conhecimento importante para toda e qualquer pessoa. Francisco Mignone comentou:

> Estudamos o problema do porquê eles têm público e descobrimos uma grande verdade: é que eles encararam o problema há 30 anos e seguem em seu propósito com o melhor resultado possível. Boas escolas, instrumental de graça para os alunos, não encarar o fenômeno música do lado profissão e tornar a música um elemento essencial de vida. Cinquenta por cento dos americanos de hoje ouvem música com a mesma naturalidade com o qual cinquenta por cento dos brasileiros não prescindem do "cafezinho" durante o dia. Um hábito sabiamente inculcado nas massas. Eis tudo. E não é pouco. Praticamente o músico vive bem nos Estados Unidos e é elemento considerado e respeitado. Assim como são considerados e respeitados religiosamente os direitos autorais e artísticos dos autores[30].

A educação musical de crianças e da população brasileira estava passando por um período de valorização e a música erudita foi considerada o elemento primordial para a formação de público e para a formação de um ser humano melhor, embasando diversas ações na incipiente política cultural do país, que dava seus primeiros passos. O próprio Mário de Andrade protagonizou diversas ações para divulgar e incentivar a música erudita e outras manifestações culturais quando esteve à frente do Departamento Municipal de Cultura em São Paulo (ROCHA, 2012a).

Mignone destacou a participação feminina nas orquestras, inclusive nos naipes de metal e percussão, que até então eram mais ocupados por músicos do sexo masculino, e observou como a prática musical em conjunto era valorizada naquele país. Constatou, também, a importância das orquestras para a formação de músicos e de um público exigente quanto à qualidade musical das *performances*.

[30] Carta por Francisco Mignone e por Liddy Chiaffarelli, na cidade de Chicago, em 4 de abril de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL4825).

> Tive em mãos a lista de todos os profissionais de orquestra de Nova York. São cerca de oito mil. Só de violinos e outros arcos são vinte e duas páginas. Existem em Nova York, duzentos ou mais flautistas de primeiríssima. O presidente do centro orquestral garantiu-me que se podem organizar em Nova York dez orquestras de primeira grandeza. [...] Em geral os músicos não estudam teoria ou solfejo. Passam logo para o instrumento e aprendem implicitamente esses conhecimentos. Aliás isso corresponde ao que eu fiz e penso que assim deve ser[31].

Ao final da mesma carta, Liddy também expôs impressões positivas e descreveu-as para o amigo:

> [...] Ontem fomos ao ensaio de um Festival que haverá amanhã, o coro das meninas cantoras, regido pelo autor, diversos coros do Mignone... em português! Em meia hora estavam cantando com todos os efeitos pedidos pelo Chico, tal é o preparo musical deste pessoalzinho, que não fará profissão de música, será só para formar público. O ensaio todo foi um encanto para ouvidos e olhos! [...] Voltamos agora [depois] de ter assistido a um ensaio do coro dos 'seniors' da Universidade. Cantaram Palestrina, Tomás Luis de Victoria e as *Trois Chansons* de Ravel. Como foi gostoso ver aquelas caras jovens e sadias, com uma atenção religiosa seguir o professor, e a qualidade de vozes é linda. A Dolly está no coro! Depois fomos à escola pública onde meninas de nove a treze anos estavam ensaiando a *Cantiga de Ninar* do Mignone. Ensinei a elas a pronúncia em português e ficaram radiantes. [...][32].

[31] Carta por Francisco Mignone e por Liddy Chiaffarelli, na cidade de Chicago, em 4 de abril de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL4825).

[32] Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, na cidade de Chicago, em 20-21 de março de 1942, (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2040).

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1523-1594), compositor italiano, e Tomás Luis de Victoria (1548-1611), compositor espanhol, dedicaram-se à música sacra e compuseram muitas obras para coro. Joseph Maurice Ravel (1875-1937), compositor e pianista francês. Dolly foi aluna de canto de Liddy Chiaffarelli e ganhou uma bolsa de estudos para estância nos Estados Unidos. *Cantiga de Ninar*, canção composta por Francisco Mignone em 1925, que originou outras versões, foi dedicada à Liddy, quando ainda era casada com o primeiro marido, Agostino Cantù, por isso consta o nome Liddy Chiaffarelli Cantù.

Considerações Finais

> Imagine que o Mignone teve um convite oficial para fazer um curso de verão aqui nesta Universidade, de composição e regência.
>
> Escrevi logo ao Oswaldo Aranha para ver se por intermédio dele poderia obter a prolongação da licença, mas até agora, um mês depois, ainda não tive resposta. Que pena seria se ele não pudesse ficar! Temos passagem para seis de maio, se ele puder ficar... eu voltarei de todo jeito, apesar de achar que isto aqui no verão deve ser um gostosura![33]

O convite criou expectativas, mas o casal retornou em maio para o Brasil. Sá Pereira, que se tinha encontrado com eles em Nova York, em Milwaukee e em Chicago, retornou em junho. A confirmação da volta, Francisco Mignone anunciou na carta escrita em quatro de abril, pedindo segredo:

> [...] A nossa volta está marcada para a primeira quinzena de maio. Pode contar nos dedos das mãos faltando dois dedos. Não conte a ninguém. [...][34].

Cartas, aliás, são espaços para segredos e confidências, mas também de lacunas e silêncios. Lendo a correspondência arquivada, por exemplo, não se encontram referências sobre de que forma os modelos pedagógicos brasileiros foram apresentados, pois a documentação não oferece elementos para esta análise. Nenhum dos três viajantes registrou algo sobre alguma palestra proferida relatando a situação da Educação Musical no Brasil, como foi feito no congresso de que Sá Pereira e Villa-Lobos participaram em Praga no ano de 1936. Nas memórias de Sá Pereira, só há referências ao que ele testemunhou em sua visita. Francisco Mignone fez relatos em suas cartas e analisou o sistema de ensino de música, as ações para formação de um público ouvinte de música erudita, a profissionalização dos músicos e a qualidade das orquestras que conheceu. Liddy comentou as apresentações musicais de música brasileira, a regência de Mignone e as músicas cantadas por ela.

---

[33] Carta escrita por Liddy Chiaffarelli, na cidade de Chicago, em 20-21 de março de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL2040).

[34] Carta por Francisco Mignone e por Liddy Chiaffarelli, na cidade de Chicago, em 4 de abril de 1942 (CATÁLOGO..., Cód. Ref.: MA-C-CPL4825).

Nas cartas escritas para Mário de Andrade também não fizeram menção sobre a projeção que o canto orfeônico e o trabalho desenvolvido por Villa-Lobos tiveram no congresso. Qual o motivo dessa lacuna? Por que o silêncio sobre o compositor? Comentários sobre ele estariam em alguma carta extraviada ou descartada? Não pudemos ter notícias sobre a participação de Villa-Lobos no congresso de Milwaukee por meio das cartas pessoais de Liddy e Francisco Mignone, mas outras fontes, porém, registraram informações.

Pesquisando nos periódicos da época, percebe-se que a imprensa brasileira acompanhou o movimento do grupo. Em 3 de fevereiro, o periódico *Correio da Manhã*, na coluna *Correio Musical*, anunciou a saída de Francisco Mignone e sua esposa para os Estados Unidos. No dia 20 de março, a mesma seção do jornal noticiou a apresentação de Liddy Mignone cantando em Nova York.

Durante o terceiro dia do Congresso, no dia 28 de março, foi divulgado que o pronunciamento de Heitor Villa-Lobos seria irradiado aos congressistas presentes. Totalizando 10 minutos de duração, o pronunciamento seria dividido em duas partes. A primeira, com duração de sete minutos, apresentaria o trabalho do compositor e a segunda parte, com três minutos de duração, seria destinada à saudação de Heitor Villa-Lobos aos professores. O articulista ressaltava que o programa de rádio tinha a expectativa de ser transmitido para 8.000 professores e 12.000 alunos; foi, portanto, bastante significativo o espaço e a projeção das atividades desenvolvidas no Brasil.

Por que Sá Pereira não comenta nada em suas memórias sobre essa participação de Villa-Lobos no congresso? Este, depois de ter recusado o convite, depois do relatório tão negativo de John Beattie sobre as atividades desenvolvidas por ele frente ao projeto do Canto Orfeônico, mesmo não viajando, teve espaço e divulgação de suas atividades.

Quanto a Liddy e Francisco Mignone, por qual motivo não tecem nenhum comentário sobre o canto orfeônico em suas cartas? Seria um indício de divergência entre Liddy, Villa-Lobos, Mignone e Mário de Andrade? Como analisa a pesquisadora Flávia Toni, apesar de não ter cortado relações com Villa, Mário não escondia sua decepção com o compositor, pela aproximação deste com o governo de Getúlio Vargas (TONI, 1987: 49). Estariam com pudor de escrever algo sobre esse tema, para não melindrar seu correspondente? É fato que, nas cartas conservadas, e em especial nas cartas do período dessa viagem, eles não entram nesse tema, não geram conflitos.

Apesar de lacunas e limites que as fontes utilizadas apresentaram, considero que cartas, bilhetes e memórias são documentos inéditos e privilegiados a fim de que possamos lançar novos olhares para esse período em que a Educação Musical ganhou efervescência como em nenhum outro período. Analisar essas práticas de escrita manuscrita e impressa possibilitou avaliar melhor a atuação desses músicos e educadores e conhecer o

desempenho deles de uma forma que outras fontes não possibilitaram. São testemunhos da circulação do pensamento musical e pedagógico brasileiro e de como os músicos educadores relacionaram-se com outros músicos no exterior.

Dentre os limites que essas fontes apresentaram, a falta de informação sobre a divulgação da Iniciação Musical durante o congresso é instigante. Talvez outras fontes possam preencher essa lacuna. Por ora, penso que Francisco Mignone, Liddy Chiaffarelli e Sá Pereira foram convidados para conhecer o sistema de educação musical americano apenas como observadores. Caso contrário, teriam registrado algo sobre uma palestra proferida, ou um curso que tivessem ministrado. Tudo indica que a viagem e a participação no VIII Congresso Nacional Bienal de Professores de Música, as visitas a estabelecimentos escolares, os concertos que frequentaram, os encontros com músicos, as orquestras e coros regidos por Francisco Mignone, fizeram parte de uma viagem diplomática entre Brasil e Estados Unidos.

Referências

AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de. Si alza la tela... In: AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de et al. *Francisco Mignone*: a parte do anjo (autocrítica de um cinquentenário); estudo, crítica e biografia por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mário de Andrade, Liddy Chiaffarelli. São Paulo: E. S. Mangione, p. 3-37, 1947.

CASTILLO GÓMEZ, Antonio. Como o polvo e o camaleão se transformam: modelos e práticas epistolares na Espanha Moderna. In: BASTOS, Maria Helena Camara; CUNHA, Maria Teresa Santos; MIGNOT, Ana Chrystina Venancio. *Destino das letras:* história, educação e escrita epistolar. Passo Fundo: UPF, p. 14-55, 2002.

CATÁLOGO eletrônico IEB/USP. Disponível em: <http://www.ieb.usp.br/catalogo_eletronico/>. Acesso em set. 2012.

CHARTIER, Roger. Textos, impressos, leituras. In:_____. *A história cultural:* entre as práticas e representações. Tradução Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Difel, 1988.

CHIAFFARELLI, Liddy. Biografia. In: AZEVEDO, Luiz Heitor Corrêa de et al. *Francisco Mignone*: a parte do anjo (autocrítica de um cinquentenário); estudo, crítica e biografia por Luiz Heitor Corrêa de Azevedo, Mário de Andrade, Liddy Chiaffarelli. São Paulo: E. S. Mangione, p. 67-75, 1947.

ENCICLOPÉDIA da Música Brasileira Erudita e Popular. São Paulo: Art Editora Ltda, 1977. 2 v.

MIGNONE, Liddy Chiaffarelli. *Inciação Musical*. Acervo Liddy Mignone, CBM, Rio de Janeiro, s.d. Cópia datilografada.

NEW YORK POST. Woman's Page, segunda-feira, 9/3/1942, p. 42.

PEREIRA, Kleide do Amaral. Antonio Leal de Sá Pereira - um mestre e seu ideal (1888-1965). *Revista Goiânia Artes*, Goiânia, n. 6(1), p. 13-22, jan/dez, 1985.

PEREIRA, Antônio de Sá. *Psicoténica do ensino elementar da música*. Rio de Janeiro: José Olyimpio, 1937.

_____. *Mobilização musical da juventude americana.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1942.

PETRUCCI, Armando. *La ciencia de la escritura:* primera lección de paleografía. Buenos Aires: FCE, 2003.

ROCHA, Inês de Almeida. *Liddy Chiaffarelli Mignone:* reconstruindo sua trajetória. 1997. 213f. Dissertação (Mestrado em Música). Conservatório Brasileiro de Música, Rio de Janeiro, 1997.

_____. "Agora só falta fazer as malas": intercâmbio internacional e formação intelectual em viagens pedagógicas. In: Encontro de Musicologia Histórica, 8, 2008, Juiz de Fora. *Anais...* Juiz de Fora, Museu de Artes Murilo Mendes, v.8, p. 275-295, 2010.

_____. *Canções de Amigo*: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade. Rio de Janeiro: Quartet: FAPERJ, 2012a.

_____. "Agora uma novidade boa": participação de educadores musicais brasileiros no VIII Congresso Nacional Bienal de Professores de Música em Milwaukee (1942). In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22, 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, UFP, 2012b, p. 390-398.

SILVA, Flávio (Org.). *Francisco Mignone*: catálogo de obras. Rio de Janeiro: Academia Brasileira de Música, 2007.

TACUCHIAN, Maria de Fátima Granja. *Panamericanismo, propaganda e música erudita:* Estados Unidos e Brasil (1939-1948). 1998. 369f. Tese (Doutorado em História). Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

TACUCHIAN, Ricardo. As querelas musicais nos anos 50: ideário e contradições. *Claves:* periódico do programa de pós-graduação em música da UFPB, João Pessoa, n. 2, p. 7-13, nov., 2006. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/claves/pdf/clave02/claves 2 as querelas.pdf>. Acesso em: 21 jan. 2009.

TONI, Flávia Camargo. Mário de Andrade e Villa-Lobos. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, Universidade de São Paulo, São Paulo, n. 27, p. 43-58, 1987.

_____. *Café, uma ópera de Mário de Andrade: estudo e edição anotada*. Tese (Livre docência). Instituto de Estudos Brasileiros, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

VILLA-LOBOS, Heitor. *O Ensino Popular da Música no Brasil.* Rio de Janeiro: Secretaria Geral de Educação e Cultura, 1937.

VIÑAO FRAGO, Antonio. Las autobiografías, memorias y diarios como fuente histórico-educativa: tipología y usos. *TEIAS: revista da Faculdade de Educação / UERJ*, Rio de Janeiro, n. 1, p. 82-97, jun. 2000.

Inês de Almeida Rocha é Professora de Educação Musical do Colégio Pedro II e atualmente integra o naipe de soprano do Coro de Câmara da Pro-Arte. É Doutora em Educação (UERJ). Tem textos publicados no Brasil, Portugal e Espanha nas áreas de Educação Musical, História da Educação Musical, Musicologia, Educação, História da Educação, especialmente sobre Liddy Chiaffarelli Mignone, metodologias de Educação Musical, Instituições, manuais escolares de música, experiências de educação musical no ensino básico e cartas pessoais de músicos e artistas. Juntamente com Ricardo Szpilman, é editora da *Interlúdio:* Revista do Departamento de Educação Musical do Colégio Pedro II. O livro *Canções de Amigo: redes de sociabilidade na correspondência de Liddy Chiaffarelli Mignone para Mário de Andrade*, publicado em 2012, é fruto de sua tese de Doutorado.
ines.rocha2006@hotmail.com.br

Aplicações composicionais de um modelo analítico para variação progressiva e *Grundgestalt*

Carlos de Lemos Almada (UFRJ)

Resumo: Este artigo apresenta aplicações em composição musical e novas ramificações da pesquisa que tem como objetivo expor conceitos, terminologia, simbologia e recursos gráficos criados para um modelo analítico especialmente dedicado aos princípios da variação progressiva e da *Grundgestalt*. Tal modelo vem sendo aplicado como metodologia central de diversos estudos analíticos sobre o assunto, integrando um projeto de pesquisa abrangente em andamento. As abordagens específicas desses estudos têm contribuído decisivamente para a ampliação do escopo do modelo e o aperfeiçoamento de diversos de seus elementos.

Palavras-chave: Variação progressiva. *Grundgestalt*. Análise musical.

Title: Compositional applications of an analytic model to developing variation and *Grundgestalt*

Abstract: This paper presents applications to music composition and new lines of research aimed at addressing concepts, terminology, symbology and graphic resources developed for an analytical model specifically dedicated to the principles of *Grundgestalt* and developing variation. While being part of an extensive ongoing research project, such a model is being used as a primary method for several analytical studies on the subject. The particular approaches to these studies have decisively contributed to broadening the scope of the model and perfecting several of its elements.

Keywords: Developing Variation. *Grundgestalt*. Musical Analysis.

ALMADA, Carlos de Lemos. Aplicações composicionais de um modelo analítico para variação progressiva e *Grundgestalt*. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 127-152, jun. 2012.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Um modelo analítico para variação progressiva e *Grundgestalt*" (ALMADA, 2012a: 2244-2251). Aos dados apresentados naquela ocasião foram acrescentadas aqui novas ramificações da pesquisa, que incluem aplicações em composição musical.

Este artigo apresenta um novo modelo analítico dedicado especificamente aos princípios da variação progressiva e da *Grundgestalt*, que vem sendo desenvolvido e testado em estudos complementares sobre o assunto, integrando um amplo projeto de pesquisa. A despeito de ser um trabalho em construção, diversos de seus elementos – ligados aos aspectos de terminologia, simbologia, tipologia e, especialmente, recursos gráficos – já se encontram consideravelmente consolidados, a partir de aperfeiçoamentos e refinamentos graduais do modelo.

Considerações básicas sobre os conceitos de *Grundgestalt* e variação progressiva

O princípio da variação progressiva (*developing variation*), originalmente elaborado por Arnold Schoenberg, descreve essencialmente o conjunto de procedimentos composicionais empregados na contínua transformação de uma forma primordial (ou *Grundgestalt*, segundo a terminologia schoenberguiana), originada da Ideia (*die Idee*), uma espécie de antevisão pelo compositor de uma peça completa. A *Grundgestalt*, tal como uma semente, conteria implicitamente, ao menos no caso idealizado, todo o conteúdo da peça a ser composta. A partir dessa forma arquetípica seriam, assim, derivados motivos, temas e mesmo materiais subordinados e contrastantes. Tal processo de crescimento orgânico que, em suma, consiste em variações sobre variações, é capaz de gerar linhagens consideravelmente extensas e complexas, incluindo formas híbridas (que, por sua vez, frequentemente tornam-se base para novas variações). Embora tenha sido formulado teoricamente por Schoenberg apenas a partir de 1919 (EMBRY, 2007: 25), o conceito de *Grundgestalt* certamente já existia em seu pensamento em épocas bem mais remotas, como demonstra a própria produção musical de sua fase tonal. Tal conceito tem como fundamento filosófico a corrente do Organicismo, surgida no séc. XIX (cujas raízes associam-se ao pensamento de Goethe e Darwin)[1].

Ambos os princípios foram concebidos e desenvolvidos por Schoenberg a partir de análises de obras de seus reconhecidos mestres, entre outros, Bach, Mozart, Beethoven e, especialmente, Brahms, a quem deve o aperfeiçoamento de várias das técnicas de elaboração em sua própria música[2]. Os diversos desdobramentos relacionados à variação

[1] Para Organicismo e a influência das descobertas de Darwin sobre a música romântica, ver Meyer (1989: 189-96). Para o papel de Goethe na elaboração do conceito de *Grundgestalt* por Schoenberg, ver Burts (2004: 7-9) e Martinez (2009).

[2] Para destacar a importância do tratamento derivativo de Brahms, Schoenberg apresentou na Rádio Frankfurt, em 1933, uma palestra intitulada *Brahms, o progressivo*, que seria transformada em um ensaio de mesmo título, publicado em 1950 na coletânea *Style and idea* (SCHOENBERG, 1984: 398-441). Para outros trabalhos mais recentes sobre variação progressiva e *Grundgestalt* na música de Brahms, ver

progressiva e à *Grundgestalt* têm merecido considerável atenção nas últimas décadas e apresentam-se como objeto principal de vários estudos acadêmicos (ver, p.ex., CARPENTER, 1983; FRISCH, 1984; DAHLHAUS, 1990; BOSS, 1992; HAIMO, 1996 e 1997; DUDEQUE, 2005 e 2007).

Uma *Grundgestalt* pode se apresentar, nos casos mais simples, como um bloco monolítico - uma única ideia indivisível - ou como uma conjunção de componentes distintos. Pode ser ainda um elemento musical concreto (como o que é convencionalmente definido como um motivo) ou ser decomposta em abstrações (uma configuração rítmica, um conjunto de classes de alturas, um acorde etc.) que passam a ser individualmente tratadas como elementos básicos potenciais para derivação. Um dos principais objetivos da presente pesquisa é tornar o modelo de análise suficientemente flexível para abranger as mais diferentes possibilidades de *Grundgestalten*.

Apresentação do modelo analítico de *Grundgestalt*/variação progressiva

Este artigo tem como objetivo primordial resumir e apresentar os principais elementos constituintes desse modelo analítico, levando em conta os vários aperfeiçoamentos e refinamentos realizados no decorrer de alguns estudos já realizados (ver suas descrições sucintas mais adiante), bem como expor as mais recentes ramificações do projeto.

Conceitos, terminologia e simbologia

Alguns novos conceitos, com suas respectivas terminologias e simbologias, foram especialmente elaborados para a efetivação do modelo:

- ***Grundgestalten*-componentes.** São os segmentos constituintes de uma *Grundgestalt* composta. São designados em análise por letras maiúsculas em ordem alfabética, em negrito: **A**, **B**, **C** etc.;

Frisch (1984), Burts (2004) e Embry (2007). É também bastante ilustrativa a análise que Schoenberg faz do primeiro movimento do *Quarteto de cordas* K 465 de Mozart, sob o aspecto da variação progressiva (SCHOENBERG, 2006: 53-60), obra também analisada por Norton Dudeque sob a mesma perspectiva derivativa (DUDEQUE, 2003).

. **Domínios.** Correspondem a aspectos musicais presentes em uma *Grundgestalt* (simples ou composta) passíveis de processo de abstração (ver abaixo). Podem pertencer às seguintes categorias: contorno melódico (ctm), contorno intervalar (cti), contorno rítmico (ctr), conjunto de classes de alturas (pcs, para *pitch class set*) ou acorde (ac). São também explicitadas na análise através de alguns sinais gráficos:

<...>, indicando sequência ordenada de elementos (para os três tipos de contornos, ctm, cti e ctr). Os elementos constituintes podem ser classes de alturas (p.ex., <5291>, tomado como unidade um semitom), em ctm´s; intervalos (<-3+1+5-8>, com unidade semitom e sendo os sinais "+" e "-" relacionados às direções, respectivamente, ascendente e descendente), em cti´s; ou durações rítmicas (<1,2,1>, unidade: semicolcheia), em ctr´s[3];

(...), referindo-se a conjunto não ordenado de classes de alturas (pcs, como abreviatura de *pitch class set*), p.ex., (016)[4];

[.../.../...], denota simultaneidade de classes intervalares, formando um acorde (ac). Por convenção, considera-se para a notação o sentido grave-agudo (p.ex., [2/4/3], representando um acorde de dominante com sétima no baixo);

. ***Grundgestalten*-abstrações (GG´s)[5].** Referentes às *Grundgestalten*-componentes (ou a uma *Grundgestalt* simples, como um todo), correspondem a abstrações em relação a algum dos domínios musicais acima apresentados. São identificadas pela fórmula: **I**[j], onde **I** representa a *Grundgestalt*-componente de referência e *j* o domínio abstraído (p.ex.: **A**[ctr], **B**[pcs], **C**[ac] etc.). As GG´s são as unidades que formam as bases para o processo derivativo.

. ***Grundgestalten*-intermediárias (gg´s).** Derivam de GG´s, através de processos de variação progressiva. Como suas origens, são também abstrações de domínios musicais, porém, de alguma maneira, transformadas. Notação: **i**-n[j], em que **i** indica o parentesco de

[3] Simbologia adaptada àquela proposta por Rahn (1980). A esse respeito, ver também Boss (1992).

[4] Para a identificação de conjuntos de classes de alturas, ver Straus (2005: 57-58).

[5] É uma premissa essencial do modelo considerar que, enquanto que os eventos musicais "reais" se desenrolam diacronicamente no plano concreto (ou superfície musical), todo o trabalho derivativo e de geração de formas aconteceria numa espécie de "universo paralelo", atemporal, o plano abstrato. É neste plano que se processa a maior parte do trabalho analítico. Em uma nomenclatura alternativa, não por acaso mais próxima do jargão genético, os planos concreto e abstrato poderiam ser identificados, respectivamente, como fenotípico e genotípico.

derivação entre gg e GG, *j* o domínio abstraído, com *n* representando o número de ordem da variante em relação ao referencial. P.ex., as gg´s **a**-1[cti] e **a**-2[cti] são formas distintas, porém derivadas de uma mesma GG, **A**[cti][6];

- **Formas concretas.** São realizações obtidas por intermédio de combinação entre formas abstratas, sendo uma delas sempre associada a um contorno rítmico, original ou variante (considera-se o fato de que uma configuração rítmica é, por excelência, o elemento que possibilita a concretização da combinação). As abstrações podem ser provenientes de mesmo nível hierárquico (GG/GG ou gg/gg) ou de níveis distintos (GG/gg), ou seja, não são necessariamente provenientes das mesmas gerações. Quando uma forma concreta é obtida a partir de recombinações de duas ou mais abstrações oriundas de uma mesma fonte (p.ex., **A**), é denominada *pura*[7]. No caso de as abstrações terem fontes distintas (p.ex., **A** e **B**), o resultado é uma forma *híbrida*. As formas concretas (sejam puras ou híbridas) tornam-se elementos passíveis de novas abstrações/derivações;

- **Formas fenotípicas.** São tipos específicos de formas concretas, resultantes de processos composicionais idiossincráticos, caracteristicamente superficiais, portanto não relacionados a transformações de abstrações oriundas da linhagem da *Grundgestalt* (estas consideradas, em oposição, como genotípicas).[8] A partir do momento em que surgem, as formas

[6] Como se constatará mais adiante, o número de ordem eventualmente é acompanhado por ramificações numéricas (separadas por pontos), que indicam precisamente a geração à qual pertence a forma derivada.

[7] Este tipo de forma concreta corresponde aproximadamente ao que Schoenberg denomina formas-motivo (*motive-forms*), isto é, estruturas derivadas da *Grundgestalt*, que se mostram aptas para promover o desenvolvimento da ideia básica dentro do crescimento orgânico de uma peça (cf. SCHOENBERG, 1991: 36).

[8] Outra maneira de defini-la seria considerar que as origens da forma fenotípica não são produzidas no plano abstrato, ao contrário do que acontece com as demais formas concretas. É importante ressaltar, ainda, que a distinção aqui considerada entre formas fenotípicas e genotípicas não corresponde exatamente às definições empregadas no campo da Genética, da qual deriva a presente terminologia. Na acepção original, um fenótipo pode ser considerado como a realização de uma instrução presente no código genético de um determinado ser (por exemplo, olhos vermelhos em uma mosca-das-frutas). No caso do modelo aqui descrito, uma forma fenotípica seria qualquer elemento *externo* e, portanto, independente dos desdobramentos da *Grundgestalt* (ou seja, as formas genotípicas, por oposição) que é inserido no plano concreto da peça em um dado momento. Como será apresentado, a partir dessa inserção, o elemento fenotípico pode ser incorporado ao processo derivativo, a partir da abstração de seus componentes (que se tornam, assim, potenciais matrizes para a produção de variantes), passando a fazer parte do "genoma" da composição.

fenotípicas podem exercer um papel de relativo destaque dentro de uma composição, frequentemente servindo de base para procedimentos de variação progressiva (via abstração de seus componentes) e mesmo para novas combinações (por hibridismo) com formas genotípicas.[9] Na notação analítica, as formas fenotípicas diferenciam-se das GG´s pela posição no alfabeto das letras empregadas em sua identificação: **X**, **Y**, **Z** e **W**. A partir do momento em que se instala na superfície musical, uma forma fenotípica passa a ter o mesmo status de uma forma concreta genotípica (pura ou híbrida), tornando-se assim disponível para o processo derivativo. Em outros termos, pode ser decomposta e ter seus constituintes abstraídos para transformações subsequentes;

. **Operações de transformação.** Atuam como espécies de funções que projetam uma determinada forma abstrata matriz (GG ou gg) em uma forma variante, a partir de algum tipo de modificação estrutural associada ao domínio considerado. As operações são os agentes dos processos de variação progressiva, sendo empregadas na produção do material associado genotipicamente à *Grundgestalt*. Podem ser aplicadas como transformações isoladas de uma determinada forma ou em cadeias, de maneira recursiva (i.e., a mesma operação sendo aplicada sucessivamente sobre as formas que vão sendo obtidas) ou ainda combinadas. Em uma clivagem mais básica, as operações distinguem-se em relação ao domínio de aplicação considerado (pcs, cti, ctm, ctr ou ac). Até o ponto atual da pesquisa, cerca de trinta tipos de operações foram identificados, sendo alguns deles apresentados na Tab. 1.

[9] Um bom exemplo disso é o que ocorre com a forma fenotípica **X** na *Sinfonia de Câmara* op. 9 de Schoenberg (ALMADA, 2011a). Mais detalhes são apresentados adiante neste artigo.

Operação	Domínio de atuação						Descrição
Nome	abrev	ctm	cti	ctr	ac	pcs	
Abstração	abs	x	x	x		x	Extrai o conteúdo, de acordo com o domínio considerado.
Abstração de conjunto	cnj	x					Abstrai de um ctm um conjunto não ordenado.
Acréscimo	acr	x	x	x			Introduz um novo elemento ao contorno, em qualquer posição.
Aglutinação	agl	x	x	x			Combina duas ou mais formas distintas de mesmo domínio, por justaposição ou superposição, criando resultantes com, necessariamente, maior número de elementos do que os das formas componentes.
Aumentação	aum			x			Dobra os valores dos elementos.
Complementação intervalar	cmp		x				Seleciona um elemento (ou mais de um) do contorno de origem e o substitui por seu complemento (ou seja, sua diferença em relação a 12 semitons).
Contração intervalar	con		x				Seleciona um elemento do contorno e o substitui por um valor que lhe seja menor (normalmente, em um semitom).
Deslocamento métrico	dsl			x			Retira o contorno de seu contexto métrico original, inserindo-o em outro.
Diminuição	dim			x			Divide pela metade os valores dos elementos.
Espelhamento	esp	x	x	x			Cria uma imagem espelhada do contorno original.
Expansão intervalar	exp		x				Seleciona um elemento do contorno e o substitui por um valor que lhe seja maior.
Extração	ext	x		x			Retira um ou mais elementos do contorno.
Horizontalização	hor				x		Transforma acorde (ac) em sequência intervalar ordenada (cti), a partir da orientação intervalar convencionada, no sentido grave-agudo.
Inversão	inv		x				Multiplica cada elemento do contorno pelo fator (-1).
(etc.)							

Tab. 1: Listagem de algumas operações de transformação.

. **Fator de transformação (F_t).** É um valor numérico estabelecido entre 0,00 e 1,00 que mede a capacidade de uma operação de promover variação quando aplicada a uma forma matriz. O fator de transformação de uma operação é uma grandeza inversamente proporcional à tal capacidade (ou seja, quanto mais profunda for a modificação provocada, menor é o valor F_t da operação que lhe deu origem). De um modo geral, operações aplicadas a contornos rítmicos resultam em transformações de maior alcance em relação a operações semelhantes aplicadas a outros domínios[10]. Disto resulta o estabelecimento de valores F_t diferenciados (um pouco menores para transformações rítmicas). A necessidade de associar as operações a valores específicos de F_t levou à organização de oito classes possíveis de operações, de acordo com os efeitos causados por suas aplicações (que se apresentam na comparação de similaridade entre forma matriz e forma derivada). A Tab. 2 define as oito classes estabelecidas, considerando os domínios de aplicação (sendo os efeitos produzidos em elementos rítmicos mais acentuados do que os demais, como mencionado acima) e a presença de cinco parâmetros: (1) identidade dos elementos (na ordem original); (2) número de elementos; (3) orientação (para intervalos); (4) proporções dos elementos e (5) disposição (horizontal para contornos / vertical para acordes). Como se observa, a manutenção ou não desses parâmetros influencia no estabelecimento dos fatores de transformação das operações classificadas;

Classe	Distinção entre matriz e variante	Domínio	F_t	Parâmetros mantidos					Exemplo
				1	2	3	4	5	
1ª	Nula (identidade)	ctm	1,00	x	x	x	x	x	(Repetição literal)
2ª	Muito leve	cti	0,95		x	x	x	x	Transposição
3ª	Leve	cti	0,85		x		x	x	Inversão
4ª	Mediana	ctr	0,80		x		x	x	Aumentação
5ª	Pouco acentuada	cti	0,75		x	x		x	Expansão intervalar
		ctm			x		x		Verticalização
		ctm		x	x			x	Mudança de registro
6ª	Acentuada	ctr	0,70				x	x	Extração
7ª	Muito acentuada	cti	0,65		x			x	Permutação
8ª	Remota	ctr	0,60					x	Permutação

Tab. 2: Classes de operações de transformação.

[10] Isto corresponde ao senso comum que atribui maior importância ao aspecto rítmico (em relação aos demais) para o estabelecimento (e a identificação) de relações de similaridade entre matriz e variante (ver, p.ex., SCHOENBERG, 1991). Recentemente, tal axioma quase intuitivo vem ganhando respaldo científico a partir de testes empíricos realizados em estudos sobre a cognição musical (para menções a tais experimentos, ver MCADAMS; MATZKIN, 2001).

. **Coeficiente de similaridade (C_s).** É um valor numérico, dentro dos mesmos limites do fator de transformação (entre 0,00 e 1,00), que deve ser associado a cada forma abstrata ou concreta produzida (incluindo as *Grundgestalten*-abstrações e as formas fenotípicas)[11]. O coeficiente de similaridade de uma determinada forma mede não apenas o grau de parentesco entre esta e a forma matriz que lhe deu origem, como as relações com seus antecessores (que, em última instância, podem ser rastreadas até a própria *Grundgestalt*). O cálculo do C_s de uma forma abstrata derivada resulta do produto entre o C_s da forma matriz que lhe deu origem e o fator de transformação da operação aplicada. De um modo genérico:

$C_s/\mathbf{a} = C_s/\mathbf{A} \times F_t/\mathbf{op}$, em que **a** é uma forma derivada, **A** sua forma matriz e **op** uma operação[12].

No caso de uma forma concreta pura, o cálculo de seu C_s corresponde à média aritmética dos C_s´s das formas abstratas combinadas que a constituem. Genericamente:

$C_s/\mathbf{P} = (C_s/\mathbf{a}_1 + C_s/\mathbf{a}_2 + ... C_s/\mathbf{a}_n) / n$, em que **P** é uma forma concreta pura e $\mathbf{a}_1$, $\mathbf{a}_2$... $\mathbf{a}_n$ são as formas abstratas componentes.

Para formas concretas híbridas é empregada a mesma fórmula anterior, porém multiplica-se o resultado por uma constante redutora (o fator de hibridismo), de valor 0,8. Isto corresponde à intuição de que uma forma híbrida é necessariamente mais remota (em relação às origens) do que uma forma pura em condições similares. Assim:

$C_s/\mathbf{H} = 0{,}8x\ (C_s/\mathbf{a}_1 + C_s/\mathbf{a}_2 + ... C_s/\mathbf{a}_n) / n$, em que **H** é uma forma concreta híbrida e $\mathbf{a}_1$, $\mathbf{a}_2$... $\mathbf{a}_n$ são as formas abstratas que a compõem.

[11] Como fica evidente a seguir, considerando que o coeficiente de similaridade de uma forma concreta depende dos coeficientes das formas abstratas que a compõem, o cálculo do C_s de de uma forma fenotípica mostra-se como problemático, já que, por definição, ela é uma criação desvinculada do plano abstrato. Como solução provisória para este problema, quando necessária, a atribuição de tal valor é realizada de maneira subjetiva (por comparação com formas concretas "normais"), levando-se em conta as condições do contexto.

[12] Por definição, o C_s de uma *Grundgestalt*-abstração tem valor máximo (1,00).

Representação gráfica

A análise, dentro do modelo, emprega essencialmente recursos gráficos que abrangem não apenas a identificação dos elementos referenciais e derivações, como também os processos envolvidos. São as seguintes as configurações dos principais componentes do modelo analítico:

. *Grundgestalt*-abstração (GG). É representada por um retângulo branco em linha cheia. No vértice superior esquerdo é indicada a identificação da forma e, sob o lado inferior, a especificação do de seu conteúdo (Fig. 1).

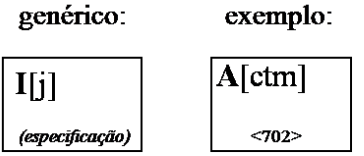


Fig. 1: Representação gráfica de uma *Grundgestalt*-abstração (GG).

. *Grundgestalt*-intermediária (gg). Retângulo branco em linha tracejada. No vértice superior esquerdo é indicada a identificação da forma e sob o lado inferior a especificação de seu conteúdo (Fig. 2).

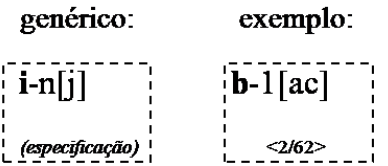


Fig. 2: Representação gráfica de uma *Grundgestalt*-intermediária (gg).

. Forma concreta pura. Retângulo branco em linha cheia, dentro do qual são inseridas as formas abstratas envolvidas, devidamente identificadas (Fig. 3).

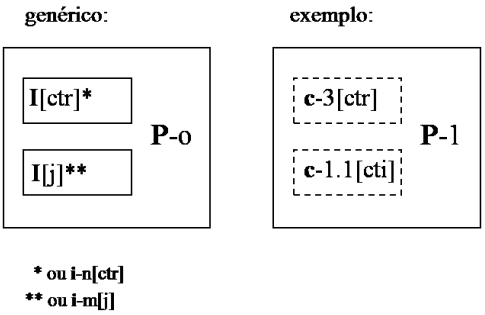


Fig. 3: Representação gráfica de uma forma concreta pura.

. Forma concreta híbrida. Retângulo cinza em linha cheia, dentro do qual são inseridas as formas abstratas envolvidas, devidamente identificadas (Fig. 4).

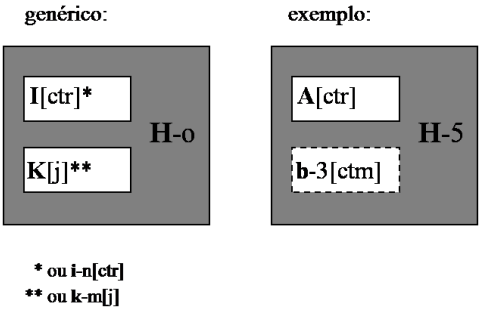


Fig. 4: Representação gráfica de uma forma concreta híbrida.

. Forma fenotípica. Losango branco com linha cheia, com identificação no centro (Fig. 5). Observe-se que, após ser estabelecida, a forma fenotípica, como qualquer forma concreta, pode ser incluída no processo derivativo, a partir da abstração de elementos componentes, considerando domínios diversos, sendo cada qual, por sua vez, passível de transformações subsequentes (sugeridas pelas setas pontilhadas).

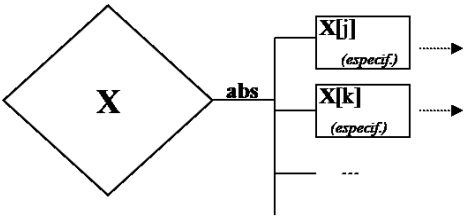


Fig. 5: Representação gráfica de uma forma fenotípica.

. Operações. Suas aplicações são indicadas por intermédio de uma seta em linha cheia ligando a forma matriz à forma derivada. Os tipos de operações aplicadas são identificados (em abreviatura) sobre as setas (Fig. 6).

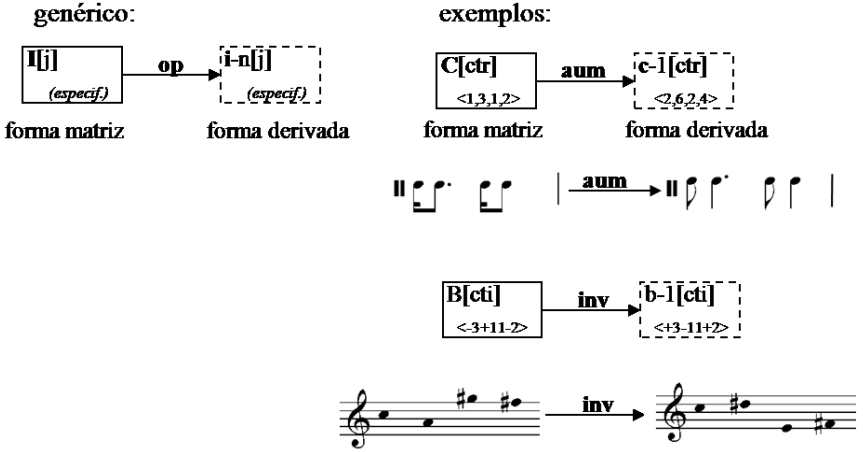


Fig. 6: Representação gráfica de aplicação de operações de transformação.

O processo de variação progressiva a partir de uma dada *Grundgestalt* é resumido no esquema gráfico apresentado na Fig. 7.

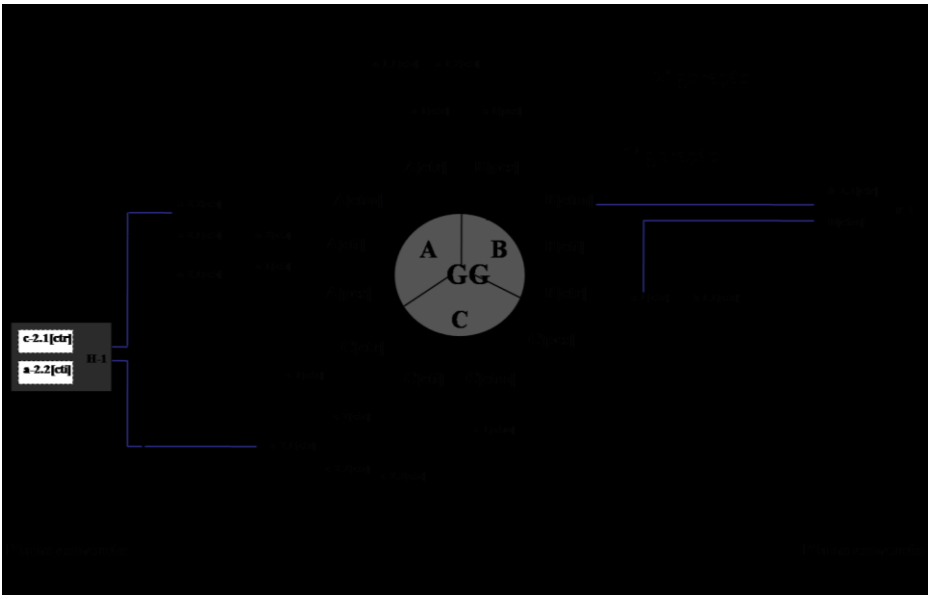


Fig. 7: Representação gráfica do processo de variação progressiva em uma peça hipotética.

O esquema (considerando uma peça hipotética) reflete nitidamente o crescimento orgânico que se efetiva em círculos concêntricos a partir da origem: a *Grundgestalt* é aqui subdividida em três componentes (**A**, **B** e **C**), dos quais são abstraídas 12 *Grundgestalten*-abstrações (GG´s). A variação progressiva passa, então, a atuar, produzindo uma primeira geração de *Grundgestalten*-intermediárias (gg´s), através da aplicação de operações diversas (não indicadas no esquema para evitar congestionamento gráfico). Algumas das gg´s obtidas, por sua vez, servem de base para novas derivações, resultando em uma segunda geração de formas intermediárias, e assim por diante (as setas pontilhadas que saem de algumas das gg´s sugerem o prosseguimento do processo em direção a novas gerações de formas).

As origens das diferentes formas são precisamente identificadas pela notação. Seguindo-se, por exemplo, a linhagem da *Grundgestalt*-abstração **C**[ctr], tem-se a seguinte sequência (Tab. 3):

GG	gg	
	1ª geração	2ª geração
C[ctr]	**c**-1[ctr]	-
	c-2[ctr]	**c**-2.1[ctr]
		c-2.2[ctr]
		c-2.3[ctr]

Tab. 3: Linhagem de **C**[ctr], de acordo com a Fig. 7.

Como é possível observar, a identificação de uma gg indica não apenas sua origem, como também a geração à qual pertence. Pela Tab. 3 constata-se que as gg´s **c**-1[ctr] e **c**-2[ctr], que não possuem pontos em suas numerações, são de 1ª geração. Já **c**-2.1[ctr], **c**-2.2[ctr] e **c**-2.3[ctr], todos com um ponto, pertencem à 2ª geração. É possível, então, generalizar, considerando que a quantidade *n* de pontos presentes na nomenclatura de uma gg implica sua localização na geração de número (n+1). Eis alguns exemplos: **a**-4[ac] (0 pontos→ 0+1=1 → 1ª geração); **c**-1.1.3[cti] (2 pontos→ 2+1=3 → 3ª geração); **b**-4.1.2.1.1[ac] (5 pontos→ 5+1=6 → 6ª geração) etc.

Voltando à Fig. 7, percebe-se a presença de duas formas concretas, **P**-1 e **H**-1 (respectivamente, pura e híbrida), a partir da combinação de formas abstratas. Como já mencionado, as formas concretas podem, por sua vez, ter seus conteúdos abstraídos (de acordo com os domínios considerados), que passam a ser inseridos no plano abstrato e, portanto, no processo derivativo.

Aplicações do modelo em análises

A primeira peça musical a ser analisada com a metodologia do modelo (ainda não plenamente consolidada) foi a *Primeira Sinfonia de Câmara* op. 9, de Arnold Schoenberg (ALMADA, 2011b). O exame de sua *Grundgestalt* (apresentada em redução na Fig. 8) revelou uma forte correlação entre seus quatro componentes abstraídos (**A**, **B**, **C** e **D**) e a construção dos principais temas da obra. Cada uma das GG´s estabelecidas representa uma

forte característica construtiva:

A[cti] – intervalo de nona menor descendente (-13 semitons);
B[ac] – formação acordal por quartas justas superpostas;
C[ac] – formação acordal composta por notas da escala de tons inteiros;
D[cti] – movimento cromático descendente.

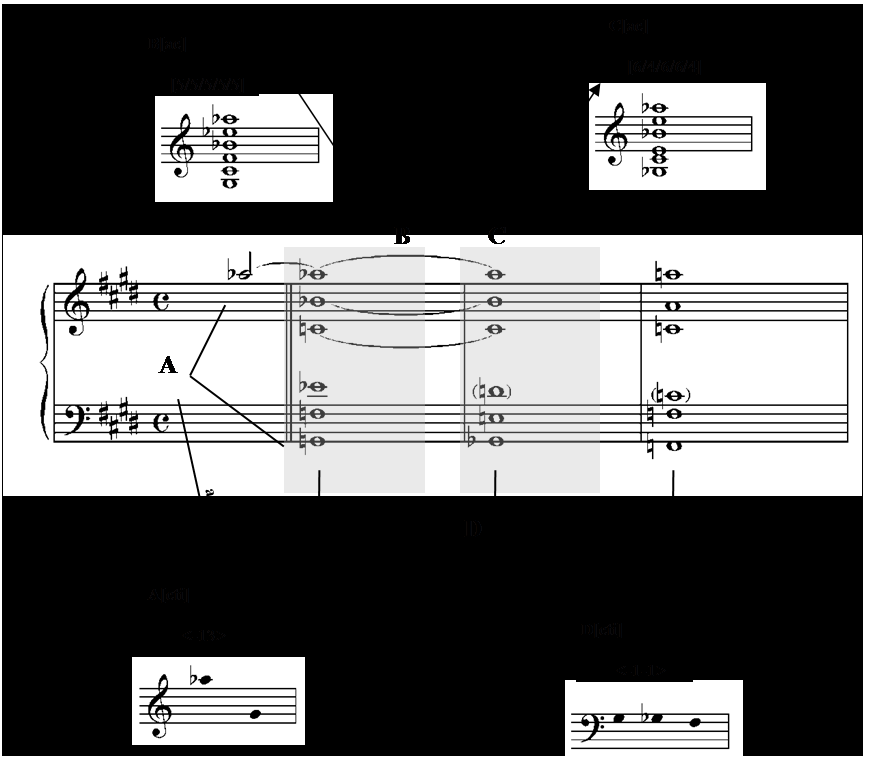


Fig. 8: *Grundgestalt* e *Grundgestalten*-abstrações da *Sinfonia de Câmara* de Schoenberg (c. 1-4, redução).

Esses quatro elementos formam uma espécie de genoma da obra, sendo responsáveis pela geração de vários de seus principais temas, a partir de inúmeros tipos de manipulação derivativa. A Fig. 9 apresenta a análise do primeiro (em ordem cronológica) dos temas da *Sinfonia* (e também um dos mais importantes e funcionalmente significativos),

o assim denominado *tema quartal*[13], adaptando a terminologia e a simbologia do estudo original às configurações atualmente adotadas pelo modelo.

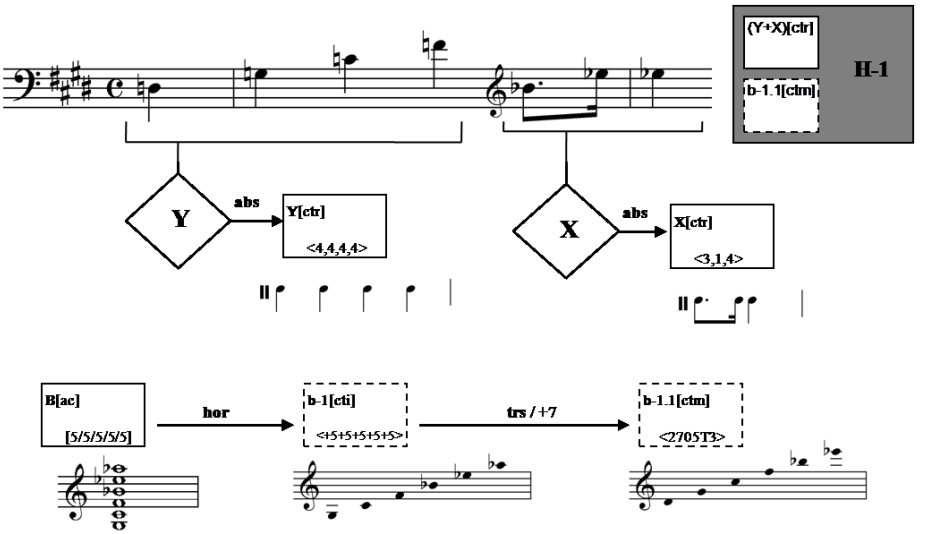


Fig. 9: Análise derivativa do tema quartal da *Sinfonia de Câmara* de Schoenberg (c. 5-6).

O elemento mais saliente do tema quartal (o contorno melódico **b**-1.1, em quartas justas ascendentes sucessivas) origina-se da horizontalização (e transposição) da GG **B**[ac], o hexacorde quartal. Já o revestimento rítmico do tema resulta de duas configurações fenotípicas, **Y** e **X**, a partir das quais são abstraídas as GG´s **Y**[ctr] e **X**[ctr]. Esta última tem um papel de grande destaque na construção dos demais temas, seja em seu formato básico ou em outras manifestações variadas. Sua combinação com abstrações genotípicas contribui para a grande variedade de configurações que apresentam tais temas.

Um estudo semelhante, sobre relações entre temas e *Grundgestalt*, foi realizado sobre a *Sonata para Piano* op. 1, de Alban Berg (ALMADA, 2011a), obra que mantém, aliás, estreitas relações de parentesco com a *Sinfonia* schoenberguiana[14]. A Fig. 10 reproduz

[13] Para o catálogo de temas atuantes nessa obra, ver Almada (2007).
[14] Para maiores informações, ver Almada (2008 e 2010).

(devidamente revisado e adaptado aos recursos atuais do modelo) o trecho inicial da análise derivativa do tema principal da *Sonata* op. 1 de Berg, que compreende justamente a *Grundgestalt*. Ela apresenta-se como um elemento musical concreto, segmentado claramente em três componentes (**A**, **B** e **C**). Diferentemente do caso da *Sinfonia*, as *Grundgestalten*-componentes **A** e **B** produzem abstrações tridimensionais: **A**[pcs], **A**[cti] e **A**[ctr] e **B**[pcs], **B**[cti] e **B**[ctr], todas elas fortemente significativas na construção dos diversos temas que compõem a peça. A componente **C**, por sua vez, como mostra a análise, pode ser considerada tanto um elemento independente como uma forma concreta híbrida (**H**-1) resultante da combinação de **a**-1[ctr] e **C**[cti]. Esta última interpretação é instigante, pois significaria que a concretização do processo derivativo estaria em atuação dentro dos limites da própria *Grundgestalt*.

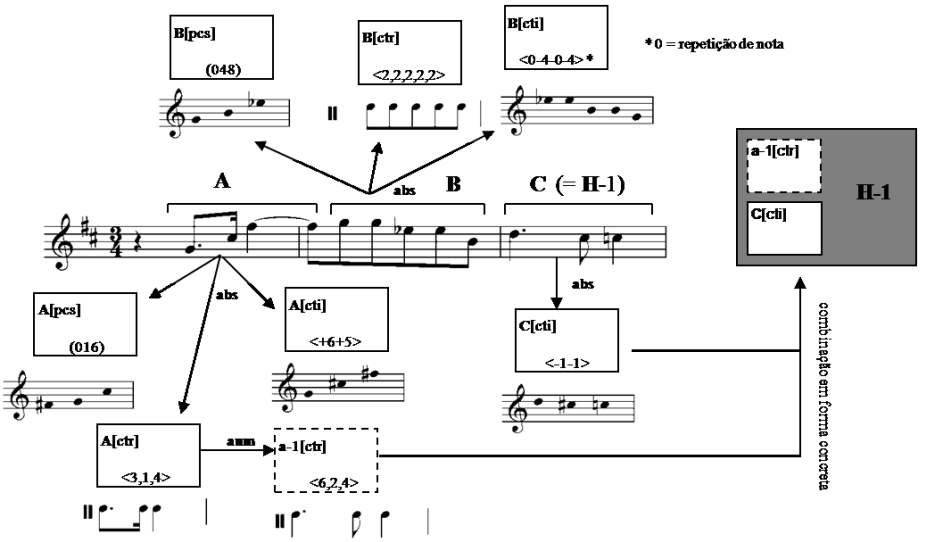


Fig. 10: *Grundgestalt* e análise derivativa da *Sonata* op. 1 de Alban Berg (c. 1-3).

Chama atenção a forte afinidade que existe entre algumas *Grundgestalten*-abstrações de ambas as obras, como revela a comparação apresentada na Fig. 11. Sem precisar comentar os casos evidentes de identidade (**X**[ctr]/**A**[ctr) e **D**[cti]/**C**[cti]), percebe-se a existência de significativos laços parentais nas duplas restantes. A GG **B**[pcs]

(da *Sonata*) pode ser considerada um subconjunto de **C**[ac] (da *Sinfonia*), pelo elo que as une: a escala de tons inteiros. A derivação de **A**[cti] (*Sonata*), ainda que mais tortuosa, é também facilmente demonstrável através da sequência de transformações a partir da matriz **B**[ac] (*Sinfonia*): horizontalização (resultando, como visto na Fig. 8, a gg **b**-1[cti]), redução (de cinco para duas quartas justas) e expansão intervalar sobre a primeira quarta (de 5 para 6 semitons, resultando no intervalo de trítono). Tudo torna-se ainda mais interessante se for considerado que esta última forma exerce um papel de grande destaque não apenas na *Sonata*, como também na própria *Sinfonia*, sendo um de seus principais elementos ideológicos[15].

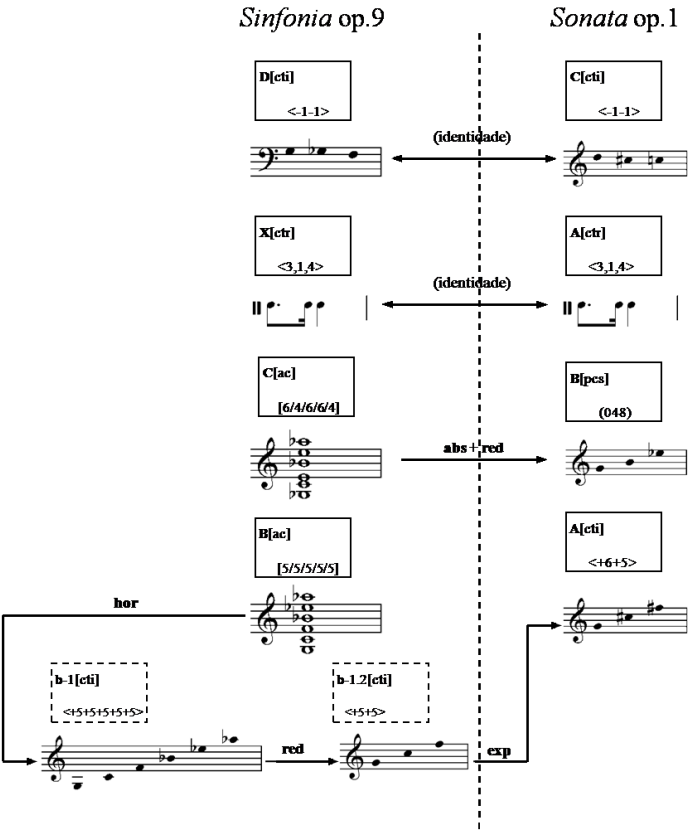


Fig. 11: Comparação entre algumas *Grundgestalten*-abstrações da *Sinfonia* (Schoenberg) e da *Sonata* (Berg).

[15] Para a importância desse elemento, ver Almada (2007 e 2011b).

Em uma mudança de abordagem, o terceiro estudo realizado com o modelo (Almada, no prelo) buscou analisar uma peça completa sob a perspectiva derivativa, com o objetivo de investigar as potencialidades estruturais da variação progressiva. Para isso, foi escolhida outra obra de Berg, a primeira das *Quatro Canções* op. 2.[16] Neste caso específico constatou-se que a *Grundgestalt* da peça apresenta-se como um conglomerado de componentes abstratos, derivados "hereditariamente" de elementos-chave de três outras obras: a *Sinfonia* schoenberguiana, a *Sonata* do próprio Berg e o prelúdio da ópera *Tristão* e *Isolda* de Wagner. A Fig. 12 reproduz esse inusitado esquema de geração extraopus, resultando no que passou a ser denominado *Grundgestalt*-complexo.

As características dessa nova abordagem exigiram a elaboração de recursos adicionais e específicos, de modo a dar conta da tarefa que consistia, em suma e por assim dizer, em decifrar o código genético da peça. Após inúmeras tentativas frustradas, a adaptação de alguns elementos gráficos e conceituais da análise schenkeriana mostrou-se como estratégia ótima, pois permitiu não apenas a necessária visualização das recorrências das formas derivadas da *Grundgestalt*-complexo, como explicitar suas múltiplas correlações em camadas estruturais hierarquizadas. A Fig. 13 apresenta um dos trechos analisados, ilustrando a eficácia desse aperfeiçoamento metodológico.

[16] *Schlafend trägt man mich in mein Heimatland* (texto de Alfred Mombert). Registre-se que foi considerada no estudo a primazia de composição. Na ordem de publicação a canção analisada é a segunda, sendo, portanto, identificada no estudo como op. 2/II.

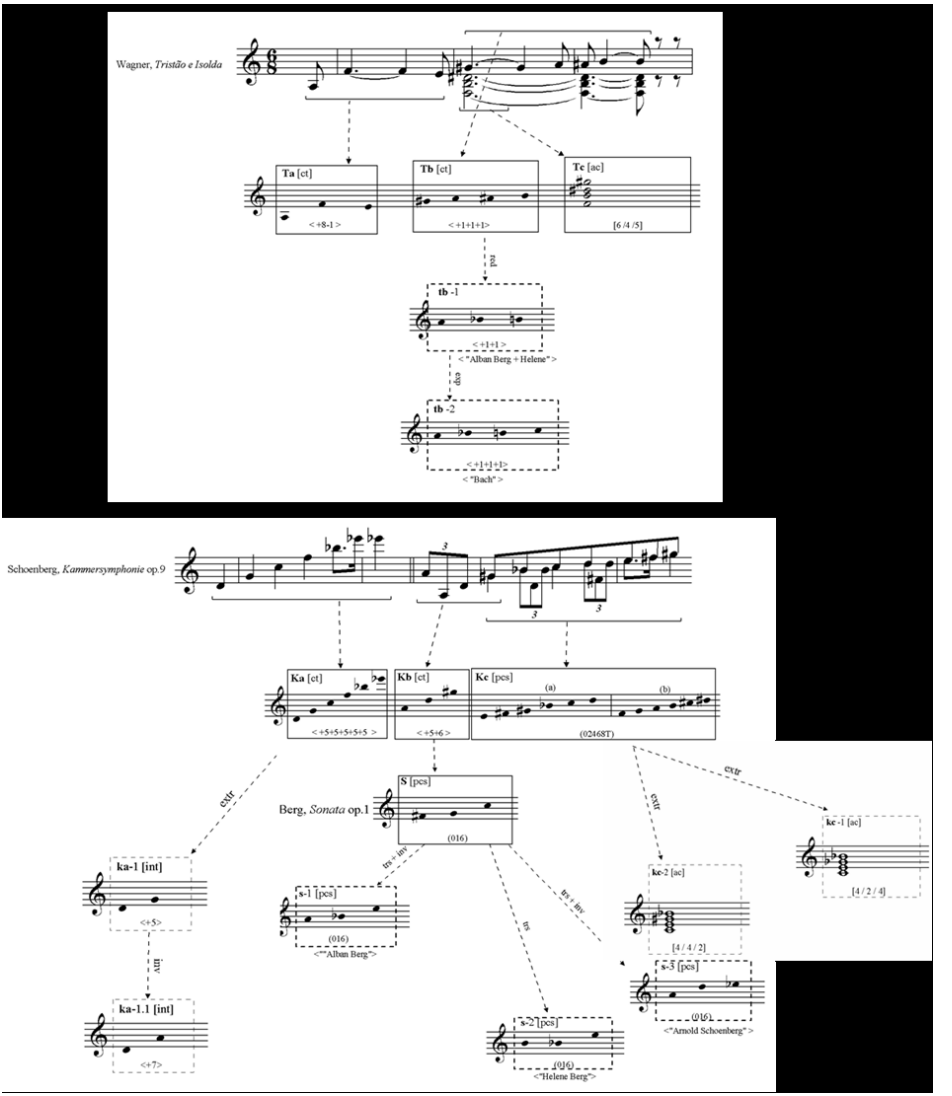


Fig. 12: *Grundgestalt*-complexo da canção op.2/II de Berg[17].

[17] Reprodução do Ex. 1 de Almada (no prelo).

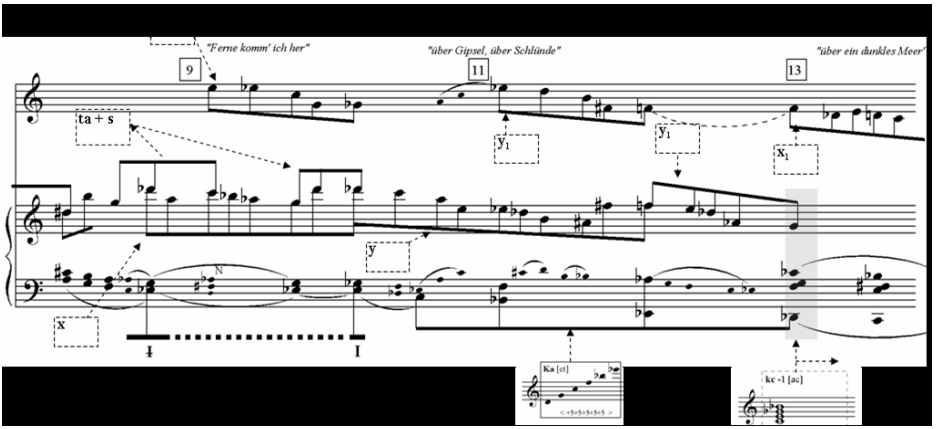


Fig. 13: Análise derivativa estrutural da canção op.2/II de Berg (c.8-13)[18].

Aplicações do modelo em composição

A partir dos vários aperfeiçoamentos empreendidos na consolidação do modelo analítico, uma nova ramificação da pesquisa apresentou-se quase que naturalmente: a aplicação composicional. Na primeira etapa dessa alternativa foram introduzidos dois novos conceitos, a curva e a estrutura derivativas, como recursos essencialmente pré-composicionais (ALMADA, 2012b). Em suma, a estrutura derivativa corresponde ao comportamento do conteúdo de uma peça (em função do tempo ou da estrutura formal) em relação ao referencial estabelecido pela *Grundgestalt*. A representação gráfica dessa estrutura é desempenhada pela curva derivativa, plotada em um esquema de eixos bidimensionais: no horizontal é disposta a linha do tempo (em número de compassos e/ou segmentos formais), e no vertical o coeficiente de similaridade, seja organizado em faixas (para abordagens globais e menos detalhadas - ver Fig. 14a) ou de acordo com a escala centesimal de 0,00 a 1,00 (para abordagens locais, considerando trechos formais específicos - Fig. 14b. As curvas A, B e C correspondem a *Grundgestalten*-componentes.).

[18] Reprodução do Ex. 10 de Almada (no prelo).

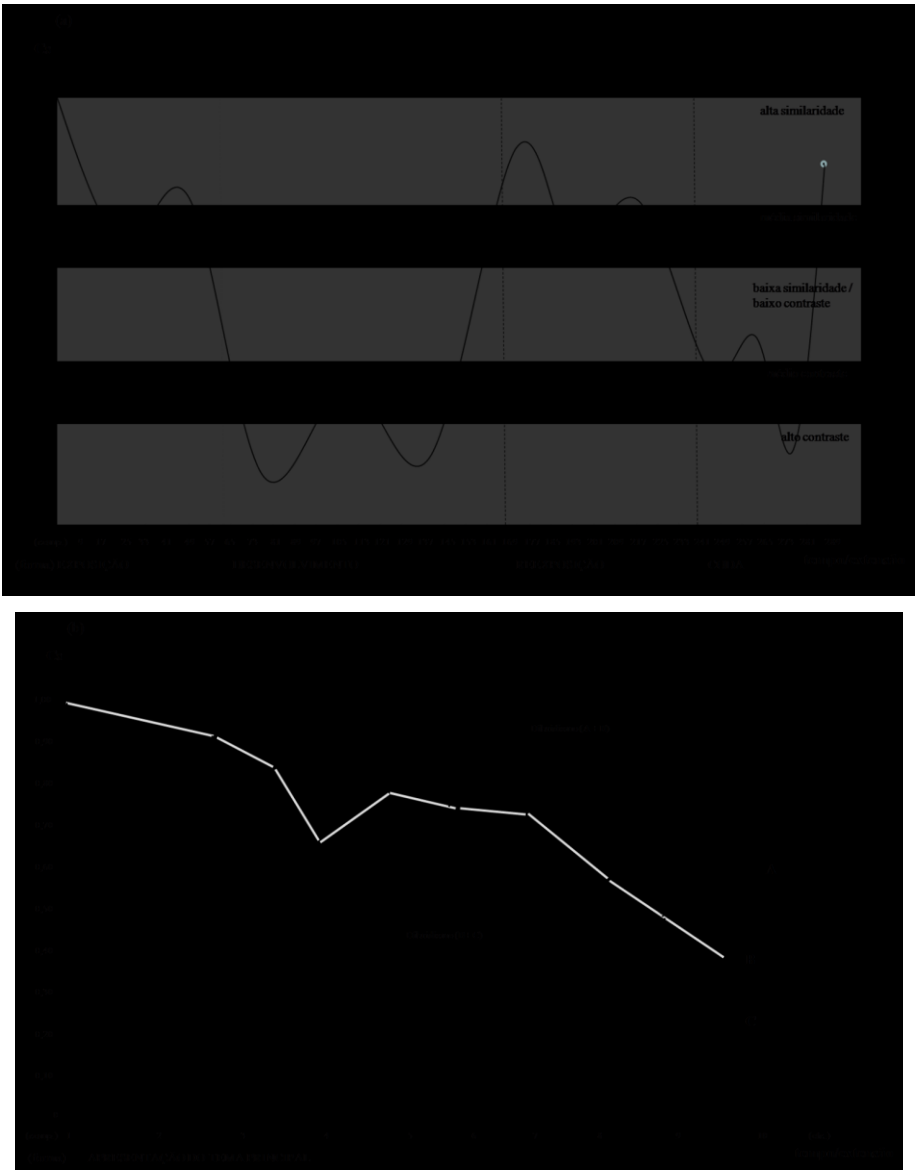


Fig. 14: Exemplos de curva derivativa em configuração global (a) e local (b)[19].

[19] Reprodução da Fig. 7 de Almada (2012b).

Recentemente, foi realizado um primeiro experimento composicional com a aplicação dos vários elementos consolidados pela pesquisa, resultando na peça *Entropia*, para flauta e piano. A partir de uma *Grundgestalt* estabelecida e da aplicação de um conjunto de operações de transformação foram produzidas 249 formas abstratas derivadas, distribuídas em um grande número de linhagens (algumas delas com extensões de várias gerações). Recombinações dessas abstrações, por sua vez, geraram diversas formas concretas (puras e híbridas), várias delas formadores de temas. A Fig. 15 apresenta a curva derivativa de *Entropia*, plotada a partir dos dados da análise estrutural da peça.

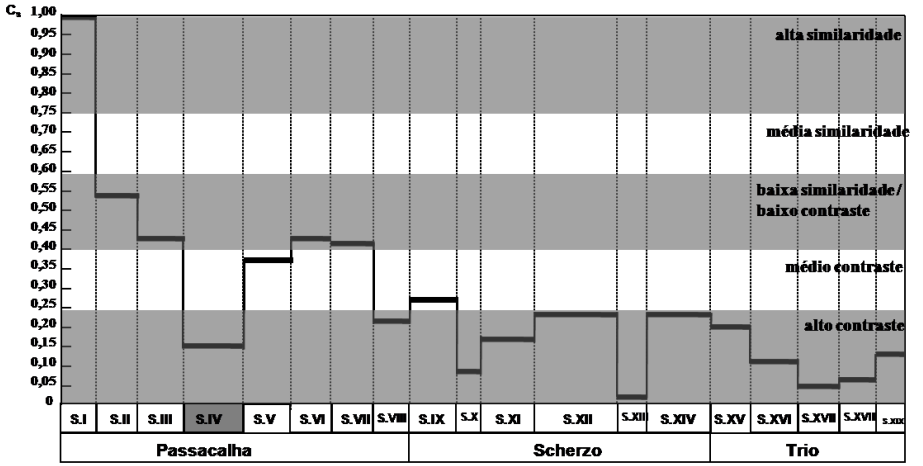


Fig. 15: Curva derivativa de *Entropia*.

Conclusões

Até o momento atual da pesquisa, os resultados obtidos têm sido bastante satisfatórios, pois além da ampliação de sua área de abrangência, por intermédio das abordagens distintas empreendidas pelos estudos realizados, os recursos metodológicos vêm sendo constantemente aperfeiçoados, tornando o modelo analítico cada vez mais versátil, elegante e preciso.

A ramificação composicional do projeto mostra-se também como altamente promissora, não apenas em relação à possibilidade do aproveitamento dos elementos do

modelo no estabelecimento de fases pré-composicionais (no planejamento da estrutura derivativa de peças, por exemplo), ou ainda na efetivação de uma estratégia pedagógica (possibilitando sistematizações do trabalho de variação do material), mas também no próprio processo de criação integral, como demonstra a geração da peça *Entropia*. A concretização de sua composição abriu uma nova perspectiva para a pesquisa, já que a experiência da aplicação dos conceitos e recursos do modelo, por si só, constituiu uma fase de profundos aperfeiçoamentos. O estudo dos dados obtidos através da análise estrutural dessa peça e dos processos empregados em sua composição, bem como de suas implicações para o desenvolvimento do modelo mostram-se como próximas etapas para a pesquisa, com divulgação em estudos futuros. Outros possíveis desdobramentos atualmente considerados, abrindo novas perspectivas de investigação, buscam conexões com as áreas da computação musical e da genética, baseadas principalmente nas pesquisas sobre *L-Systems*[20].

Referências

ALMADA, Carlos de L. Simbologia e hereditariedade na formação de uma *Grundgestalt*: a primeira das *Quatro Canções* Op.2 de Berg. *Per Musi*: revista acadêmica de música, Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, v. 26, p. 75-88. No prelo.

_____. Um modelo analítico para variação progressiva e *Grundgestalt*. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22, 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, UFPB, 2012a, p. 2244-2251.

_____. A estrutura derivativa e suas contribuições para a análise e para a composição musical. In: ENCONTRO DE MUSICOLOGIA DE RIBEIRÃO PRETO, IV, 2012, Ribeirão Preto. *Anais...* Ribeirão Preto: USP, 2012b. No prelo.

_____. Derivação temática a partir da *Grundgestalt* da *Sonata para Piano* op.1, de Alban Berg. In: II ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL. *Anais...* São Paulo: UNESP-USP-UNICAMP, 2011b, p. 10-22.

_____. Derivação temática a partir da *Grundgestalt* da *Sonata para Piano* op.1, de Alban Berg. In: In: II SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE MUSICOLOGIA. *Anais...* Rio de Janeiro: UFRJ, 2011a. No prelo.

_____. Variação em desenvolvimento na construção do tema principal da *Sonata para Piano* Op.1, de Alban Berg. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 99-112, 2010.

[20] Ou *Lindenmayer Systems*. Para informações a respeito, ver, por exemplo, o site: http://www.biologie.uni-hamburg.de/b-online/e28_3/lsys.html/. Acesso em: abr. 2012.

_____. Pontos de contato entre a *Sonata para Piano*, op.1, de Alban Berg e a *Primeira Sinfonia de Câmara*, op. 9, de Arnold Schoenberg. In: V SIMPÓSIO DE PESQUISA EM MÚSICA - SIMPEMUS 5, 2008. Curitiba. *Anais...* Curitiba: UFPR, 2008, p. 84-91.

_____. *"Nas fronteiras da tonalidade"*: tradição e inovação na forma da *Primeira Sinfonia de Câmara,* op.9, de Arnold Schoenberg. Dissertação (Mestrado em Música). Centro de Letras e Artes, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

BOSS, Jack. Schoenberg's Op. 22 Radio Talk and Developing Variation in Atonal Music. *Music Theory Spectrum*, v. 14, n. 2, p. 125-149, 1992.

BURTS, Devon. *An Application of the Grundgestalt Concept to the First and Second Sonatas for Clarinet and Piano, Op. 120, no. 1 & no. 2, by Johannes Brahms*. Dissertação (Mestrado em Música). University of South Florida, s/l, 2004.

CARPENTER, Patricia. Grundgestalt as Tonal Function. *Music Theory Spectrum*, v. 5, p. 15-38, 1983.

DAHLHAUS, Carl. *Schoenberg and the New Music.* Cambridge: Cambridge University Press, 1990.

DUDEQUE, Norton. Variação progressiva como um processo gradual no primeiro movimento do Quarteto *A Dissonância*, K. 465, de Mozart. *Per Musi*: revista acadêmica de música*,* Programa de Pós-Graduação em Música da UFMG, Belo Horizonte, v. 8, p. 41-56, 2003.

_____. *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg (1874-1951)*. Aldershot: Ashgate Publishings, 2005.

_____. Schoenberg: emancipação da dissonância, tonalidade expandida e variação progressiva em Friede auf Erden, op.13. *Debates*, Rio de Janeiro, v. 9, p. 7-33, 2007.

EMBRY, Jessica. *The Role of Organicism in the Original and Revised Versions of Brahms's Piano Trio in B Major, Op. 8, Mvt. I*: A Comparison by Means of Grundgestalt Analysis. Dissertação (Mestrado em Música). University of Massachusetts, Amherst, 2007.

EPSTEIN, David. *Beyond Orpheus*: Studies in Music Structure. Cambridge: The MIT Press, 1980.

FRISCH, Walter. *Brahms and the Principle of Developing Variation.* Los Angeles: University of California Press, 1984.

HAIMO, Ethan. Atonality, Analysis and the Intencional Fallacy. *Music Theory Spectrum*, v. 18, n. 2, p. 167-199, 1996.

_____. Developing Variation and Schoenberg's Serial Music. *Musical Analysis*, v. 16, n. 3, p. 349-365, 1997.

MARTINEZ, Alejandro. La forma-oración en obras de la Segunda Escuela de Viena: un lectura desde la morfología de Goethe. *Revista del Instituto Superior de Música*, Santa Fé, v. 12, p. 96-113, 2009.

MEYER, Leonard. *Style and Music.* Chicago: The University of Chicago Press, 1989.

RAHN, John. *Basic Atonal Theory*. New York: Longman, 1980.

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

RUFER, Josef. *Composition with Twelve Tones*. Londres: Barrie & Jenkins, 1969.

SCHOENBERG, Arnold. *Style and Idea*: *Selected Writings of Arnold Schoenberg*. Londres: Faber & Faber, 1984.

_____. *Fundamentos da composição musical.* São Paulo: EDUSP, 1991.

_____. *The Musical Idea and the Logic, Technique, and Art of its Presentation*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

STRAUS, Joseph. *Introduction to Post-tonal Theory*. 3 ed. Englewood Cliffs: Prentice-Hall, 2005.

Carlos Almada é professor adjunto da Escola de Música da UFRJ, atuando como docente nos níveis de Graduação e Pós-Graduação. É doutor e mestre em Música pela UNIRIO, ambos os cursos com pesquisas voltadas para análises estruturais da *Primeira Sinfonia de Câmara* op. 9, de Arnold Schoenberg. É compositor, com diversas obras apresentadas em edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, bem como registradas em CDs pela gravadora Ethos Brasil. Atua também na música popular como arranjador, com inúmeros trabalhos gravados recentemente. É autor dos livros *Arranjo* (Editora da Unicamp, 2001), *A estrutura do choro* (Da Fonseca, 2006) e *Harmonia funcional* (Editora da Unicamp, 2009), bem como coautor de uma série de 12 livros sobre música popular brasileira, publicados entre 1998 e 2010 pela editora americana MelBay. calmada@globo.com

Modelos de Composição e Percepção de Xenakis: *Concret PH* e o Pavilhão Philips

Danilo Rossetti (UNESP)

Resumo: Este artigo aborda os modelos de composição e percepção de Xenakis. Segundo o próprio compositor, seu modelo de composição é baseado em distintas formalizações iniciais (estruturas *fora-do-tempo*), cujo objetivo é gerar dados musicais (estruturas *no-tempo*), tendo muitas vezes como referência o novo paradigma da ciência moderna do século XX. Por outro lado, a questão da sensibilidade musical é abordada por Xenakis a partir de um viés fundamentado na fenomenologia. Para ilustrar esta dualidade em seu processo criativo, abordaremos analiticamente o processo composicional de sua obra eletroacústica *Concret PH* (1958) e sua difusão no interior do Pavilhão Philips, cuja concepção de espacialidade se dá a partir do conceito de "gesto eletrônico". Para a discussão teórica sobre seu modelo perceptivo, trazemos algumas considerações sobre espaço e tempo originárias de Kant e Merleau-Ponty. Já para a análise de *Concret PH*, nos reportaremos ao modelo de representação sonora de Gabor e ao conceito de trama de Xenakis, além de análises espectrais.

Palavras-chave: Iannis Xenakis. *Concret PH*. Pavilhão Philips. *Continuum* espaço-tempo.

Title: Xenakis' Models of Composition and Perception: *Concret PH* and the Philips Pavilion

Abstract: This article addresses Xenakis's models of composition and perception. According to the composer himself, his composition model is based on distinct, initial formalized structures (*outside-time* structures) with the purpose of generating musical structures (*in-time* structures), often times referring to new paradigms of twentieth century modern science. On the other hand, the issue of musical sensibility is addressed by Xenakis from a phenomenological-based standpoint. To illustrate this duality in his creative process, we analytically approached the composing process of his electroacoustic work *Concret PH* (1958) and its diffusion inside the Philips Pavilion, whose spatiality came from the concept of "electronic gesture". For the theoretical discussion of his perception model, we examine some thoughts on time and space originating from Kant and Merleau-Ponty. As for the analysis of *Concret PH,* we refer to Gabor's model of sound representation and Xenakis's concept of screen, in addition to spectral analyses.

Keywords: Iannis Xenakis. *Concret PH*. Philips Pavilion. Space-time *Continuum*.

ROSSETTI, Danilo. Modelos de composição e percepção de Xenakis: *Concret PH* e o Pavilhão Philips. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 153-178, jun. 2012.

O presente artigo desenvolve amplamente o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Conceitos de espaço e tempo relacionados aos modelos de composição e percepção de Xenakis" (ROSSETTI, 2012: 724-731), aprofundando aspectos do pensamento de Xenakis sobre a composição e a percepção, confrontando estas questões com a teoria de Pierre Schaeffer. Também foi realizada uma análise musical de *Concret PH* na qual utilizamos alguns descritores de áudio, relacionando seu processo de composição ao conceito teórico de *trama* do próprio Xenakis.

O compositor Iannis Xenakis (1922-2001) é bastante conhecido por suas ideias musicais inovadoras, baseadas em teorias e conceitos originários de diferentes áreas do conhecimento humano. Suas ideias podem ser relacionadas ao *paradigma da complexidade*[1] quando consideramos suas proposições a respeito da relação entre arte e ciência, assim como seu conceito de artista como criador de novas estruturas e formas - *artiste-concepteur* -, termo empregado por ele para definir o perfil ideal do artista e criador contemporâneo. De acordo com seu pensamento, esta pessoa deveria ser dotada de um conhecimento suficiente em matemática, lógica, física, química, biologia, genética, paleontologia (problemas a respeito da evolução das formas), ciências humanas e história. Seria uma proposição no sentido de criar uma nova ciência da "morfologia geral", que trataria das novas formas que pertencem a estas diversas disciplinas, dentro de seus aspectos invariáveis e também das leis que regulam suas transformações no tempo (XENAKIS, 1981. In: XENAKIS, 1994: 17).

Sua música, de certa maneira, pode ser entendida como a forma sonora resultante de estruturas lógicas (provenientes de modelos matemáticos e estatísticos importados de teorias científicas), embora esses modelos estruturais não sejam suficientes para explicar a totalidade de sua música. Este processo tinha principalmente o objetivo de ser um exercício de abstração para a criação musical, na medida em que um processo da criação não é possível de existir sem subjetividade. Sobre a questão da formalização dentro do processo composicional de Xenakis, o musicólogo Makis Solomos fez a seguinte afirmação:

> Uma parte importante de seus escritos (de Xenakis), aqueles que se referem às ferramentas de formalização - quer dizer às suas "teorias" (música estocástica, música simbólica, crivos, etc.) - encontram sua correspondência em algumas obras musicais. Mas o inverso não é de forma alguma verdadeiro, pois a formalização, se ela ocupa um lugar importante dentro de suas teorizações, está longe de determinar toda a sua produção composicional. Para explicar a música de Xenakis em sua totalidade não podemos nos limitar às suas teorizações: novas teorizações devem ser produzidas[2] (SOLOMOS. In: SOLOMOS; SOULEZ; VAGGIONE, 2003: 49, tradução nossa).

[1] A teoria da complexidade, de maneira resumida, visa a explicar nossa realidade como algo complexo, fruto de uma teia de diferentes conhecimentos inter-relacionados ou tecidos em conjunto, os quais seriam melhor explicados através de uma multidisciplinaridade. Em outras palavras, é "efetivamente o tecido de acontecimentos, ações, interações, retroações, determinações, acasos, que constituem o nosso mundo fenomenal" (MORIN, 2008: 20).

[2] "Une partie importante de ses écrits, ceux que se réfèrent aux outils de la formalisation - c'est-à-dire à ses 'théories' (musique stochastique, musique symbolique, cribles, etc.) - trouvent leur correspondance dans des œuvres musicales. Mais l'inverse n'est nullement vrai, car la formalisation, si

Porém, apesar deste rigor formal em relação ao processo de composição (questão que detalharmos durante este trabalho), qual seria a posição de Xenakis sobre a sensibilidade musical? Neste artigo, tentaremos responder a esta indagação. Para isto, enfocaremos especificamente sua obra *Concret PH*, difundida durante o espetáculo *Poème Électronique*, realizado no interior de Pavilhão Philips da Expo'58 de Bruxelas (*Exposition universelle et internationale de Bruxelles*). Este foi o primeiro de uma série de espetáculos multimídia nos quais este compositor procurava unir diferentes artes, tais como música, arquitetura e artes visuais - estas criações seguintes ficaram conhecidas como *Polytopes* -, ou seja, um trabalho recorrente que operava sobre os mecanismos perceptivos de espaço e tempo. É importante ressaltar que a preocupação com a espacialidade não é encontrada somente na produção eletroacústica de Xenakis, mas também em grande parte de sua produção instrumental.

Desta feita, procuraremos relacionar o modelo de percepção sonora imaginado por Xenakis com a fenomenologia. Neste sentido, seu modelo seria uma espécie de modificação e ampliação das implicações do conceito de objeto sonoro imaginado por Pierre Schaeffer, ampliação esta que, como veremos, se liberta e ganha sua autonomia. Esta influência se deu, muito provavelmente, pelos anos de convivência de ambos no *GRM* (*Groupe de Recherches Musicales*) de Paris. Abordaremos alguns pontos da relação entre Xenakis e Schaeffer durante este período, além das diferenças (e semelhanças) estéticas entre seus modelos de composição e percepção. Ademais, faremos também uma análise da obra *Concret PH*, abordando os mecanismos técnicos de sua realização.

Em relação ao Pavilhão Philips, Xenakis também desenvolveu o projeto arquitetônico deste edifício com base em *superfícies regradas*[3]. Sobre a construção do pavilhão, o arquiteto Sven Sterken afirmou que, devido à sua forma, as paredes e o teto se fundiam entre si, resultando num espaço interior fluido e vasto. Este tipo de construção não utilizava colunas internas de sustentação, o que beneficiou a criação do espetáculo

elle occupe une place importante dans ses théorisations, est loin de déterminer toute sa production compositionnelle. Pour expliquer la musique de Xenakis dans sa totalité, on ne peut donc pas se limiter à ses théorisations: de nouvelles théorisations doivent être produites" (SOLOMOS. In: SOLOMOS; SOULEZ; VAGGIONE, 2003: 49).

[3] Por definição, superfícies regradas (hiberbólicas ou parabólicas) são entidades matemáticas espaciais originadas pelo movimento de uma reta ao longo de uma curva no espaço. É interessante notar que, nestas superfícies formadas apenas através da união de retas, é possível criar uma sensação de profundidade, ou seja, uma sensação de uma superfície tridimensional. Neste projeto do pavilhão, Xenakis foi influenciado também pelas pesquisas do engenheiro francês Bernard Lafaille que, na década de 1930, descobriu as qualidades estruturais das superfícies regradas, que poderiam ser construídas em concreto.

multimídia, assim como facilitou a visão do público no interior do pavilhão. Como características, o espaço externo era sintético e dinâmico, uma arquitetura que passava a impressão de continuidade ou variação contínua (STERKEN. In: SOLOMOS, 2001: 217-219). O pavilhão, cujo esboço pode ser visualizado na Fig. 1, foi demolido no ano seguinte à Exposição de Bruxelas, em 1959.

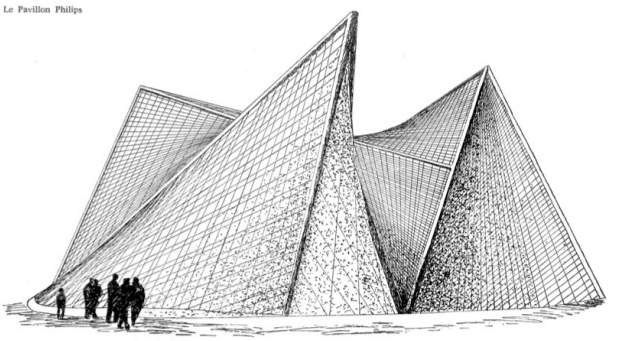


Fig. 1: Desenho do Pavilhão Philips (XENAKIS, 1976: 142).

Em relação a seu conteúdo, *Poème Électronique* era um espetáculo multimídia composto por duas obras musicais: a obra homônima de Edgar Varèse e *Concret PH*, que funcionava como uma espécie de interlúdio entre dois espetáculos em sequência. Na Fig. 2, apresentamos o primeiro projeto do pavilhão, no qual podemos visualizar seu espaço interno. Nota-se que a forma deste espaço se parece a um estômago, sendo que o público entrava por uma extremidade do pavilhão e saía pela outra, percorrendo um caminho. A música de Xenakis era difundida no início do espetáculo, enquanto as pessoas adentravam no pavilhão, e também no final, enquanto as pessoas saíam. Portanto, é possível imaginar que a maioria delas ouvia o final de *Concret PH* enquanto entravam, e ouviam o seu início enquanto saíam[4].

[4] Agradecemos a Stéphan Schaub por conversa pessoal esclarecedora sobre este aspecto.

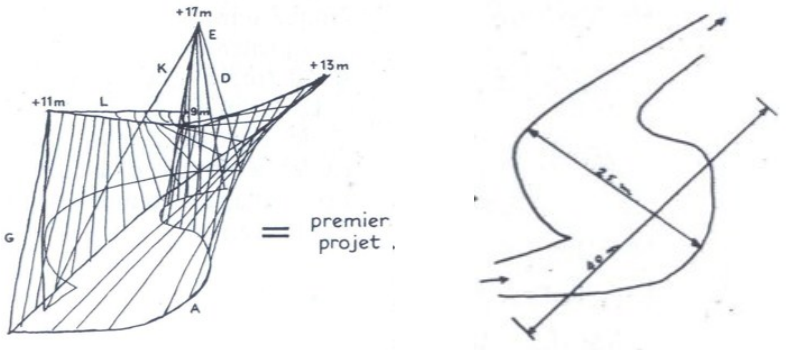


Fig. 2: Primeiro projeto do pavilhão, croqui n. 11 (XENAKIS, 1976: 132-133).

A seguir, abordaremos a teorização de Xenakis sobre o "gesto eletrônico", no texto publicado em 1958, em que o compositor descreve sua experiência sobre a espacialidade do pavilhão Philips. Na sequência, apresentaremos algumas definições estético-filosóficas dos conceitos de espaço e tempo, principalmente relacionados à sua apreensão subjetiva (fenomenológica).

O gesto eletrônico

Xenakis mencionou que foram utilizados cerca de 400 alto-falantes para a difusão da obra no interior do pavilhão, número que não é unânime (alguns autores falam de 350, outros de 425). No espetáculo, o ouvinte entrava ao mesmo tempo dentro de *Concret PH* e dentro do Pavilhão Philips, quer dizer, dentro de um espaço onde o compositor controlava quase todos os aspectos sensíveis: visuais, sonoros e táteis (MERIC, 2005: 3).

Hoje em dia é praticamente impossível tentarmos emular o espaço sonoro criado através da execução de *Concret PH*, apesar de algumas experiências nesse sentido terem sido realizadas[5]. A primeira dificuldade seria de ordem física, já que o pavilhão foi demolido no ano seguinte da Expo'58. Além disso, haveria a dificuldade de reproduzir a quantidade de alto-falantes utilizados na difusão do espetáculo, bem como a sua localização espacial no interior do edifício, cuja construção foi baseada, como vimos, em superfícies regradas. O que pode ser feito é um exercício imaginativo de reconstrução daquela vivência sonora (a

[5] Uma destas experiências é o *VEP Project* (*Virtual Electronic Poem*), uma reconstrução virtual do espetáculo *Poème Électronique*. Disponível em: <http://www.edu.vrmmp.it/vep/>. Acesso em jun. 2011.

imaginação tem papel fundamental em uma escuta acusmática), escutando *Concret PH* da maneira que Xenakis orientava: no mínimo quatro alto-falantes dispostos ao redor do ouvinte (MERIC, 2005: 8).

Segundo Xenakis, o advento da música eletroacústica alargou as possibilidades de abstração musical. Esse fator de abstração poderia ser obtido através do manejo da espacialidade na música eletroacústica. Considerando a disposição dos alto-falantes numa composição e/ou difusão eletroacústica, eles se tornam uma fonte sonora pontual no espaço tridimensional. A este respeito, o compositor fez a seguinte afirmação: "tudo aquilo que pode ser afirmado para o espaço euclidiano poderia ser transposto para o espaço acústico"[6] (XENAKIS, 1958. In: XENAKIS, 1976: 148, tradução nossa). Dessa forma, a partir do advento das técnicas de composição e de difusão eletroacústicas, houve a conquista do espaço geométrico pelo domínio da abstração. O Pavilhão Philips representava uma síntese audiovisual, "um gesto eletrônico total", tal como asseverou nesta passagem:

> O Pavilhão Philips da Exposição de Bruxelas representa, a este respeito, uma primeira experiência deste tipo de síntese artística do som, da luz, da arquitetura, uma primeira etapa em direção a um "gesto eletrônico"[7] (XENAKIS, 1958. In: XENAKIS, 1976: 150, tradução nossa).

É importante ressaltar que, ao final dos anos 1950, a ideia de espacialização na música eletroacústica era uma novidade, de maneira que o Pavilhão Philips foi uma das primeiras realizações nesse sentido - outra experiência foi a composição da obra eletroacústica *Gesang der Jünglinge*, por Stockhausen (1955-1956), para cinco canais.

O objeto sonoro, quando em movimento, tem a propriedade de sugerir a sua espacialidade. A partir da situação criada para a difusão de *Concret PH*, a música tomava conta do espaço através do "gesto eletrônico", fenômeno único que é capaz de ligar (como continuidade) as propriedades internas do envelope sonoro (duração, dinâmica, altura e, consequentemente, timbre). O movimento sonoro no espaço, projetado a partir de suas

[6] "Tout ce qui peut être énoncé pour l'espace euclidien pourrait être transposé dans l'espace acoustique" (XENAKIS, 1958. In: XENAKIS, 1976: 148).

[7] "Le Pavillon Philips de l'Exposition de Bruxelles représente, à cet égard, une première expérience de cette synthèse artistique du son, de la lumière, de l'architecture, une première étape vers un 'geste électronique'" (XENAKIS, 1958. In: XENAKIS, 1976: 150).

características intrínsecas, é percebido e interiorizado pelo ouvinte, proporcionando a intuição do tempo subjetivo decorrente desta representação.

Espaço e tempo como formas de intuição sensível

Aqui, abordemos os conceitos e as acepções de espaço e tempo, baseando-nos nas concepções de Kant e Merleau-Ponty.

Na obra *Crítica da Razão Pura* (1781), Kant (1724-1804) delimitou conceitos metafísicos de espaço e tempo, fundamentais para um entendimento de suas acepções. Em sua explanação, estabelece definições básicas que explicam os meios pelos quais um conhecimento pode referir-se a objetos. Este conhecimento é um dado intuitivo, que ocorre sempre que um objeto é apreendido por nossos sentidos. O modo como seríamos afetados pelos objetos foi definido como *sensibilidade*, meio através do qual nos são fornecidas estas intuições. A partir disso, os objetos são *pensados* e deles se originam *conceitos*.

Para Kant, existem duas *formas puras da intuição sensível* como princípios do conhecimento: *espaço e tempo*. O espaço refere-se ao mundo exterior, àquilo que está fora de nós; o tempo refere-se a tudo o que pertence às determinações internas. Com efeito, o tempo não pode ser considerado como algo que nos é externo, nem tampouco o espaço como algo proveniente de nosso interior. Kant, nesta obra, apresenta inúmeras acepções de espaço e tempo, no entanto apresentaremos apenas aquelas que melhor se articulam com o assunto do nosso trabalho.

O espaço é uma intuição pura e não um conceito empírico, extraído de experiências externas. É uma representação única necessária, *a priori*, que permeia necessariamente todas as intuições externas, não sendo possível existir uma representação em que não haja espaço, embora seja possível pensar uma representação em que não haja nenhum objeto no espaço. Assim, o espaço é uma condição necessária à existência dos fenômenos e não uma determinação relacionada a eles, e deve ser representado como uma magnitude infinita dada. Como regra válida universalmente e sem limitação, Kant assevera que "todas as coisas enquanto fenômenos estão justapostas no espaço" (KANT, 1983: 43).

O tempo é uma *representação* necessária que permeia todas as intuições e constitui-se como um dado *a priori* que não pode ser suprimido. Possui uma única dimensão, na qual tempos diferentes são apenas partes precisamente do mesmo tempo, desta feita tempos diferentes não são *simultâneos*, mas *sucessivos* (da mesma forma que diferentes espaços não são *sucessivos*, mas *simultâneos*). O tempo é uma forma pura de

intuição sensível, cuja representação deve ser ilimitada. A mudança ou o movimento das coisas no espaço só pode acontecer no tempo, isto é, de forma *sucessiva*. Dentre as conclusões sobre as definições de tempo, Kant faz a seguinte afirmação:

> O tempo nada mais é senão a forma do sentido interno, isto é, do intuir nós mesmos e nosso estado interno. Com efeito, o tempo não pode ser uma determinação dos fenômenos externos; não pertence nem / a uma figura ou posição, etc., determinando ao contrário a relação das representações em nosso estado interno [...] Representamos a sucessão temporal por uma linha avançada ao infinito, na qual o múltiplo perfaz uma série de uma única dimensão, e das propriedades dessa linha inferimos todas as propriedades do tempo, sempre sucessivas [...] O tempo é a condição imediata dos fenômenos internos (de nossas almas) (KANT, 1983: 45-46).

Merleau-Ponty (1908-1961) também trabalhou com as definições de tempo e espaço a partir de uma visão fenomenológica - baseada numa descrição subjetiva da apreensão dos fenômenos externos, tal como foi sistematizado por Husserl -, sendo também bastante influenciado pelas definições de Kant. Em *Fenomenologia da Percepção* (1945), Merleau-Ponty define o espaço não como um ambiente em que as coisas se dispõem ou como um éter em que todas as coisas mergulham, mas sim como um meio pelo qual a posição das coisas torna-se possível, tal como uma potência universal de suas conexões (MERLEAU-PONTY, 2006: 328). Neste sentido, o espaço não seria um dado, mas um meio de conhecimento.

Sobre a percepção, afirma que ela depende de nossos referenciais pré-adquiridos, e a define como a imersão do corpo na experiência, o mecanismo através do qual se estabelece o conhecimento, de forma interativa: "ter experiência de uma estrutura não é recebê-la em si passivamente: é vivê-la, retomá-la, assumi-la, reencontrar seu sentido imanente" (MERLEAU-PONTY, 2006: 348).

Para Merleau-Ponty, a percepção do tempo e do espaço é indissociável, pois matéria e conhecimento são inseparáveis. Ele explica este fato afirmando que a coexistência, característica do espaço, não é alheia ao tempo, mas uma atribuição de dois ou mais fenômenos ao mesmo momento temporal. O tempo, por sua vez, diferentemente do que havia afirmado Kant, não é apenas uma consciência de uma sucessão. Referindo-se também a Leibniz[8], afirma que objeto percebido e percepção são contemporâneos, ou seja, a

[8] "El espacio es el orden de los fenómenos coexistentes, como el tiempo es el de los sucesivos" (LEIBNIZ, *Carta a Bartholomaeus Des Bosses*, *16 de junho de 1712* apud ROVIRA, 2006: 50).

"ordem dos coexistentes" não pode ser separada da "ordem dos sucessivos" (MERLEAU-PONTY, 2006: 357). Mais ainda, ele afirma, considerando as três dimensões espaciais (altura, largura e profundidade), que as coisas *coexistem* no espaço, não estão apenas justapostas.

> Mas a coexistência, que com efeito define o espaço, não é alheia ao tempo, ela é a pertença de dois fenômenos à mesma vaga temporal. Quanto à relação entre objeto percebido e minha percepção, ela não os liga no espaço e fora do tempo: eles são *contemporâneos*. A "ordem dos coexistentes" não pode ser separada da "ordem dos sucessivos", ou antes o tempo não é apenas a consciência de uma sucessão. A percepção me dá um "campo de presença" (MERLEAU-PONTY, 2006: 357).

Quando aborda a questão do tempo, Merleau-Ponty nega a possibilidade de que ele seja uma representação das intuições externas. Para este filósofo, o tempo não deve ser considerado em relação a um sujeito, mas sim em relação a ele mesmo. O sujeito é temporal por natureza (já que ele tem uma duração finita) e tanto sujeito quanto objeto seriam dois momentos abstratos de uma estrutura única, o *campo de presença*. Como característica temporal fundamental, a separação entre passado, presente e futuro não poderia ser mais considerada: passado e futuro coexistem no presente, pois no sujeito coexistem a memória do passado e a expectativa do porvir, do que está para acontecer (MERLEAU-PONTY, 2006: 552). O campo de presença seria justamente este fenômeno, a experiência originária em que o tempo e suas dimensões aparecem em pessoa, sem distância interposta: "É ali que vemos um porvir deslizar no presente e no passado" (Ibid.: 557). Ademais, na consciência, o tempo seria espaço, já que seus momentos coexistem no pensamento, como uma síntese.

Xenakis e Schaeffer: dois modelos distintos de composição e percepção

Xenakis foi aceito por Pierre Schaeffer como membro associado do *GRM* em 1954, a partir de uma carta de recomendação de seu professor de composição naquele período, Olivier Messiaen. Xenakis permaneceu no grupo durante oito anos, período em que teve a oportunidade de conviver com muitos outros compositores que lá frequentavam, tais como Pierre Henry, Michel Philippot, Luc Ferrari, François-Bernard Mâche e François Bayle. Sua saída se deu em 1962, quando se desentendeu de forma

veemente com Schaeffer, por ocasião da composição da obra *Bohor*[9], dedicada exatamente a Schaeffer. Segundo Gayou e Delalande (In: SOLOMOS, 2001: 34-36), durante estes oito anos de convivência próxima, os pontos principais de discordância entre eles se concentravam principalmente em dois temas:

1) sobre a aplicação da informática nos domínios musicais;

2) sobre a filosofia da música e os modelos de recepção.

Focaremos nossa abordagem principalmente em relação ao segundo tema, os modelos de recepção sonora (a seguir também abordarmos as diferenças dos modelos de composição de ambos), pois este se articula diretamente com o assunto de nosso trabalho. Expliquemos melhor esta questão:

Em referência à teorização dos tipos de escuta de Schaeffer (SCHAEFFER, 1966: 112-116), o terceiro tipo, *intender*[10] (*entendre*), está relacionado à escuta do som com uma intencionalidade (escuta reduzida), ou seja, uma escuta atenta do desenrolar dos objetos sonoros no tempo, do seu começo ao fim. Objetos sonoros, por definição, são sons que apresentam um interesse de escuta em si mesmos, de acordo com as suas características próprias, que se desenrolam temporalmente. Esta percepção temporal do objeto, que transcende a seu conteúdo no nível da consciência, é única e individual. Para a teorização deste conceito, Schaeffer tomou como base a fenomenologia de Husserl, mais especificamente o conceito de *objeto temporal,* conceito cujo conteúdo é mais abrangente, referindo-se a qualquer tipo de sensação, não apenas a sensação auditiva. Este conceito foi definido por Husserl da seguinte maneira: "objetos temporais são objetos transcendentes, que se estendem por uma duração, preenchendo-a por uma igualdade continuada, seja como coisas inalteradas, seja como uma permanente mudança" (HUSSERL, 1994: 55).

Para Schaeffer, ademais, a música poderia se configurar como linguagem, na medida em que atingisse o quarto nível de escuta, *compreender* (*comprendre*) - ato de relacionar o que foi ouvido/escutado/intendido com outras percepções anteriores, que

---

9 *Bohor* (1962), obra acusmática para oito canais (organizada em quatro pares *stereo*) foi a última obra que Xenakis compôs no *GRM*. Schaeffer, ao escutá-la, ficou horrorizado com seu resultado sonoro, e chegou a afirmar, entre outras coisas, que ela "rompia os tímpanos" (GAYOU; DELALANDE, 2001. In: SOLOMOS, 2001: 31).

10 Adotamos a tradução de *entendre* por *intender*, tal como asseverou Menezes (2006). Neste tipo de escuta, existe uma *intenção* de escuta, no sentido de a direcionarmos a algum objeto. Segundo Menezes, "*intender* é transcender a mão de uma única experiência e reavaliar o significado do objeto apreendido [...] *intender* é sinônimo, então, de instituição/restituição de significados, e a percepção que tende à individuação dos constituintes cede lugar à cápsula que retém o nexo entre os elementos simples" (MENEZES, 2005. In: MENEZES, 2006: 406-408).

estivessem presentes na nossa memória -, principalmente nas formas de música absoluta ou de música concreta. Xenakis, por sua vez, adotava a posição de que a música seria a expressão da inteligência humana por meios sonoros (XENAKIS, 1992: 178). No entanto, negava qualquer possibilidade da música vir a ser uma linguagem:

> Afinal de contas, a música não é uma linguagem: ela não tem a tarefa de expressar alguma coisa através de sons e símbolos. A música se sustenta por si mesma, não há nada além dela[11] (XENAKIS apud VARGA, 1996: 82, tradução nossa).

Além disso, a ideia de espacialidade do som ao redor do ouvinte não está presente em Schaeffer; o seu referencial seria a escuta linear de um concerto (em relação à posição dos músicos ou alto-falantes no palco e a posição da plateia). Por outro lado, a ideia de Xenakis sobre a percepção e a espacialização musical possuía outras nuances. Para ele, além de percebida, a música deveria ser visitada e explorada, e o conceito de objeto sonoro emergiria de escutas interativas e instrumentadas. Como confirmação desta ideia, constatamos que a espacialidade está frequentemente presente em suas composições, de modo que o ouvinte é envolvido por fontes sonoras, sejam elas eletrônicas (*gesto eletrônico*) ou instrumentais (distribuição dos instrumentistas entre o público, como por exemplo, em *Terretektorh*, obra para orquestra de 1965-1966). Neste sentido, é possível afirmar que, através da visão de Xenakis, houve um alargamento da noção de objeto sonoro de Schaeffer, a qual passou a incluir não só o seu desenrolar no tempo, mas também a sua vivência estrutural no espaço, de maneira iterativa e totalizante, em todos os sentidos.

Em relação à composição, Schaeffer defendeu a utilização de um modelo que partisse do dado sonoro, ou seja, que fosse baseado efetivamente nos objetos sonoros (SCHAEFFER, 1966: 328-331). A origem deste modelo, porém, é anterior. Ela pode ser atribuída ao compositor Edgar Varèse, que é visto como o estruturador de um modelo de composição a partir do som. Este defendia, desde os anos 1920, a necessidade de uma intersecção entre música e ciência, mais adiante incorporada aos métodos de Schaeffer e Xenakis. Como dados que confirmam esta referência estão os títulos de suas obras, dentre elas *Hyperprism* (1922-23), *Intégrales* (1924-25), *Ionisation* (1931) e *Densité 21,5* (1947).

A intenção da composição a partir de objetos sonoros consiste em utilizar sons e destituí-los de significados que possam existir dentro de algum código linguístico existente,

[11] "After all, music is not a language: it doesn't have the task of expressing something through sounds and symbols. Music stands by itself, there's nothing beyond it" (XENAKIS apud VAGA, 1996: 82).

além de cortar a sua relação com a fonte que o produziu. A finalidade deste procedimento seria estabelecer uma comunicação musical baseada na combinação destes objetos sonoros no discurso musical temporal. Trabalha-se efetivamente a estruturação musical dos objetos, ou seja, como estas sonoridades individuais podem ser agrupadas para que adquiram um sentido musical. O caráter deste trabalho composicional, portanto, consiste em descobrir novas musicalidades através da escolha e combinação dos objetos, algo que exige uma escuta reduzida direcionada a eles (com uma intenção musical), além de retirá-los de seus contextos naturais para organizá-los num outro plano. Sobre este modelo, Schaeffer faz a seguinte afirmação:

> Nosso espírito é assim feito, que nós não teremos nunca a última palavra em nada: mal escapamos do "musical" tradicional, do condicionamento do civilizado musical, para descobrir dentro do objeto sonoro o reservatório de potencialidades, que nós tivemos que admitir, não somente uma escuta musical deste objeto, mas ainda uma invenção, igualmente musical, de objetos apropriados ao musical[12] (SCHAEFFER, 1966: 349, tradução nossa).

Xenakis, por sua vez, partilhava de visão distinta sobre a criação musical. Para ele, a música teria duas naturezas: *fora-do-tempo* (*hors-temps*), quando está congelada na partitura ou na memória, e *no-tempo* (*en-temps*), quando pertence ao fluxo temporal (XENAKIS, 1992: 266). De acordo com esta divisão, da categoria *fora-do-tempo* pertencem as regras ou leis que irão reger uma composição. Neste estágio do desenvolvimento composicional, ainda não se opera especificamente dentro da grafia musical, nem tampouco com estruturas que trazem o tempo em seu conteúdo. Desta feita, a categoria *fora-do-tempo* estaria ligada às abstrações intelectuais, à estruturação da obra e à sua formalização, ou seja, a todos os cálculos que forem realizados em função da definição de estruturas, regras, escalas, graus de ordem e desordem, densidades, durações e outros parâmetros musicais. Ao defini-la, Xenakis afirma o seguinte:

[12] "Notre esprit est ainsi fait que nous n'aurons jamais le dernier mot de rien: à peine nous étions-nous évadés du 'musical' traditionnel, du conditionnement du civilisé musical, pour découvrir dans l'objet sonore le réservoir des potentialités, que nous avons dû admettre, non seulement une écoute musicienne de cet objet, mais encore une invention, également musicienne, d'objets convenables au musical" (SCHAEFFER, 1966: 349).

> As escalas de alturas, as escalas dos modos eclesiásticos, as morfologias de níveis superiores, arquiteturas de fuga, fórmulas matemáticas que geram sons ou peças musicais, estas são (estruturas) *fora-do-tempo*, estejam elas no papel ou em nossa memória[13] (XENAKIS, 1992: 264, tradução nossa).

A categoria *no-tempo*, por sua vez, abarcaria a transposição de todos estes cálculos estruturais em dados da grafia musical, dados estes que contêm em si a questão temporal (das durações). Ou ainda, a categoria *no-tempo* consiste na tradução das estruturas *fora-do-tempo* para a representação musical escrita, visa colocar estas estruturas no tempo, ou seja, definir ritmos, escalas, harmonias, acordes, séries dodecafônicas etc. Ademais, esta categoria abarcaria a factualização temporal da música ao ser executada, quando ela passa a pertencer ao fluxo do tempo[14].

Numa possível síntese destes dois modelos compositivos apresentados pode-se afirmar que Schaeffer defendia um modelo de composição que partisse do dado sonoro e confrontasse os valores físicos deste som (altura, intensidade e duração) com a percepção estética destes fenômenos, através de uma apreciação fenomenológica do som na sua duração. Por sua vez, para Xenakis, a apreciação do objeto sonoro é apenas a revelação *no-tempo* de estruturas musicais concebidas *fora-do-tempo*. Pode-se afirmar, também, que Xenakis está ligado a um tipo de pensamento pitagórico da composição musical, um pensamento racional da música estruturado na matemática, o qual é revelado nas suas diversas tentativas de formalização musical. O resgate desta corrente de pensamento da antiguidade grega nos revela uma possibilidade da música existir em uma dimensão atemporal, enquanto potência de suas relações lógicas e estruturais. Outro ponto relevante levantado por ele, também em relação à categoria *fora-do*-tempo, é a importância da memória dentro de um processo musical, ou seja, dos instantes vividos e retidos em nossa consciência, instantes estes atemporais.

---

[13] "The scales of pitch; the scales of the church modes; the morphologies of higher levels; structures, fugal architectures, mathematical formulae engendering sounds or pieces of music, these are outside time, whether on paper or in our memory" (XENAKIS, 1992: p. 264).

[14] Em textos anteriores, Xenakis afirmava a existência de uma terceira categoria, chamada *temporal* (*temporel*). Nestas ocasiões, acreditamos que ele promovia uma espécie de subdivisão da categoria *no-tempo*. Assim, nesta concepção, da categoria *no-tempo* somente participaria a transformação dos cálculos estruturais em dados da grafia musical, definindo acordes, modos, escalas e harmonias. A categoria *temporal*, por sua vez, referia-se à execução musical, à factualização temporal da música (Cf. XENAKIS, "Towards a Metamusic", 1967. In: XENAKIS, 1992: 183).

Concret PH: uma abordagem analítica de sua realização

Concret PH é uma obra musical que foi composta por Xenakis para ser executada durante o espetáculo *Poème Électronique*, de acordo com a estética da *música concreta*, que implica na transformação dos sons gravados através de procedimentos de estúdio, com intuito de desassociar o objeto sonoro de sua fonte originária. É uma obra eletroacústica, de curta duração (2'45"), cuja versão monofônica foi composta em Bruxelas, em 1958, e realizada com os equipamentos Philips de Paris; a sua versão estereofônica foi concebida no *GRM*, em 1961 (XENAKIS apud DELALANDE, 1997: 36). Sobre *Concret PH*, Xenakis afirmou que esta era uma música abstrata, a qual apresentava a estrutura de um gás. Seria como uma nuvem de poeira sonora com condensações no seu interior, que criam formas que depois desaparecem (Ibid.: 116-117).

Em um enfoque analítico em relação ao método de elaboração desta obra, numa primeira escuta, temos uma percepção geral de estaticidade na sua macroforma, em semelhança a uma nuvem de sons. A decisão pela composição de uma obra aparentemente estática pode ser atribuída ao fato de que ela funcionava como um interlúdio no espetáculo, já que o público, na medida em que entrava e saía do pavilhão, não ouvia a obra por inteiro, mas apenas trechos. A percepção de continuidade do tempo, assim como a percepção de um *continuum* na macro-estrutura de *Concret PH* se dá pela repetição dos fenômenos descontínuos em seu interior. Por outro lado, quando nos aproximamos da estrutura interna de seus eventos, temos um tempo indeterminado, imprevisível e descontínuo.

No entanto, apesar desta sensação de continuidade, a obra não é totalmente estática: ela se desenvolve num leve *crescendo* em direção a uma maior densidade de massa espectral, o que caracteriza a existência de uma sutil direcionalidade composicional. Apesar de ser pertencente à corrente da música concreta, em sua realização também podemos identificar características próprias do pensamento individual de Xenakis (em relação à *música estocástica*), como o trabalho que envolve a densidade dos sons. Na Fig. 3, apresentamos o sonograma de *Concret PH* (uma representação gráfica cujas variáveis são duração X frequência), realizado com o programa *Acousmographe* do *GRM*. Observemos que sua aparência em relação à intensidade sonora é bastante igual em toda sua extensão.

Observa-se também que o material ocupa uma grande faixa do espectro sonoro, preenchendo quase que sua totalidade (distribuindo-se entre 20 e 20.000Hz). Este fato gera uma percepção estatística dos fenômenos descontínuos (sem hierarquia em relação às alturas), semelhante ao ruído branco, algo almejado no processo composicional de Xenakis deste período, e enunciado no artigo *La Crise de La Musique Sérielle* (In: XENAKIS, 1994: 39-43), no qual estabeleceu as bases teóricas da *música estocástica*. Entre os anos 1950 e início dos anos 1960, ele tinha especial interesse na reprodução dos fenômenos estocásticos em

suas obras, fenômenos estes que podem ser encontrados, em muitos casos, na natureza.

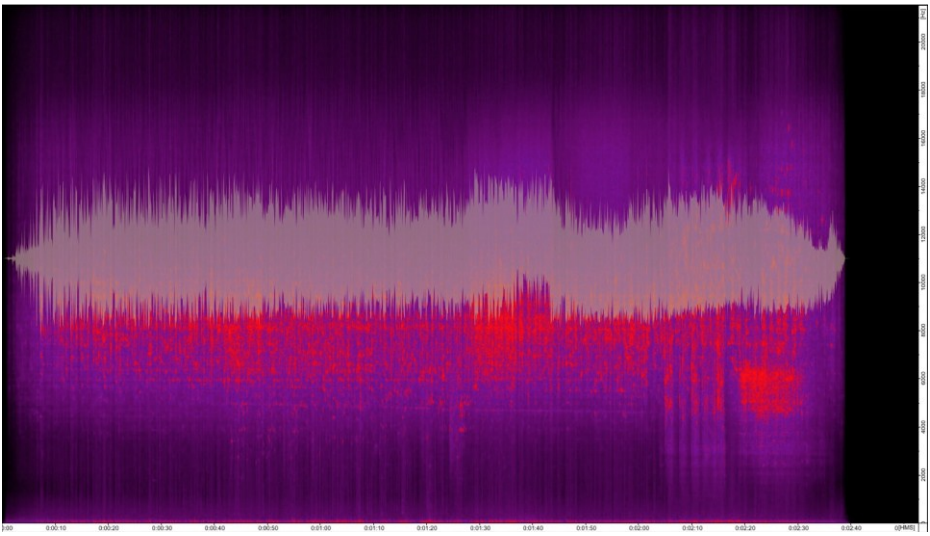


Fig. 3: Sonograma de *Concret PH* (versão *stereo*).

Segundo Di Scipio (1998: 203-204), o trabalho com o material sonoro durante a elaboração de *Concret PH* envolveu três etapas. A primeira consistiu na gravação do material que seria utilizado na obra, material este caracterizado por estalidos provenientes da queima de carvão. Na segunda etapa, dentro dos moldes da música concreta, grãos sonoros foram extraídos da gravação do carvão em chamas e isolados do seu contexto original. A terceira etapa foi caracterizada por um trabalho de "escultura" do som. Os grãos (de duração menor que 0,1 segundo[15]) foram justapostos, formando uma textura maior e

[15] A duração dos grãos estipulada por Xenakis se situa próxima do limiar mínimo de percepção do ser humano em relação à duração, ou seja, próximo do instante sonoro. De acordo com Moles (1969: 29), o limiar inferior de percepção da duração está ligado ao conceito de *espessura do presente*, cuja duração aproximada é de 0,05 segundo, conceito este proveniente da abordagem fenomenológica do tempo realizada por Edmund Husserl (e também presente na filosofia de Henri Bergson). Já o limiar de saturação da duração ocorre quando não se consegue mais apreciá-la psicologicamente (de 6 a 10 segundos). Além do conceito de espessura do presente, Moles (1969: 142-143) também definiu outros dois tipos de permanências temporais na nossa memória. São eles: *duração do presente*, uma espécie de fosforescência das percepções imediatas (de duração variável, de um a vários segundos) e *memória*

complexa. Xenakis trabalhou de forma a juntar inúmeros fragmentos de fita, de modo que as novas texturas formadas foram submetidas a diferentes estratégias de densificação.

Ainda de acordo com Di Scipio, existem dois tipos de textura distinguíveis na escuta desta obra: uma formada por explosões de durações muito curtas (mas com um espectro de frequências bastante largo, com picos entre 6.000 e 9.000Hz), e outra formada por explosões um pouco mais longas (porém com espectro de frequências um pouco mais estreito, com picos entre 4.000 e 5.000Hz). Estas duas texturas foram frequentemente sobrepostas. O resultado final desta composição nos remete a uma escuta internalizada da morfologia sonora, praticamente uma escuta granular, direcionada à evolução dos grãos no tempo.

Após realizarmos um novo sonograma de *Concret PH* (Fig. 4), desta vez com uma distribuição logarítmica das frequências (através do programa *Sonic Visualiser*), notamos que, ao largo de toda a obra, existe uma concentração dos grãos nas regiões grave (entre 43 e 172 Hz) e aguda (entre 4.000 e 10.500 Hz). Por sua vez, a concentração da região aguda amplia-se em três momentos: entre 43" e 1'28", a banda de frequências amplia-se entre aproximadamente 1.900 e 10.500 Hz (1ª concentração); entre 1'28" e 1'45", a banda de frequências amplia-se entre aproximadamente 4.000 e 16.000 Hz (2ª concentração); e entre 2'05" e 2'30", o espectro amplia-se entre aproximadamente 2.000 e 15.000 Hz (3ª concentração). A predominância destas frequências pode ser notada na Fig. 4, através da coloração amarela destas regiões.

Na Fig. 5, adicionamos ao sonograma o descritor de centroide espectral, cuja função é caracterizar o centro de massa do espectro sonoro. Perceptivamente, este descritor nos revela em que área do espectro de frequências concentra-se o "brilho" sonoro da obra. Ao constatarmos que esta curva, em sua maioria dos pontos, varia entre aproximadamente 7.000 e 10.500 Hz, pode-se afirmar que o centro de massa espectral de *Concret PH* se concentra ao redor destas frequências. Isto explica a percepção que temos, ao ouvi-la, de uma granulação descontínua e brilhante situada nesta região.

---

propriamente dita, que é função da retenção permanente. A duração do presente é uma memória instantânea que determina a percepção da duração e está ligada ao conceito de objeto temporal. A memória propriamente dita, por outro lado, seria a função de retenção permanente que, quando acessada pela consciência, traz os objetos retidos ao presente.

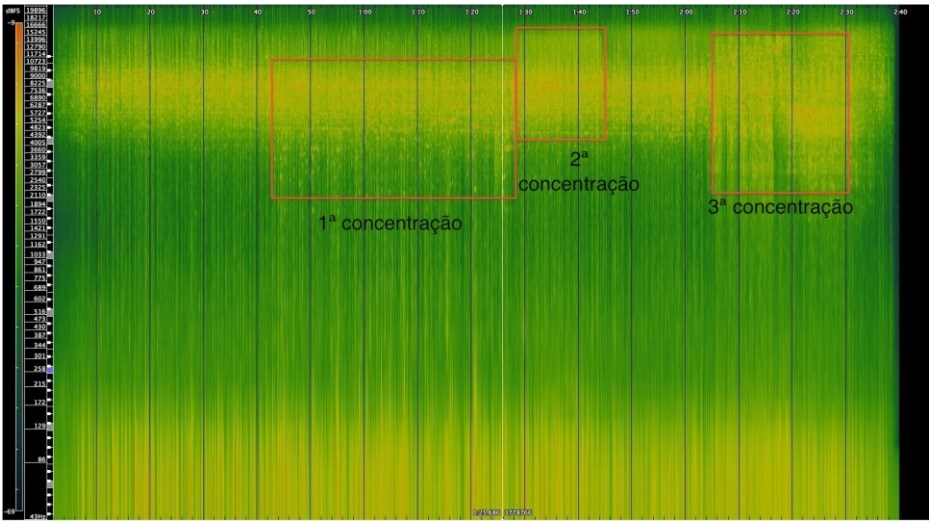


Fig. 4: Sonograma de *Concret PH*: frequências em distribuição logarítmica.

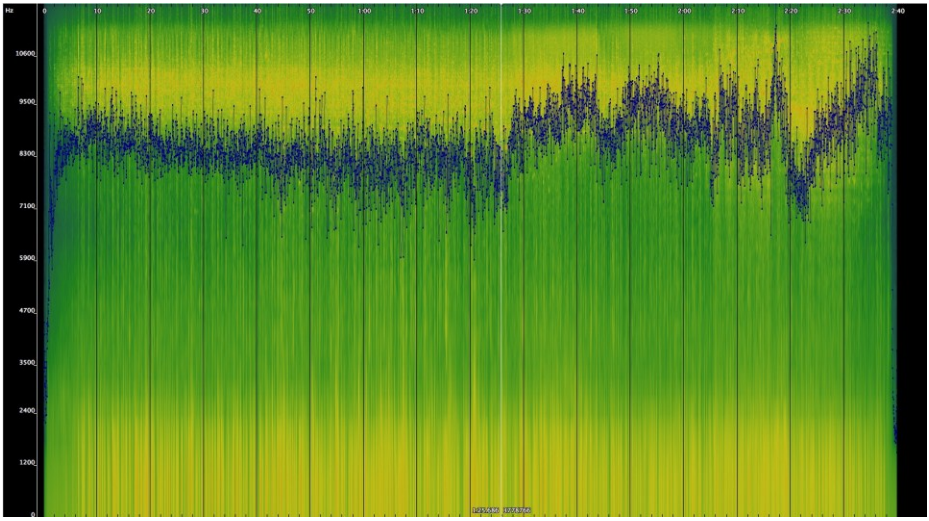


Fig. 5: Sonograma com curva de centroide espectral (realizado no programa *Sonic Visualiser*).

A partir da curva de centroide também podemos observar uma possível divisão da obra em duas partes. Observa-se que, entre 0" e 1'30", a curva de centroide permanece, na média, relativamente constante. No entanto, de 1'30" até o final da obra, a região brilhante se desloca um pouco mais para a região aguda, como também passa a sofrer maiores variações em relação ao centro de massa do seu espectro, ou seja, a percepção de brilho das frequências sofre mais variações. Como ilustração deste fenômeno, destacamos o momento um pouco anterior a 2'20", no qual vemos a curva deslocar-se para cima, indicando que o brilho passa a se situar numa região frequencial mais elevada (acima de 10.500 Hz). Logo a seguir, vemos uma queda abrupta desta curva, que atinge 6.000 Hz, revelando uma percepção de brilho numa região frequencial menos elevada.

Em relação ao trabalho com os grãos sonoros, que Xenakis desenvolveu durante a composição de *Concret PH*, este pode ser considerado um tipo rudimentar de síntese granular, realizado intuitivamente em equipamentos analógicos. Sobre a explanação deste método de trabalho - que também foi utilizado em outras obras eletroacústicas, tais como *Diamorphoses* (1957-1958) e *Orient-Occident* (1960) - Xenakis escreveu um artigo intitulado *Markovian Stochastic Music* (In: XENAKIS, 1992: 43-78). Para desenvolver esta técnica, ele baseou-se no conceito de *trama*[16] (ideia diferente do conceito homônimo de Schaeffer). A trama seria a representação da área audível do instante sonoro, baseada no diagrama de Fletcher e Munson, que define as curvas de audibilidade a partir das coordenadas frequência (de 20 a 20.000Hz) e intensidade (de 0 a 110 dB). A partir destas duas coordenadas, fixadas por um enquadramento reduzido e homogêneo, as células podem ou não estar ocupadas por grãos sonoros. As células, por sua vez, seriam pequenos enquadramentos representados pelas divisões da área total da nossa percepção, delimitada pelas curvas de audibilidade. A posição geográfica e a natureza dos grãos variam de uma trama para outra, de acordo com a sua densidade e textura.

Em outras palavras, a trama de Xenakis é uma espécie de fatiamento transversal do som em inúmeros pontos (instantes) em que, para cada um deles, é atribuída uma frequência (*f*) e uma intensidade (*g*). A evolução sonora no tempo de um som complexo é assegurada pela justaposição destas tramas de forma sequencial, de modo que a maneira conforme a qual estas tramas são combinadas e justapostas definirá a evolução temporal (duração) dos complexos sonoros - de forma contínua ou descontínua. A seguir, apresentamos graficamente a representação de uma trama, bem como a disposição delas numa sequência e a sua representação sonora em três dimensões.

[16] Optamos pela tradução do termo original do francês utilizado por Xenakis (*trame*), encontrado em *Musiques formelles* (1963: 68) - em referência à trama de um tecido - em detrimento do termo utilizado na tradução desta obra para o inglês (*screen*) (XENAKIS, 1992: 50).

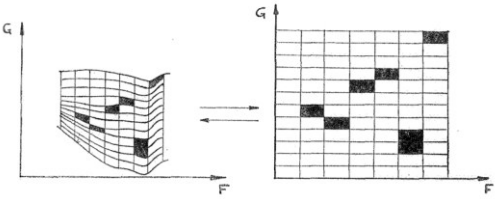


Fig. 6a: Representação de uma trama, considerando as curvas de audibilidade: Frequência (*f*) X Intensidade (*g*) (XENAKIS, 1992: 67).

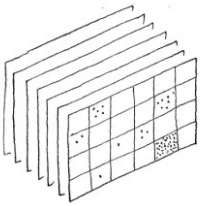


Fig. 6b: Sequência de tramas formando um som complexo (Ibid.: 69).

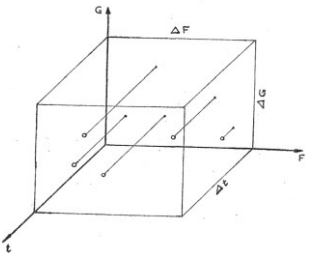


Fig. 6c: Representação tridimensional do som: Frequência (*f*) X Intensidade (*g*) X Tempo (*t*) (Ibid.: 68).

Através do desenvolvimento desta técnica, Xenakis buscava novas alternativas ao modelo de representação do som baseado na análise harmônica de Fourier, já que, segundo ele, este modelo não seria suficiente para representar de maneira fiel o grão sonoro. Seu conceito de trama estaria ligado ao método de análise do sinal sonoro elaborado pelo físico

húngaro Dennis Gabor, o qual continha partes simétricas de análise formadas pelas variáveis frequência e tempo, modelo apresentado no artigo *Theory of Communication*, de 1945. Esta representação ficou conhecida como *diagrama de informação*.

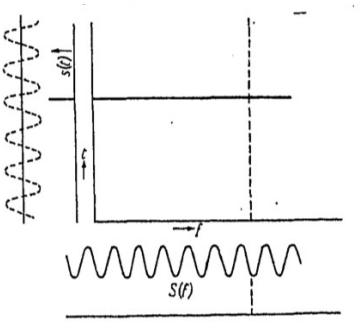


Fig. 7: Unidade de impulso de uma onda senoidal num diagrama Frequência X Tempo (GABOR, 1945: 431).

O modelo de síntese sonora de Xenakis relaciona-se com as descobertas recentes da física quântica e também com a descontinuidade dos fenômenos no nível molecular. Ele afirmou, em entrevista ao musicólogo Enzo Restagno, que seu modelo de síntese se articula com a proposição de Gabor, porém, naquela época ainda não conhecia sua pesquisa. Acreditava simplesmente que, a partir de pontos muito breves (grãos), poderia construir qualquer tipo de som:

> Veio-me a ideia de que seria possível construir um som a partir de "grãos sonoros". Com um número suficiente de pontos sonoros muito breves, de verdadeiros grãos sonoros, pensava que se poderia reconstruir qualquer som. Naquela época ainda não conhecia Gabor, o físico prêmio Nobel, que tinha previsto uma síntese dos sons a partir da onda senoidal. A história, no entanto, se volta, ainda, mais ao passado e se conecta a uma hipótese da física quântica estudada por Einstein, entre 1917 e 1918. Assim como a energia luminosa não é contínua, mas se propaga de modo "discreto" - isto é efeito dos "quanta" descoberto por Planck nos anos 1900 -, a energia térmica, também ela, se propaga nos sólidos de modo "discreto". O som não se comporta de maneira diversa e é por este motivo que os grãos de energia, de

> transmissão térmica ou sonora nos sólidos, foram denominados "fônons"[17] (XENAKIS apud RESTAGNO, 1988: 30, tradução nossa).

Apesar de Xenakis não conhecer a teoria de Gabor, ambos estão ligados às descobertas da mecânica quântica e ao princípio da incerteza de Heisenberg, princípio que, entre outras coisas, desloca a noção de trajetória (movimento molecular) do determinismo para o indeterminismo, configurando-se como uma grandeza probabilística, semelhante ao movimento browniano[18] (PRIGOGINE, 1996: 138 e ss.). Esta mudança de paradigma ocorrida neste período pode ser explicada pela adoção de um tempo irreversível, em oposição às leis deterministas e reversíveis da mecânica clássica (newtoniana). O princípio da incerteza se justifica através da afirmação de que na física quântica as leis fundamentais exprimem possibilidades e não mais certezas. Nos processos irreversíveis que ocorrem no nível molecular, temos o conceito de *entropia*, oriundo da segunda lei da termodinâmica. Os graus de entropia variam entre zero e um, de modo que o grau zero é atribuído a sistemas em que a ordem é total, enquanto que o grau um representa sistemas em completa desordem. Os valores entre estes extremos, zero e um, representam estados intermediários de ordem e desordem.

Xenakis também chega a definir teoricamente a utilização do conceito de entropia em suas obras. Reportando-nos aos conceitos da *música estocástica*, uma *nuvem* pode conter um som puro individual emitido em intervalos de tempo regulares, caso em que sua média de entropia seria zero (evento ordenado no tempo). Esta nuvem pode conter também grãos distribuídos de maneira caótica – tal como em *Concret PH* – livremente desordenados

[17] "Mi venne l'idea che si sarebbe potuto costruire un suono a partire dai 'grani sonori'. Con un numero sufficiente di suoni-punto molto brevi, dei veri grani sonori, pensavo che si potesse ricostruire qualsiasi suono. A quell'epoca non conoscevo ancora Gabor, Il fisico premio Nobel, che aveva preconizzato una sintesi dei suoni a partire dalle sinusoidi. La storia però risale ancora piú indietro e si collega a un'ipotesi della fisica quantica studiata da Einstein fra il 1917 e il 1918. Cosí come l'energia luminosa non è continua ma si propaga in modo 'discreto' - questo è l'effetto dei 'quanti' scoperto da Planck nel 1900 - l'energia térmica si propaga anche'essa nei solidi in modo 'discreto'. Il suono non si comporta in maniera diversa ed è per questo motivo che i grani di energia, di trasmissione térmica o sonora nei solidi, li ho chiamati 'fononi'" (XENAKIS apud RESTAGNO, 1988: 30).

[18] Movimento browniano é um movimento de partículas (tais como pólen, poeira e fuligem) caracterizado por trajetórias probabilistas estocásticas. Foi primeiramente observado pelo físico escocês Robert Brown, que publicou um trabalho sobre este tema em 1828, afirmando que todas as partículas finas apresentavam o mesmo tipo de movimento num meio fluido, em decorrência de seus choques. No nível atômico, Einstein constatou que o movimento molecular térmico, causador do movimento aleatório da partícula Browniana, é a base da teoria microscópica da estrutura da matéria (VAINSTEIN, 2007: 23).

e com uma máxima média entrópica (Cf. XENAKIS, 1992: 61-65). Comparativamente, se pegarmos o exemplo de *Metastasis*, obra para orquestra de 1953-1954, em sua parte inicial temos uma transição gradual e contínua entre dois instantes distintos, transição esta representada pelos *glissandi* dos instrumentos de corda. Parte-se de um uníssono orquestral sobre a nota Sol 3, uníssono que vai gradualmente se desfazendo e dando origem a uma sonoridade resultante complexa[19]. Esta transição gradual novamente se estabiliza num instante em que há um grande *cluster*, instante caracterizado por uma desordem das alturas.

Para Xenakis, a definição de um instante musical caracterizado como ordenado ou desordenado (em relação ao seu grau de entropia) seria um ponto inicial no seu trabalho de composição. A musicalidade resultaria da forma de transição entre estes instantes, que poderiam ocorrer de forma abrupta ou gradual, contínua ou descontínua. É possível identificar em suas obras a existência de um percurso ou direcionalidade que parte de um ponto (instante) rumo a outro ponto imaginado. É justamente nesta questão que reside a musicalidade e a originalidade de seu processo composicional ou, em hipótese, de qualquer processo de composição.

Considerações finais: o *continuum* espaço-tempo da música

Como afirmamos na introdução (em concordância com muitos autores e com o próprio Xenakis) e também mostramos em nossa análise de *Concret PH*, o pensamento composicional de Xenakis é bastante ligado ao novo paradigma da ciência do século XX, que, dentre outras questões, inclui os modelos da física quântica e o princípio da incerteza de Heisenberg. O conceito de trama e a justaposição dos grãos em sequência, formando sons complexos que apresentam uma duração, estão relacionados diretamente a estas questões. Foram proposições inovadoras por parte de Xenakis e podem ser consideradas e investigadas como um método de construção e composição do timbre.

Apesar de ter sido concebido há mais de cinquenta anos, a investigação sobre este método de composição e de síntese granular pode ser considerado um tema bastante atual. Nos dias de hoje, a pesquisa do universo interno do som foi facilitada pelas novas ferramentas tecnológicas, que possibilitaram uma análise detalhada de seus componentes, além da construção de novos sons, tal como espécie de escultura da morfologia sonora. A pesquisa sobre este tema, apesar de ter avançado muito no século XX, ainda apresenta um longo caminho a ser percorrido, um caminho de imensas possibilidades criativas e estéticas.

[19] Aqui nos referimos ao conceito de som complexo, ou seja, aquele cujos parciais têm uma relação entre si diferente da relação encontrada na série harmônica.

Por outro lado, procuramos desenvolver outra abordagem em relação às ideias de recepção de sua música, tal como uma imersão do ouvinte num *continuum* espaço-tempo por ele criado, modelo este que, no nosso entender, articula-se com os conceitos perceptivos de espaço e tempo oriundos da fenomenologia. Este modelo perceptivo em que o público é cercado por estímulos auditivos e visuais em um espaço delimitado foi utilizado pela primeira vez no pavilhão Philips, mas foi desenvolvido e ampliado em uma série de outros espetáculos, conhecidos como *Polytopes*.

As obras de Xenakis, sejam elas instrumentais, eletroacústicas ou multimídia que envolvem a questão da espacialidade apresentam, portanto, esta dualidade: por um lado temos seu processo composicional que é calcado em modelos formais (estruturas *fora-do-tempo* que, através de alguma lógica por ele definida, são convertidas em estruturas *no-tempo*), tal como um resgate do pensamento musical pitagórico, fundamentado na lógica e na matemática. Por outro lado, existe também o cuidado em relação à percepção de suas obras, através da criação de um espaço fenomenológico, um campo perceptivo, onde os eventos por ele imaginados vão se desenrolar no espaço e no tempo, numa coexistência entre sujeito e objeto.

A percepção do "gesto eletrônico" no tempo e no espaço representa o modelo de percepção sonora idealizado por Xenakis, modelo este em que, além de percebida nos moldes tradicionais, a música deveria ser visitada e explorada. Como também foi afirmado, a ideia de espacialidade está frequentemente presente em suas composições, de modo que o ouvinte é envolvido por fontes sonoras. Como ele próprio afirmou no seu texto de 1958, a espacialidade é um dos fatores geradores de abstração na música. E, justamente quando adentramos a questão da abstração musical, adentramos o universo do tempo subjetivo, ou seja, da representação das intuições (conhecimento em relação a um objeto) localizadas no espaço externo a nós, tal como asseverou Kant. A música, portanto, cria seu espaço e seu tempo na individualidade da escuta.

Observamos também que a definição de espaço utilizada por Xenakis para a caracterização do "gesto eletrônico" aproxima-se da definição elaborada por Merleau-Ponty, quando este afirma que o espaço é uma potência de suas conexões. Na nossa observação não nos distanciamos da definição kantiana de espaço - uma intuição pura que permeia as intuições externas -, mas sim da afirmação de que todas as coisas estão justapostas no espaço. O "gesto eletrônico" sugere que os sons em movimento coexistam juntamente com o ouvinte no espaço e no tempo, tal como sugeriu Merleau-Ponty. Esta indissociação entre espaço e tempo, da mesma forma, articula-se com o modelo de percepção sonora de Xenakis.

Consideramos que a difusão de *Concret PH* no espetáculo *Poème Électronique* gerou um espaço em movimento justamente pelo fato da música ser um fenômeno temporal por natureza. No nosso entendimento, se temos a criação de um espaço de difusão da obra musical, delimitado pela posição dos alto-falantes, temos a formação de uma representação real do *continuum* espaço-tempo, no qual os sons efetuam suas trajetórias. Por conseguinte, se os sons estão em movimento neste espaço, existe também a presença do tempo neste modelo. Desta feita, assistir a este espetáculo, em 1958, passava pela vivência do *continuum* espaço-tempo criado por Xenakis em *Concret PH*.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A dialética da duração*. São Paulo: Ática, 1994.

DELALANDE, François. *Il faut être constamment un immigré*: entretiens avec Xenakis. Paris: Buchet/Castel - INA/GRM, 1997.

DI SCIPIO, Agostino. Compositional Models in Xenakis' Electroacoustic Music. *Perspectives of New Music*, Seattle, v. 36, n. 2, p. 201-243, 1998.

GABOR, Dennis. Theory of Communication. *The Journal of Institution of Electrical Engineers*, Londres, v. 93, n. 3, p. 429-457, 1945.

HUSSERL, Edmund. *Lições para uma fenomenologia da consciência interna do tempo*. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1994.

KANT, Immanuel. *Crítica da razão pura*. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

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

MERIC, Renaud. *Concret PH*: un espace mouvant. Paris: CICM, 2005. Disponível em: <http://jim2005.mshparisnord.org/download/20.Meric.pdf. > Acesso em jun. 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da percepção*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

MOLES, Abraham. *Teoria da informação e percepção estética*. Rio de Janeiro: Edições Tempo Brasileiro, 1969.

MORIN, Edgar. *Introdução ao pensamento complexo*. 5. ed. Lisboa: Instituto Piaget, 2008.

PRIGOGINE, Ilya. *O fim das certezas*: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.

RESTAGNO, Enzo. *Xenakis*: a cura di Enzo Restagno. Torino: EDT, 1988.

ROSSETTI, Danilo. *A crise da música serial segundo Iannis Xenakis*. Monografia

(Iniciação Científica). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2009. Apoio FAPESP.

ROSSETTI, Danilo. Conceitos de espaço e tempo relacionados aos modelos de composição e percepção de Xenakis. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22, 2012, João Pessoa. Anais... João Pessoa, UFPB, 2012, p. 724-731.

ROSSETTI, Danilo. *O tempo e sua reflexão a partir da obra de Iannis Xenakis.* Dissertação (Mestrado em Música). Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2012. Apoio CAPES.

ROVIRA, Rogelio. *Léxico fundamental de la metafísica de Leibniz*. Madrid: Editorial Trotta, 2006.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des Objets Musicaux*: essai interdisciplines. Paris: Éditions du Seuil, 1966.

SOLOMOS, Makis (Org.). *Présences de Iannis Xenakis*. Paris: CDMC, 2001.

SOLOMOS, Makis; SOULEZ, Antonia; VAGGIONE, Horacio. *Formel informel*: musique philosophie. Paris: L'Harmattan, 2003.

VAINSTEIN, Mendeli. *Processos Estocásticos não-Markovianos*. Tese (Doutorado em Física). Instituto de Física, Universidade de Brasília, Brasília, 2007.

VARGA, Bálint. *Conversations with Iannis Xenakis*. Londres: Faber and Faber, 1996.

XENAKIS: ELECTRONIC MUSIC. XENAKIS, Iannis (Compositor). New York: EMF Media, 2000. Compact Disc. Versão de *Concret PH* utilizada na análise.

XENAKIS, Iannis. *Formalized Music*: Thought and Mathematics in Composition. New York: Pendragon Press, 1992.

_____. *Kéleütha*: écrits. Paris: L'Arche, 1994.

_____. Musiques formelles. *La Revue Musicale*. Paris: Richard-Masse, 1963.

_____. *Musique architecture*. 2. ed. Tornai: Casterman, 1976.

Danilo Rossetti é mestre em música/ teoria e composição pela UNESP (2012), tendo escrito a dissertação *O tempo e sua reflexão a partir da obra de Iannis Xenakis*, sob a orientação de Flo Menezes. Possui Graduação em Composição e Regência (2009), também pela UNESP, e em Economia (2000), pela PUC-SP. Suas composições já foram executadas no Brasil, América do Sul e Europa. Foi finalista do 4º concurso de composição eletroacústica *Destellos* (2011, Mar del Plata), com a obra *A Distensão dos Grãos*, e teve a partitura de *Gestos* publicada na revista *Música Hodie* (2011). Sua obra *Glaciares* integra o CD *Música Maximalista* v. 13 (Studio PANaroma, UNESP, 2009). É professor do curso de música da UniSant'Anna e fundador da produtora *Música Digital Produções Sonoras*. danilo_rossetti@hotmail.com

O desenho como metodologia composicional: possíveis derivações da composição assistida por gráficos na música instrumental de Xenakis

Alexandre Ficagna (UEL/ UNICAMP)

Resumo: Mesmo conhecido pela formalização da sua técnica composicional, Xenakis seguidamente desenhava ao compor, o que para ele significava "liberdade de pensamento". Ao conceber tempo e espaço como uma série de pontos em uma reta, o compositor buscou uma equivalência entre música e arquitetura que lhe permitisse criar e manipular imagens sonoras através de imagens visuais; com o auxílio de gráficos ele trabalhou suas principais imagens sonoro-visuais: o *glissando* como linha, as arborescências, a manipulação de eventos massivos. Ao analisar seu processo criativo, pudemos refletir a respeito de modos de compor em que manipulações da ordem do visual tornam-se sonoras através da escritura instrumental: a partir do exemplo de Xenakis, apresentamos derivações desta abordagem em duas obras compostas pelo autor do presente artigo, *Estudo* e *Escondido num ponto*.

Palavras-chave: Iannis Xenakis. Imagem sonora. Imagem visual. Processo criativo. Metodologia composicional.

Title: Drawings as Compositional Methodology: Possibilities of Derivations of Graphic-Aided Composition in Instrumental Music by Iannis Xenakis

Abstract: While being known for his formalized compositional technique, Xenakis often drew while composing as a means of "freedom of thought". As the composer conceived time and space as a series of points in a straight line, he sought similarities between music and architecture which would allow him to create and manipulate sonic images through visual ones; the aid of graphics allowed him to work his main sonic-visual images: the *glissando* as lines, arborescences, the manipulation of massive events. The analysis of his creative process leads us to conceive compositional approaches in which manipulations of a visual order become sonorous through instrumental writing: based on Xenakis example, we present derivations of this approach in two works composed by the author of this paper, *Estudo* and *Escondido num ponto*.

Keywords: Iannis Xenakis. Sonic Image. Visual Image. Creative Process. Compositional Methodology.

FICAGNA, Alexandre. O desenho como metodologia composicional: possíveis derivações da composição assistida por gráficos na música instrumental de Xenakis. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 179-202, jun. 2012.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Composição assistida por gráficos na música instrumental de Iannis Xenakis" (FICAGNA, 2012b: 716-723), por detalhar cada tópico anteriormente abordado, bem como trazem um capítulo que comenta duas aplicações composicionais que derivam desta abordagem: *Estudo* e *Escondido num ponto*.

Em entrevista a Roberta Brown e John Rahn, o compositor grego Iannis Xenakis foi perguntado sobre o que o levou a adotar desde cedo novos métodos composicionais. Como ele mesmo afirmou, a utilização de desenhos foi um aspecto decisivo:

> É difícil, para mim, explicar. *A posteriori*, penso que desenhar veio-me facilmente: eu desenhava e meus desenhos representavam símbolos musicais. Eu conhecia solfejo tradicional. Mas liberdade de pensamento, para mim, não poderia vir de lá. Estava convencido que poderia se inventar outro modo de escrever música. **Coloquei-me a imaginar o fenômeno sonoro, usando desenhos em meu auxílio**: uma espiral, planos que se intersectam... (XENAKIS, 1987: 21, tradução e grifo nossos)[1].

Com formação de músico, arquiteto e engenheiro, o aspecto visual da partitura sempre marcou seu modo de compor. Em uma entrevista a François Delalande, Xenakis esclareceu:

> No início, a solução parecia ter sido encontrada porque eu sabia desenhar, tanto como engenheiro quanto como arquiteto. A equivalência entre escrita no plano cartesiano (ou seja, sobre dois eixos: altura/tempo) e a escrita tradicional do solfejo saltaram aos olhos... (XENAKIS. In: DELALANDE, 1997: 19, tradução nossa)[2].

Em seu processo criativo, Xenakis seguidamente recorria a gráficos e desenhos para compor, concebendo sonoridades e processos sonoros a partir da manipulação de elementos visuais. É recorrente em seus textos a referência à composição como um trabalho de "plástica sonora" (XENAKIS, 1963: 41) e comentários sobre a experiência de trabalhar com o arquiteto Le Corbusier lhe ajudar a conceber sua própria música

[1] "[…] It's difficult for me to explain it. *A posteriori*, I think that drawing came easy to me: I was drawing, and my drawings represented musical symbols. I knew traditional solfège. But freedom of thought, for me, could not come from there. I was convinced that one could invent another way of writing music. I set myself to imagining sound phenomena, using drawings to help me: a spiral, intersecting planes..." (XENAKIS, 1987: 21).

[2] "Et au début, la solution a été presque toute trouvée puisque je savais dessiner en tant qu'ingénieur et en tant qu'architecte. L'équivalence entre l'écriture en cartesien (c'est-à-dire sur deux axes: hauteur/temps) et l'écriture traditionnelle de solfège sautait aux yeux ..." (XENAKIS. In: DELALANDE, 1997: 19).

simultaneamente, no detalhe e globalmente, como em um projeto arquitetônico (DELALANDE, 1997: 5).

Existem, portanto, dois aspectos de sua poética composicional: (1) esculpir o material sonoro através de procedimentos *hors-temps* (etapa de detalhamento realizada com auxílio da álgebra, em que os objetos ainda não estão colocados no tempo); (2) colocar os elementos em uma relação *temporelle*, com base numa imaginação visual da obra musical[3]. É este segundo aspecto que nos interessa aqui, sobretudo no que tange às ferramentas elaboradas pelo compositor a partir da ideia de uma equivalência entre música e arquitetura.

Xenakis não só propõe esta equivalência como elabora ferramentas para operacionalizá-la: sua concepção de que tempo e espaço teriam uma mesma ordem estrutural subjacente permite-lhe representar o tempo como uma série de pontos formando uma linha reta, sendo possível contá-lo e até desenhá-lo (XENAKIS, 1994: 101). Segundo o próprio compositor:

> Dado o princípio de anterioridade e localidade, uma estrutura de ordem linear é designada ao fluxo do tempo, no sentido matemático. Isto quer dizer que sua imagem em nosso cérebro é constituída por uma cadeia de entidades-eventos sucessivas, podendo ser colocadas em correspondência biunívoca com os números relativos e, até mesmo, através de uma generalização útil, com os números reais (racionais e irracionais). Pode-se então contá-las. É o que fazem as ciências em geral, mas também a música, que se serve de um relógio, o metrônomo. Em virtude desta mesma ordenação linear, o tempo pode ser colocado em correspondência biunívoca com os pontos de uma linha reta. Pode-se, então, desenhá-lo (XENAKIS, 1994: 101, tradução nossa)[4].

[3] Arquiteturas ou categorias *hors-temps* são aquelas em que a ordem dos elementos pouco importa (a gama cromática, por exemplo); *en-temps* são as arquiteturas ou categorias que consideram a ordenação temporal dos elementos (p.ex., uma série dodecafônica); *temporelle* refere-se ao evento em si, sua ocorrência real. Categorias *hors-temps* seriam "implementadas" *en-temps* por funções *temporelles* (por exemplo, funções de transformação) (XENAKIS, 1971: 68).

[4] "Du fait du principe d'anteriorité, et localement, le flux du temps est muni, au sens mathématique, d'une structure d'ordre total. C'est-à-dire que son image dans notre cerveau, image constitué par la chaîne des entités-événements sucessifs, peut être mise en correspondance bi-univoque avec les nombres relatifs et même, à l'aide d'une généralisation utile, avec les nombres réels (rationnels et irrationnels). On peut donc le compter. C'est ce que font les sciences en général, mais aussi la musique, qui se sert d'une horloge, le métronome. En vertu de cette même structure d'ordre total, le temps

Várias de suas composições são imaginadas visualmente, com o auxílio de um gráfico formado por dois eixos, em um sistema visual que tem o eixo horizontal (abscissas) como o tempo e o eixo vertical (ordenadas) como as alturas. Com esta ferramenta, o compositor realizou diversas equivalências entre imagens sonoras e visuais, de pequenas sonoridades a eventos massivos. Foi com o auxílio de gráficos, manipulando linhas e pontos, que ele desenvolveu suas principais imagens sonoro-visuais:

> (a) o *glissando* como equivalente à linha (elemento de intersecção Música/Arquitetura);
>
> (b) a elaboração da técnica conhecida como "arborescências" (que diferem das texturas de *glissandi* pela coordenação das linhas e não apenas pela superposição das mesmas);
>
> (c) a manipulação de eventos massivos, sejam texturas de *glissandi* ou "nuvens de sons" ("ser massivo" de sons descontínuos).

Segundo Gibson (2010), o uso de gráficos permitiu a Xenakis não apenas lidar de modo mais efetivo com a representação dos sons contínuos e com a visualização da evolução global dos eventos sonoros, mas o levou a uma "abordagem gráfica da composição". A imaginação musical do compositor mostra-se de tal maneira impregnada pela visualidade que pode ser encontrado o "fundamento visual" que caracteriza diversas de suas sonoridades através de transcrições gráficas de suas obras, como na transcrição realizada por Solomos (2001) dos compassos 291-303 de *Terretektorh* (1965-66), para grande orquestra, que revelam os "trançados" que caracterizam partes importantes da peça (Fig. 1).

Para melhor compreendermos as possibilidades composicionais desta "abordagem gráfica" e a utilização deste sistema visual pelo compositor, detalharemos a seguir aspectos da exploração das três imagens sonoro-visuais descritas acima, em algumas de suas composições.

---

peut être mis en correspondance bi-univoque avec les points d'une droite. On peut donc le dessiner." (XENAKIS, 1994: 101).

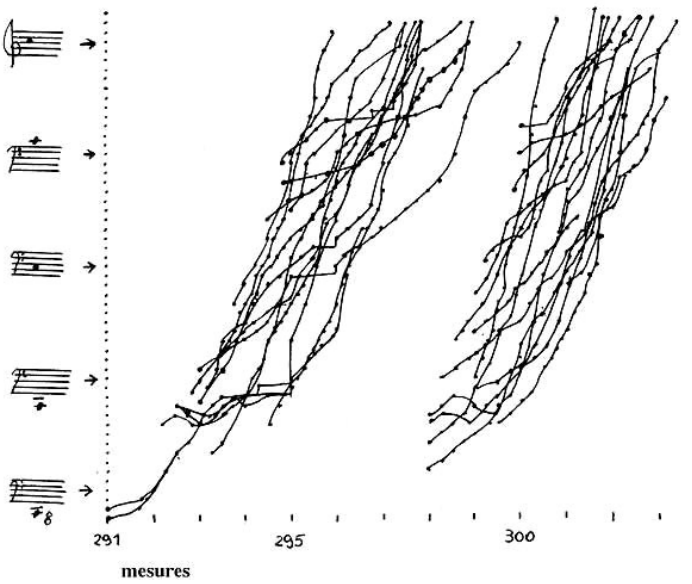


Fig. 1: Transcrição gráfica de Solomos (2011), para *Terretektorh*, de Xenakis, comp. 291-303[5].

Glissandi e linhas

Xenakis refere-se à *Metastasis* (1953-1954) como a experiência inicial de construção de superfícies ou volumes sonoros à base de *glissandi*, em que as possibilidades de manipulação advindas da utilização de uma superfície de registro gráfica lhe permitiram pensar o material sonoro por meio de relações visuais: "[...] Inflexões de superfícies curvas, amplificações, reduções, torções etc., todo este novo mundo está ao alcance da mão que detém a caneta e o traz ao ouvido e à mente" (XENAKIS, 1971: 17).

Com o auxílio de gráficos formados por um eixo do tempo (em segundos) e outro das alturas (em semitons temperados), ele estabelece uma equivalência entre o *glissando*, entendido como a rapidez de deslize do dedo sobre a corda, e a imagem geométrica de uma linha traçada entre estes eixos. Automaticamente, as possibilidades do novo meio se revelam:

[5] Imagem disponível em: <http://www.univ-montp3.fr/~solomos/18.html>. Acesso em: 25 ago. 2011.

> Esta imagem geométrica convida a construir redes de linhas convergentes, paralelas, divergentes ou de qualquer outra configuração. Obtemos, assim, várias formas, quer dizer, vários tipos de espaços sonoros com variação contínua (XENAKIS, 1971: 22, tradução nossa)[6].

Segundo o compositor, esta equivalência se consolidou de forma marcante a partir da transposição dos *glissandi* de *Metastasis* para as linhas arquitetônicas do Pavilhão Philips, obra que lhe foi encomendada pelo arquiteto Le Corbusier (Fig. 2 a 4):

> Se os *glissandi* são longos e emaranhados, obtemos espaços sonoros de evolução contínua. Dentre estas possibilidades, há aquelas que fornecem graficamente (os *glissandi* estando desenhados sob a forma de linhas retas) superfícies regulares. Eu fiz a experiência em *Metastasis*, executada em 1955, em Donaueschingen. Alguns anos mais tarde, quando o arquiteto Le Corbusier, de quem eu era colaborador, encomendou-me um projeto para a arquitetura do Pavilhão Philips de Bruxelas, meu trabalho de concepção foi aguçado pela experiência de *Metastasis.* Assim, creio que desta vez música e arquitetura encontraram uma correspondência íntima (XENAKIS, 1963: 20, tradução nossa)[7].

[6] "Cette image géometrique invite à construire des réseaux des droites convergentes, parallèles, divergentes ou de toute autre configuration. Nous obtenons ainsi plusiers formes, c'est-à-dire plusiers types d'espace sonores à variations continue." (XENAKIS, 1971: 22).

[7] "Si les glissandis sont longs et dûment enchevêtrés, nous obtenons des espaces sonores d'évolution continue. Parmi ces possibilités, il y a celles que fournissent graphiquement (les glissandis étant dessinés sous forme de droites) des surfaces réglées. J'en ai fait l'expérience dans les *Metastasis* créés en 1955 en Donaueschingen. Or quelques années plus tard lorsque l'architecte Le Corbusier, dont j'étais le collaborateur, m'a demandé de lui proposer un project pour l'archetecture Pavillon Philips de Bruxelles, mon travail de conception a été áiguillé par l'expérience des *Metastasis*. Ainsi, je crois que cette fois musique et architecture ont trouvé une correspondance intime." (XENAKIS, 1963: 20).

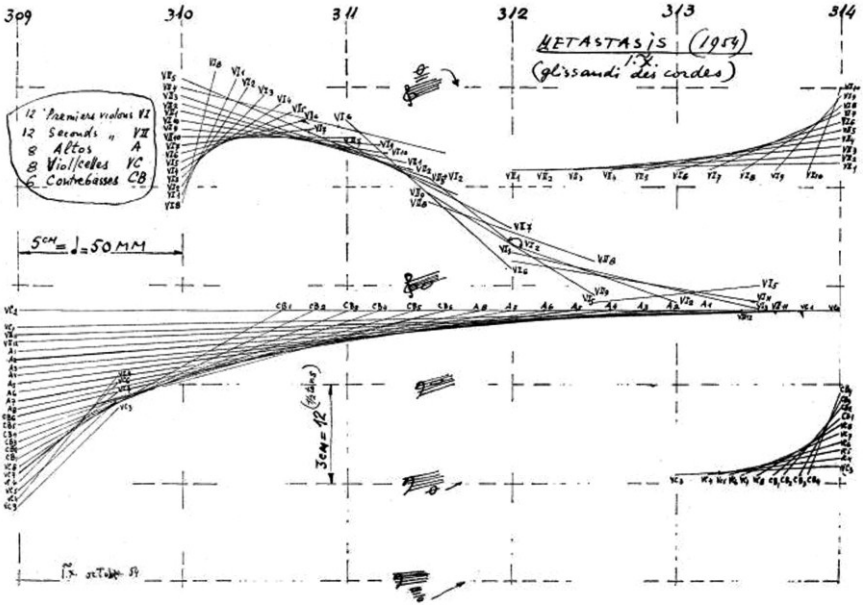


Fig. 2: Esboços de *glissandi*. Xenakis, *Metastasis*, comp. 309-314 (XENAKIS, 1963: 22).

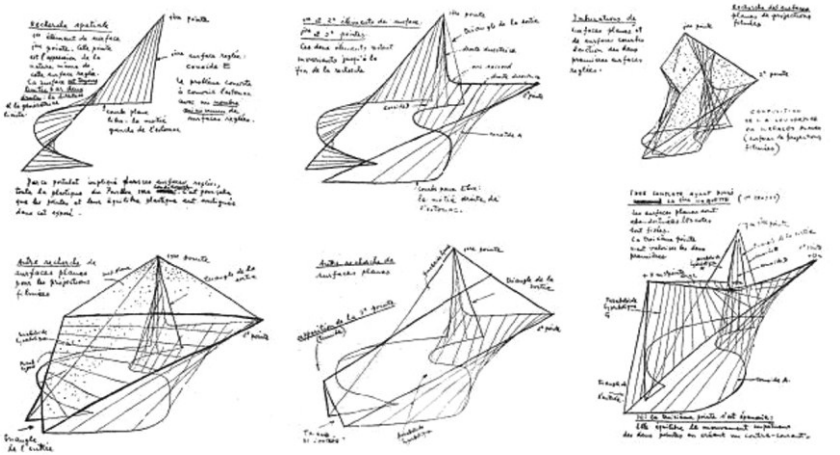


Fig. 3: Esboços do Pavilhão Philips, em que houve uma transposição dos *glissandi* de *Metastasis* para as linhas arquitetônicas (XENAKIS, 1963: 23).

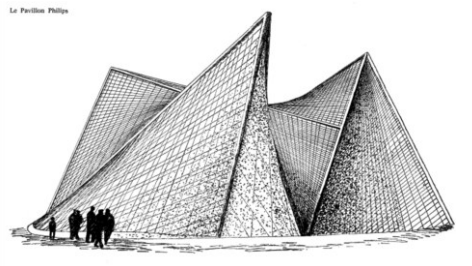


Fig. 4: Esboço final do Pavilhão Philips (XENAKIS, 1963: 25).

Segundo Solomos (2001), Xenakis "concebia e experimentava suas sonoridades visualmente", o que o levou a inventar diversos tipos de *glissando*, além de manipular texturas formadas por numerosos *glissandi*. Solomos menciona como exemplo *Syrmos* (1959), para cordas, praticamente um estudo de *glissandi*, inteiramente composta com gráficos, em que a imaginação visual de Xenakis (logo, também sonora) o leva a definir várias categorias de *glissandi*: ascendentes, descendentes, cruzados, convergentes, divergentes, em superfícies distorcidas (Fig. 5).

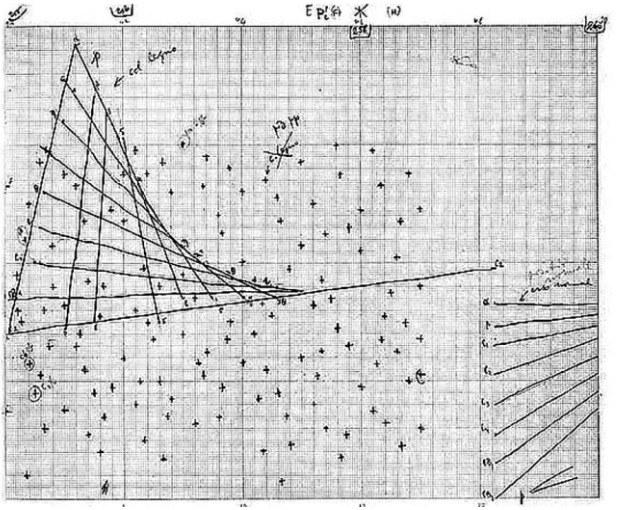


Fig. 5: Gráfico de Xenakis para *Syrmos*, comp. 291-303 (SOLOMOS, 2001)[8].

[8] Interessante observar neste exemplo como o compositor já agrega informações que se referem às qualidades sonoras que deseja: nos sons pontuais vemos as indicações "col legno" e, em seguida, esta

O compositor também inventou um novo tipo de *glissando*, os "movimentos brownianos"[9], caracterizados pela ausência de linearidade (SOLOMOS, 2001), como pode ser ouvido em peças como *Mikka "S"* (1976), para violino solo (Fig. 6 e 7).

Veremos, a seguir, a diferença entre as texturas criadas com os diversos tipos de *glissandi* e a técnica conhecida como "arborescências".

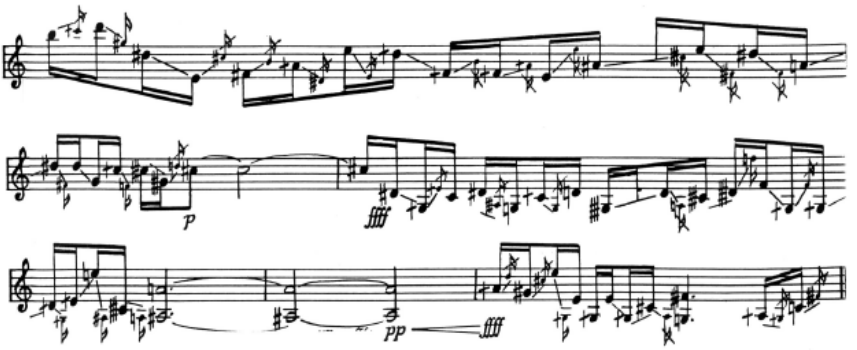


Fig. 6: *Glissando* do tipo "movimento browniano" nos comp. finais de *Mikka "S"*, de Xenakis, para violino solo.

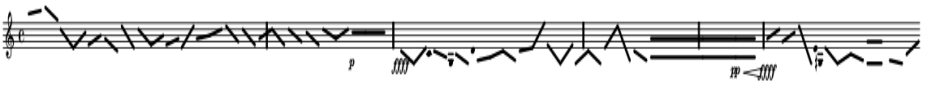


Fig. 7: Transcrição gráfica aproximada, realizada pelo autor do presente trabalho. Xenakis, *Mikka "S"*, comp. finais[10].

mesma indicação riscada e algo que se parece com "pizzicato *pp*"; são exemplos que nos mostram como o gráfico é, de fato, um suporte composicional para o compositor. Imagem disponível em: <http://www.univ-montp3.fr/~solomos/17.html>. Acesso em: 25 ago. 2011.

[9] Movimentos brownianos são movimentos aleatórios realizados por partículas macroscópicas em um fluido, por consequência de suas colisões com as moléculas deste fluido.

[10] Xenakis pede que cada nota comece "au talon", ou seja, para uma melhor aproximação, o ruído (no início dos *glissandi* e dos pontos soltos) deveria estar também representado.

Arborescências

Nos anos 1970, também como resultado da utilização de gráficos, Xenakis desenvolveu a técnica das "arborescências". Como o compositor nunca teorizou a seu respeito, tendo se referido a elas apenas em entrevistas[11], devemos entendê-las aqui restritas à maneira como as encontramos em suas músicas: trata-se basicamente de um complexo de linhas, caracterizado por possuir uma linha principal – ou raiz – a partir da qual outras surgem por bifurcação, com cada nova linha podendo ser raiz de outras; as menores tendem a manter as qualidades morfológicas da linha principal.

Segundo o compositor, as arborescências são generalizações do que ele chama de "padrões melódicos", não no sentido de um pequeno padrão, mas de um complexo de tais padrões; deste modo, a arborescência pode ser considerada um objeto em si, em sua totalidade, que pode ser expandido, movido ou rotacionado, em transformações sempre contínuas, pois ocorrem no tempo (XENAKIS, 1975: 100). Gibson (2010) localiza dois tipos de aplicações de arborescências: como o fluxo contínuo de linhas em movimento; ou como objetos, delimitadas no tempo, podendo ser reproduzidas (clonadas)[12] e sofrer as transformações mencionadas pelo compositor.

Segundo Gibson (2010), o que diferencia as arborescências das texturas de *glissandi*, mesmo que ambas possam ser consideradas linhas melódicas desenhadas pelo compositor, é o fato que estas são superpostas como parte das texturas, enquanto naquelas as linhas são coordenadas: cada nova linha representa o solo ou a raiz (Fig. 8). O próprio compositor descreve o processo de criação de uma arborescência:

> Começamos com um ponto no espaço, este pode ser um espaço altura *versus* tempo ou qualquer outro. Para existir, o ponto deve repetir-se continuamente. Deste modo, uma linha é formada, a qual pode ter qualquer formato: qualquer ponto da linha pode reproduzir-se e formar uma arborescência (XENAKIS apud GIBSON, 2010, tradução nossa).

[11] Como nos explica Gibson (2010), a noção de arborescência pode ter vários significados teóricos, como o da Teoria dos Grafos, em que seria "um tipo de árvore que conecta gráficos não cíclicos, cujas arestas são direcionadas para longe ou em direção à raiz, de modo que quaisquer dos vértices podem ser conectados por um caminho único simples [...] como esta teoria preocupa-se com as propriedades abstratas dos gráficos, as posições relativas de linhas e pontos não têm importância, o que não é o caso quando se desenha gráficos num domínio de altura *versus* tempo. Portanto, não há evidências da relação entre as arborescências desenhadas por Xenakis e a Teoria dos Grafos, ou qualquer outra teoria".

[12] Por este motivo, Xenakis também se refere a elas como *clonings* (GIBSON, 2010).

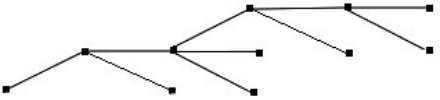


Fig. 8: Exemplo simples de arborescência.

Apesar de terem surgido na música do compositor nos anos 1970, percebe-se que algumas destas características estão presentes em obras anteriores, como no início de *Metastasis*: "há uma raiz, uma série de linhas ramificando-se, divergindo da raiz, não há ciclos, todos se movendo na mesma [sic] direção" (GIBSON, 2010).

Ainda que o conceito de arborescência não exclua desenhos formados por segmentos retos, na música de Xenakis elas aparecem como desenhos curvos, parecidos com movimentos aleatórios (Fig. 10). É este aspecto que as difere do início de *Metastasis* (Fig. 9): ainda que possua a característica de várias linhas surgindo a partir de uma raiz, tais linhas são retas, desenhadas com auxílio de régua (GIBSON, 2010). O compositor menciona como as primeiras aplicações de arborescências obras posteriores, como *Eryvali* (1973), para piano solo, *Erikhthon* (1974), para piano e orquestra, e *Noomena* (1974), para grande orquestra (XENAKIS, 1975: 100).

Em *Erikhthon* (Fig. 11) as arborescências são o próprio material da composição: quando acontecem, há pouca diversidade nas técnicas instrumentais empregadas ou nas variações dinâmicas (GIBSON, 2010).

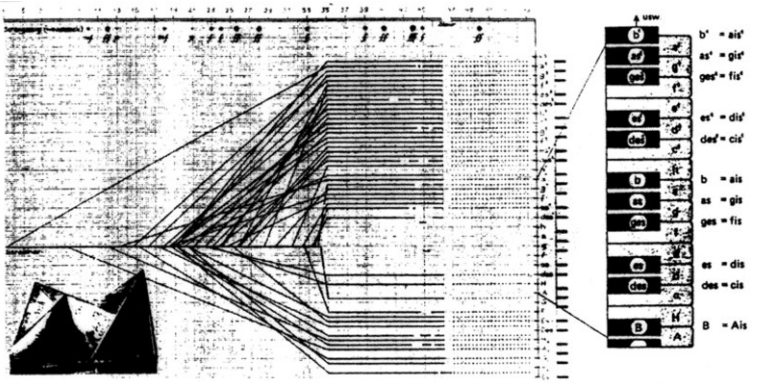


Fig. 9: Gráfico dos comp. iniciais de *Metastasis*, de Xenakis, com referência ao Pavilhão Philips[13].

[13] Disponível em: <http://www.uoguelph.ca/~digimus/xenakis/pages/fig5.html>. Acesso em: 19 dez. 2012.

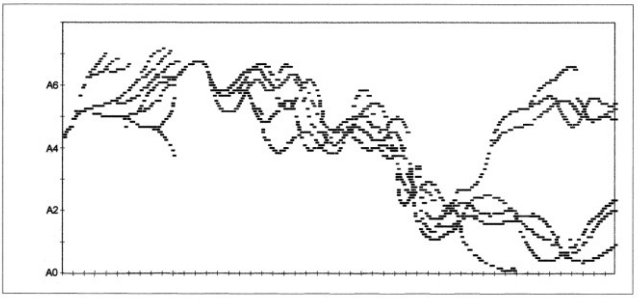


Fig. 10: Transcrição gráfica de arborescência.
Xenakis, *Erivaly,* comp. 102-126[14].

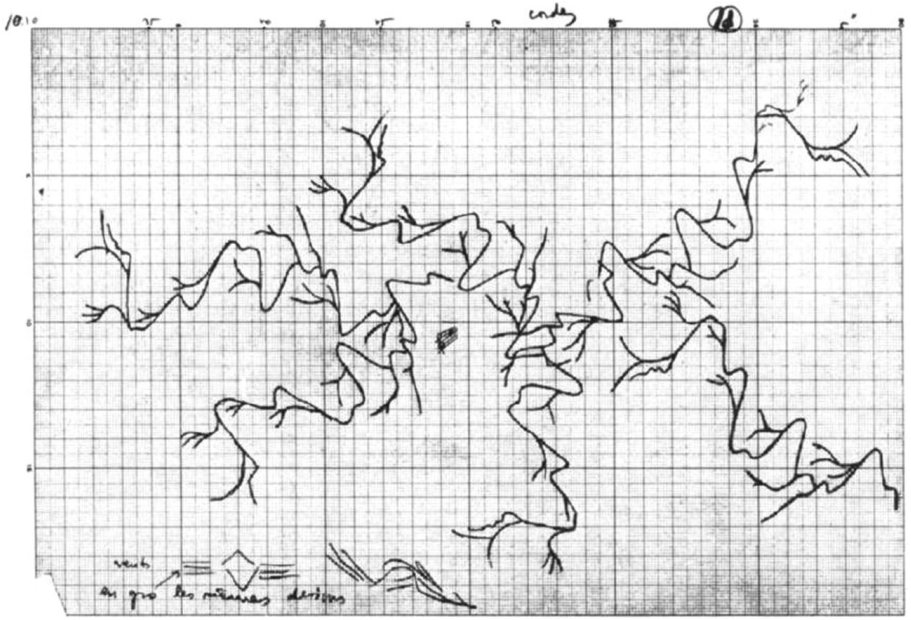


Fig. 11: Esboço de arborescência, feito por Xenakis.
Xenakis, *Erikhton*[15].

[14] Disponível em: <http://www.uoguelph.ca/~digimus/xenakis/images/figures/full/fig81.gif>. Acesso em: 19 dez. 2012.
[15] Disponível em: <http://www.univ-montp3.fr/~solomos/7.html>. Acesso em: 25 ago. 2011.

Enquanto em *Erikhthon* os objetos se fundem na escuta e o que se apreende é o fluxo do emaranhado de linhas, em *Noomena* Xenakis parece se preocupar com a escuta de cada "objeto": a orquestração é utilizada para articular as arborescências, cada linha possui sua própria oscilação dinâmica e é marcada com um acento. Alguns tipos de arborescência (Fig. 12) são marcados por uma determinada técnica instrumental, como espécie de "pistas perceptuais" (Gibson ressalta os *frulatos* nas arborescências em forma de V). Em alguns momentos, arestas podem se intersectar em pontos que não correspondem a um nó, ou seja, podem passar pelo mesmo ponto sem estarem relacionadas, pois Xenakis as concebe também em um espaço tridimensional. As transformações por ele empregadas ("rotações em vários ângulos, alongamentos, contrações, distorções, expansões etc.")[16] foram feitas à mão livre, sem auxílio de régua, em uma abordagem mais intuitiva da composição, em que o desenho dá o contorno geral dos objetos, nem sempre revelando os detalhes que os tornam interessantes (sendo ambos igualmente importantes para o compositor) (GIBSON, 2010).

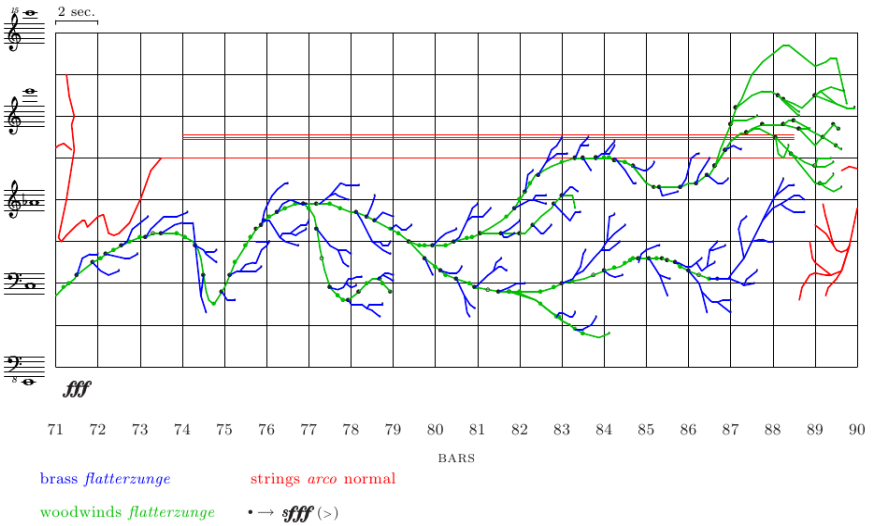


Fig. 12: Transcrição de Benoît Gibson: em azul, metais em *frulato*; em vermelho, cordas *arco* normal; em verde, madeiras em *frulato*. Xenakis, *Noomena*, comp. 71-90[17].

[16] Gibson (2010) chega a localizar, em passagens mais densas, cinco tipos de arborescências simultâneas. Ele localiza também a reutilização de uma arborescência de *Erikhthon* em *Noomena*.

[17] Material gentilmente cedido por Benoît Gibson.

Além dos *glissandi* e arborescências, Xenakis utilizava gráficos quando desejava manipular texturas formadas por um grande número de elementos, cuja distribuição geralmente era resultante de cálculos estocásticos, como veremos a seguir.

Manipulação de eventos massivos

Ao manipular um número massivo de elementos, sejam sons de variação contínua (*glissandi*), sejam sons "pontuais" (*pizzicati* de cordas e sons percussivos), Xenakis utilizava gráficos como forma de atuar diretamente sobre a textura sonora, muitas vezes construindo passagens do descontínuo ao contínuo (e vice-versa).

Em entrevista a François Delalande, falando a respeito do processo composicional de *Metastasis*, o compositor comenta que desenhar lhe permitiu uma visualização da evolução global do emaranhado das linhas em determinadas seções da peça:

> [...] [após o resultado dos cálculos] deve-se desenhar o conjunto, o emaranhado de linhas, para poder ver de uma vez o que se passa. E não no detalhe, em fragmentos, como é o caso da partitura para orquestra tradicional.
> F.D.: Em *Metastasis*, você trabalhou essencialmente sobre um gráfico?
> I.X.: Sim, sim.
> F.D.: Logo, abscissa e ordenada. E você desenhou, por exemplo, segmentos de reta que se cruzam, etc.
> I.X: Isso. Para certas partes de massa, as outras não valiam a pena (XENAKIS. In: DELALANDE, 1997: 20, tradução nossa)[18].

É interessante observar que Xenakis utilizava gráficos como forma de ter controle sobre a macroestrutura das seções de suas peças, em contraposição a abordagens que priorizam o controle dos elementos na microestrutura (como o serialismo integral, por

[18] "… il faut dessiner l'ensemble, l'enchevêtrement des lignes, pour povouir voir d'un coup d'oeil ce qui se passe. Et pas en détail, en morcellement, comme c'est le cas avec la partition d'orchestre traditionnelle.
F.D.: En Mestastaseis, vous avez essentiellement travaillé sur un graphique?
I.X.: Oui, oui.
F.D.: Donc, abcisse et ordonnée; et vous dessiner par example des segments de droite qui se croisaient, etc.
I.X.: C'est ça. Pour certaines parties de masses; les autres ce n'était pas la peine." (XENAKIS. In: DELALANDE, 1997: 20).

exemplo). Da citação acima, infere-se que os gráficos eram utilizados para conceber seções específicas e não necessariamente a obra em sua totalidade. Além disso, deixa entrever que a etapa de detalhamento era posterior, realizada sobre a partitura (como observa Gibson a respeito das arborescências).

Outro exemplo é *Pithoprakta* (1955-1956), para orquestra. Também nesta obra temos a utilização do cálculo estocástico como modo do compositor se libertar da escolha de detalhes pouco relevantes e criar massas sonoras:

> De fato, nesta concepção, o som individual não tem importância (desde que ele exista, é claro), não o distinguimos, mas sim, o conjunto de partículas sonoras que atingem nosso córtex e a modulação deste conjunto: vai para o agudo, para o grave, se rarefaz ou ao contrário sua desordem aumenta? (XENAKIS, 1971: 27, tradução nossa)[19].

Analisando em detalhe o gráfico com o qual ele compôs a passagem dos compassos 52-59, Solomos (2001) refere-se ao processo do compositor como o de um "escultor do som", em que regiões vazias poderiam ser comparadas tanto ao processo de filtragem da música eletroacústica quanto ao ato de esculpir uma estátua num pedaço de pedra: fica evidente que era a imaginação visual - e intuitiva - do fenômeno global que guiava as composições, mesmo quando o gráfico era construído com auxílio de equações.

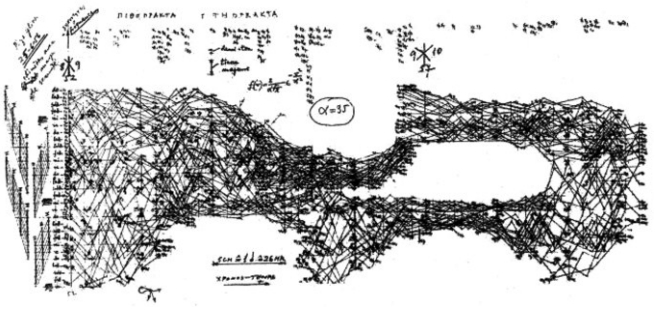


Fig. 13: Esboço feito por Xenakis (1963: 31), dos comp. 52-59 de *Pithoprakta*.

[19] "En effet, dans un tel conception, le son individuel n'a pas d'importance (à condition bien sûr qu'il existe), on ne le distingue plus mais c'est l'ensemble de ces particules sonores qui frappent le cortex et la modulation de cette ensemble: va-t-il vers l'aigu, vers le grave, se raréfie-t-il ou au contraire son désordre augmente-t-il?" (XENAKIS, 1971 : 27).

Se as texturas de *glissandi* eram feitas com régua e as arborescências à mão livre, pode-se dizer que era a borracha quem auxiliava o compositor na manipulação das "nuvens de sons", ao criar morfologias pela remoção do "excesso" resultante dos cálculos; nos três casos, contudo, sempre houve manipulações da ordem do visual.

Derivações e aplicações em projetos pessoais

Analisar o processo composicional de Xenakis leva-nos a pensar nas possibilidades de uma metodologia composicional em que se desenha uma determinada sonoridade, ou seus processos de transformação, antes de detalhá-los na escrita; por exemplo, a representação num eixo x/y, que Xenakis associa aos parâmetros altura e tempo, mas que poderiam estar associados a outros parâmetros; ou então, um sistema tridimensional, dentro de um cubo, onde o eixo "z" seria algum parâmetro como timbre, dinâmica, grau de rugosidade, etc[20].

Em nossa pesquisa, intitulada provisoriamente "Modelos visuais e composição musical", optamos por seguir um processo semelhante ao do compositor: não transpor diretamente o desenho a uma partitura gráfica, mas explorar as possibilidades que surgem da intermodulação entre o desenho (muitas vezes livre) e o detalhamento na partitura (etapa de formalização), deixado para uma fase posterior do processo composicional. Nossa busca é por um processo composicional que permita o que Xenakis chama de "liberdade de pensamento" (Cf. citação no início deste artigo). Como exemplos de aplicação destas ideias, menciono brevemente duas composições de minha autoria, parte experimental da pesquisa: *Estudo* (2011), para quarteto de clarinetes, e *Escondido num ponto* (2012), para flauta, sax alto, violoncelo e piano.

Em *Estudo,* o processo de composição começou pelo desenho da peça. A ideia inicial consistia em manipular imagens sonoras com o auxílio de imagens visuais, imaginando-se uma dinâmica entre estados texturais, eventos interferentes e transformações recíprocas[21]. Os primeiros esboços foram elaborados para detalhar a textura de base, recorrendo a uma representação no eixo altura/tempo e utilizando grafismos para representar determinadas características morfológicas.

[20] Algo semelhante - pensar parâmetros musicais com o auxílio de visualizações num cubo - encontra-se em *Musique/Architecture*, quando Xenakis insere no texto a análise de *Nomos Alpha* feita por Vandenbogaerde (XENAKIS, 1971: 93-119).

[21] Neste modelo, criado por Ligeti para a composição de *Appartitions* (Cf. LIGETI, 1993), o compositor cria a impressão aparente de relação causal entre um evento e uma determinada transformação do estado, que também influencia as características dos futuros eventos.

A necessidade de definir o que seria o campo harmônico-textural da peça levou a uma mudança na superfície de registro (da folha em branco para a folha pautada), que trouxe novas ideias - uma vez que a imagem sonora tornava-se mais clara, pareceu-me mais frutífero mudar os parâmetros de visualização do gráfico: houve então uma simplificação do desenho, que passou a ter no eixo y a representação da posição dos instrumentos (o eixo x permaneceu sendo o tempo). Quatro linhas representaram o estado textural; para detalhamentos morfológicos foram utilizados grafismos: retângulos de diversos tamanhos e hachuras como os eventos e suas transformações; ondulações e outros desenhos como as alterações dos estados (transitórias ou permanentes, de acordo com a extensão do desenho).

Somente após a peça ter sido inteiramente desenhada (em outros termos: imaginada visualmente) voltei a trabalhar com estratégias de escrita. É interessante observar, no processo de criação de *Estudo*, que tanto a nova representação trouxe novas ideias morfológicas (a peça, que começaria com trilos, é iniciada por notas longas sustentadas) quanto o trabalho na partitura, ao detalhar as imagens sonoras, fez com que o resultado final não seguisse *ipsis litteris* o desenho.

Dois exemplos ilustram este aspecto: a ideia inicial previa que os estados fossem sempre contrastantes aos eventos; contudo, durante o detalhamento da imagem sonora[22], pareceu-me mais interessante que os eventos contaminassem a textura com sua morfologia. Esta ideia fez surgir outra imagem sonora: a partir de certo momento da peça, os eventos emergiriam da própria textura (Fig. 14), até que fosse atingido um ponto de não diferenciação textura-evento (Fig. 15).

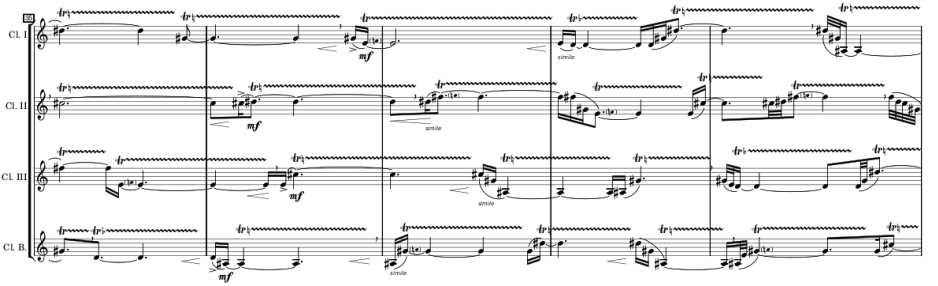


Fig. 14: Eventos emergem da textura. Ficagna, *Estudo*, comp. 35-39.

[22] Igualmente importante para o detalhamento das imagens sonoras foi a utilização de um mecanismo que chamei de "talea global", um dos grandes responsáveis pelo surgimento de novas ideias nas etapas de detalhamento da imagem sonora (Cf. FICAGNA, 2012b).

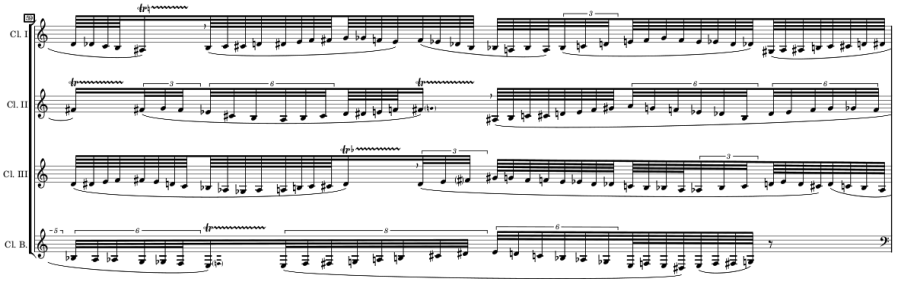


Fig. 15: Momento de não diferenciação textura-evento. Ficagna, *Estudo*, comp. 39.

A partir das reflexões suscitadas com a criação de *Estudo*, outra possibilidade foi explorada na criação de *Escondido num ponto*: ao invés de conceber visualmente a peça no todo, para então partir para o detalhamento, o processo se daria passo-a-passo, com desenho e detalhamento ocorrendo paralelamente e se influenciando. Se tal decisão levou-me a uma perda rigor metodológico, ganhei a possibilidade de explorar a ausência de linearidade do processo criativo (obviamente com o risco que implica qualquer processo de deriva) – é o que espero mostrar com os exemplos que seguem[23].

Tracei uma representação icônica do objeto sonoro inicial da peça (Fig. 16), que constitui um amálgama de elementos heterogêneos, cuja percepção como um todo se dá simplesmente pela sincronia e concisão dos elementos. Esta representação volta-se aos eixos altura/tempo, mas explorados de forma aproximativa (diferentemente dos gráficos com pontos fixos feitos por Xenakis).

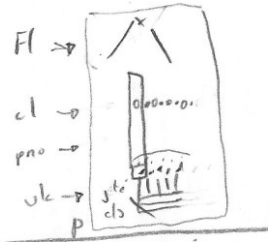


Fig. 16: Representação icônica do objeto sonoro inicial da peça (nos primeiros esboços há a indicação de clarinete no lugar do que posteriormente passa a ser o sax alto).

[23] Mais detalhes sobre o processo de criação de *Escondido num ponto*, bem como um aprofundamento sobre as questões aqui levantadas, serão discutidos em artigo futuro.

A visualização desta imagem sonora nos induz a pensar em estratégias visuais de deformação: primeiro, defasando seus componentes (por exemplo, separando o ataque da "ressonância"); depois, através de transformações individuais a cada componente (Fig. 17).

Deve-se ressaltar que, excetuando as primeiras transformações, foram as relações surgidas na etapa de detalhamento que levaram aos desdobramentos posteriores desta seção. Assim, pode-se já observar que os desenhos atuaram como "experimentações" anteriores ao detalhamento da imagem sonora na partitura[24].

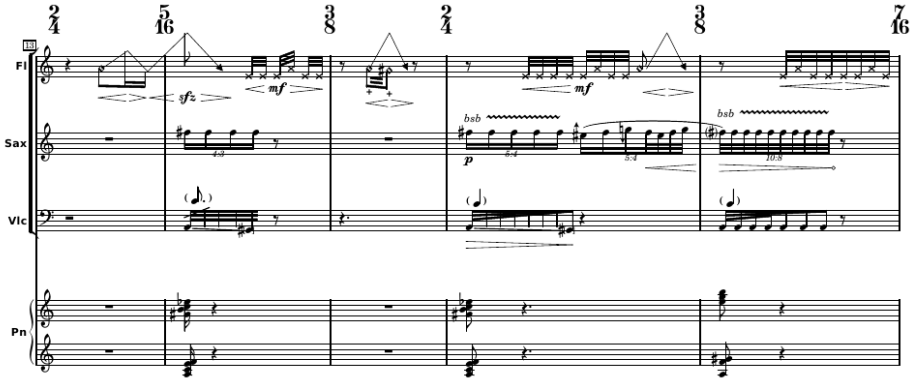


Fig. 17: Primeiras deformações do objeto inicial. Símbolos utilizados: flauta = *jet whistle, key clapping* (som percussivo); sax = *bisbigliando* mensurado; violoncelo = *col legno battuto ricochet*.
Ficagna, *Escondido num ponto*, comp. 13-17.

Para a segunda seção da peça foi utilizada uma melodia para violoncelo, previamente composta (Fig. 18)[25]. A esta melodia tentei aplicar a ideia de ramificação de linhas (tal qual as arborescências de Xenakis), mas os resultados foram infrutíferos[26].

[24] É importante ressaltar que tal detalhamento ocorria em paralelo, ainda que aspectos como conteúdo harmônico dos blocos e linhas, por exemplo, fossem definidos no decorrer da composição.
[25] Criada a partir de improvisações, a decisão de utilizá-la levou a uma definição *a posteriori* de um possível conteúdo harmônico, uma vez que suas frases se encaixam em transposições do terceiro modo de transposições limitadas de Messiaen.
[26] Sobre este aspecto, convém mencionar apenas que não me interessava imitar as sonoridades de Xenakis, tampouco fazer uma espécie de "contraponto" sobre a melodia. Contudo, a imagem de ramificação de linhas não foi inteiramente descartada, uma vez que se faz presente, sobretudo na

Imaginei, então, uma espécie de "zoom" que revelasse aspectos escondidos em seus detalhes: tem-se então uma linha da flauta que "emerge" entre dois pontos daquela melodia e que leva a uma espécie de germinação de linhas e trilos que caracteriza a terceira seção da peça (Fig. 19).

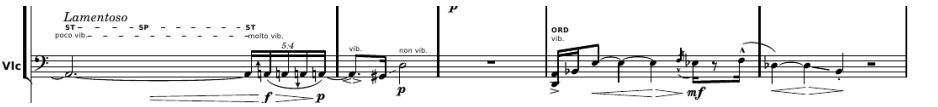


Fig. 18: Melodia para violoncelo, início da segunda seção. Ficagna, *Escondido num ponto*, comp. 77-81.

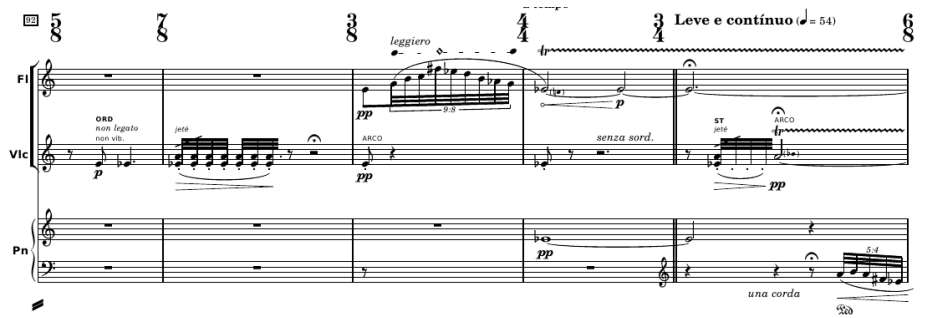


Fig. 19: Final da segunda seção e início da terceira. Ficagna, *Escondido num ponto*, comp. 92-96.

Apesar desta terceira seção ser possivelmente a que mais remete à visualidade, as linhas sonoras foram criadas livremente, sendo o auxílio de um gráfico necessário apenas para a elaboração do trecho que vai aproximadamente do compasso 107 ao 112, em que o gráfico é uma espécie de proto-partitura, com alturas provisórias e durações indicadas, em que o intuito é criar uma propagação de um instrumento em outro, de forma semelhante ao processo de Xenakis em *Metastasis*, em que o gráfico foi utilizado apenas onde foi necessária uma visualização que permita algum controle do todo.

terceira seção da peça, através da utilização de materiais mais homogêneos (passagens rápidas em escalas e arpejos).

Nesta etapa do processo composicional, a forma da peça já havia sido definida, também a partir de critérios de visualidade (ponto, linha e plano)[27]: uma espécie de forma em arco, em que a primeira seção parte de deformações de um ponto, a segunda caracteriza-se por ser uma linha, e a terceira estabelece um plano (em transformação constante) a partir da germinação de diversas linhas. A quarta seção seria uma espécie de retomada da segunda, com a textura como "fundo" e uma nova melodia para violoncelo, reminiscência da anterior, como "figura"; por fim, a quinta seção retomaria o aspecto "pontual", desta vez explorando outros desdobramentos, e até mesmo jogando com a aproximação de elementos que caracterizaram as seções anteriores.

Considerações finais

Ao analisar o processo criativo de Xenakis, vê-se um modelo que não é a mera transposição de um meio a outro: as analogias entre formas visuais e formas sonoras lhe permitem converter uma imagem sonora em imagem visual, e vice-versa, numa simbiose entre ambas, o que lhe possibilita manipulações da ordem do visual, posteriormente convertidas em sonoras pela escritura instrumental. A visualidade do suporte é explorada levando em conta o dinamismo temporal.

Em nossas aplicações, surge a hipótese de intermodulação entre os meios: tanto imagem visual como imagem sonora, quando colocadas em meios distintos aos de origem, "reagem" e introduzem novos elementos no processo de criação de uma obra. Algo semelhante às interferências que Xenakis faz nos gráficos pré-composicionais que elabora (Cf. Fig. 13, como exemplo). Certamente, a precisão com que o compositor define os elementos do seu sistema visual permitem maior grau de analogia entre transformações visuais e sonoras. Contudo, em nosso trabalho, ainda em etapa experimental, interessa-nos pensar uma maneira de compor que permita uma primeira etapa de criação livre, para só então partir para formalizações e detalhamentos.

De todo modo, esta abordagem composicional leva em conta o fato de que a escuta musical opera uma verdadeira síntese perceptiva, articulando sensações táteis, visuais, cinéticas, proprioceptivas etc.[28] Vê-se então que imagem sonora e imagem visual

[27] Trata-se de uma apropriação livre dos elementos da teoria das formas formulada pelo artista plástico Wassily Kadinsky em seu livro *Ponto e linha sobre plano.* Para uma precisão sobre a teoria de Kandinsky (Cf. KANDINSKY, 2001).

[28] Este aspecto é facilmente observável nos termos empregados para se falar de qualidades sonoras: rugosidades, texturas, subida, descida, claro, escuro, pesado, leve etc. Para Schaeffer (1966), tais termos

tornam-se igualmente musicais na escuta, sendo duas possibilidades equivalentes de invenção musical[29].

Referências

DELALANDE, François. *Il faut être constamment un immigré*: entretiens avec Xenakis. Paris: Buchet/Chastel, 1997.

FICAGNA, Alexandre. Estudo, para quarteto de clarinetes: manipulação de imagens acústicas por meio de imagens visuais. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE MÚSICA DE CÂMARA EM ÉVORA, 1, 2012, Universidade de Évora. *Anais...* Évora, 2012a, p. 28-43 Disponível em: <http://paulinyi.blogspot.com.br/2011/11/encontro-internacional-de-musica-de.html>. Acesso em: 9 out. 2012.

FICAGNA, Alexandre. Composição assistida por gráficos na música instrumental de Iannis Xenakis. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, UFPB, 2012b, p. 716-723.

GIBSON, Benoît. Drawing Musical Ideas. In: IANNIS XENAKIS SYMPOSIUM**:** past, present, and future, 1., 2010, New York. *Anais...* Disponível em: <http://bxmc.poly.edu/xenakis/gibson-benoît>. Acesso em: 30 ago. 2011.

HARLEY, James. *Xenakis: his life and music [online supplement]*. University of Gelph: [s.n.], [s.d.]. Disponível em: <http://www.uoguelph.ca/~digimus/xenakis/index.html>. Acesso em: 19 dez. 2012.

KANDINSKY, Wassily. *Ponto e linha sobre plano.* Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LIGETI, György. States, Events, Transformations. *Pespectives of New Music*, v. 31, n. 1. Trad. Jonathan W. Bernard. Hamilton Printing Company, p. 164-171, 1993.

SCHAEFFER, Pierre. *Traité des objets musicaux*. Paris: Seuil, 1966.

SCIARRINO, Salvatore. *La figura della musica*: da Beethoven a oggi. Milão: Ricordi, 1998.

significavam uma incapacidade para se falar do "objeto em si", enquanto que para Sciarrino (1998) trata-se de uma característica da percepção humana, que funciona como uma "globalidade perceptiva".

[29] Agradeço as generosas contribuições dos Profs. Drs. Silvio Ferraz, Stephan Schaub e Benoît Gibson. Também gostaria de agradecer aos colegas do Curso de Música da UEL, que têm me proporcionado estrutura e apoio para o desenvolvimento da pesquisa da qual este artigo é parte integrante.

SOLOMOS, Makis. *Xenakis as a sound sculptor*. 2001. Disponível em: <http://www.univ-montp3.fr/~solomos/xenakas.html>. Acesso em: 25 ago. 2011.

XENAKIS, Iannis. *Musique formelles.* Paris: La revue musicale, 1963. Disponível em: <http://www.iannis-xenakis.org/fxe/ecrits/mus_form.html>. Acesso em: 23 abr. 2008.

XENAKIS, Iannis. *Musique/Architecture.* Tournai: Casterman, 1971.

XENAKIS, Iannis. Sur le temps. In: _____. *Kéleütha.* Paris: L'Arche, 1994. p. 94-105.

XENAKIS, Iannis; BROWN, Roberta; RAHN, John. Xenakis on Xenakis. *Perspectives of New Music*, v. 25, n. 1/2. Winter/Summer, p. 16-63, 1987. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/833091>. Acesso em: 23 ago. 2011.

XENAKIS, Iannis; ZAPLITNY, Michael. Conversation with Iannis Xenakis. *Perspectives of New Music*, v. 14, n. 1, p. 86-103, 1975.

Alexandre Remuzzi Ficagna possui Graduação em Música/ Licenciatura pela Universidade Estadual de Londrina (UEL) e Mestrado em Música/ Processo Criativos pela Universidade Estadual de Campinas sob orientação de Denise Garcia. Atualmente é Doutorando na mesma instituição e linha de pesquisa, sob orientação de Silvio Ferraz, desenvolvendo pesquisa sobre a elaboração de uma metodologia composicional a partir de desenhos e grafismos. Em 2010 foi contemplado com o Prêmio Funarte de Composição Clássica com a obra *Vento na janela*. Atualmente é Professor Assistente do curso de Música da UEL, integrando a linha de pesquisa Criação Musical. alexandre_ficagna@yahoo.com.br, alexandre.ficagna@gmail.com

Aspectos analíticos quantitativos e qualitativos da peça para flauta solo *All'aure in una lontananza*, de Salvatore Sciarrino

Maria Leopoldina Lima Cardoso Onofre (UFPB)
J. Orlando Alves (UFPB)

Resumo: O presente trabalho tem como objetivo apresentar uma análise quantitativa e qualitativa, relacionando as técnicas expandidas e "figuras", descritas por Salvatore Sciarrino e utilizadas na composição da peça para flauta solo *All'aure in una lontananza.* O aspecto quantitativo está relacionado à análise espectral das técnicas expandidas utilizadas na referida peça e oferece recursos para compará-las com os conceitos de "figuras", assim como à identificação e à categorização das técnicas expandidas. Na conclusão, buscamos evidenciar a utilização dos conceitos formulados pelo compositor através das análises propostas.

Palavras-chave: Salvatore Sciarrino. Técnicas expandidas. Flauta solo. Análise quantitativa espectral.

Title: Quantitative and Qualitative Analytical Aspects of the Piece *All'aure in una lontananza*, for Solo Flute, by Salvatore Sciarrino

Abstract: The present study aims to present a quantitative and qualitative analysis relating the expanded techniques and "figures" described by Salvatore Sciarrino which were used in the piece *All'aure in una lontananza* for solo flute. The quantitative study is related to the spectral analysis of the expanded techniques used in the piece, which provides a tool to compare them to the concept of the "figures", as well as their identification and categorization. In the conclusion, we attempt to demonstrate the use of the concepts formulated by the composer through the proposed analysis.

Keywords: Salvatore Sciarrino. Expanded Techniques. Solo Flute. Quantitative Spectral Analysis.

ONOFRE, Maria Leopoldina L. C.; ALVES, J. Orlando. Aspectos analíticos quantitativos e qualitativos da peça para flauta solo *All'aure in una lontananza*, de Salvatore Sciarrino. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 203-224, jun. 2012.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Análises qualitativa e quantitativa em *All'aure in una lontananza* de Salvatore Sciarrino" (ONOFRE; ALVES, 2012: 480-487). Aos dados anteriormente apresentados há agora maior detalhamento sobre as bases metodológicas para as referidas análises, além da complementação conceitual a partir da ampliação das referências.

A utilização das técnicas expandidas instrumentais tem sido recorrente a partir da segunda metade do século XX. A busca por novas sonoridades leva compositores e intérpretes a experimentações de novas possibilidades tímbricas. O compositor italiano Salvatore Sciarrino[1] (1947) tem oferecido vasta contribuição para a transformação dos recursos instrumentais no que concerne às novas propostas tímbricas. A maioria de suas obras destaca-se pela utilização de técnicas expandidas de uma maneira diferenciada, técnicas essas que atuam no plano estrutural das obras, sendo elemento musical básico e não apenas pequenos efeitos (THOMAS, 1993: 194). Essa característica é notável em suas treze peças para flauta solo editadas nos cadernos *Opera per flauto* e *Opera per flauto II*. A peça *All'aure in una lontananza* (Às auras numa distância), escrita em 1977, faz parte desse conjunto e é objeto das considerações analíticas apresentadas neste trabalho.

Nas obras para flauta solo, Sciarrino rejeitou a produção convencional do som, e, de fato, explorou uma nova e ampla área da técnica instrumental. Para Thomas (1993: 193, tradução nossa), Sciarrino, em suas obras, "[...] ignora tudo o que é normalmente considerado como substância da música, afastando tudo, exceto as extremidades do som, o ruído do arco nas cordas, o resíduo, o som da respiração"[2].

Além das técnicas expandidas, Sciarrino faz uso de sonoridades que percorrem o limite entre o silêncio e o som. Como ressalta Thomas (1993: 194, tradução nossa), "o que é excepcionalmente característica de sua música [de Sciarrino] é que tais técnicas expandidas não são uma cor ocasional, mas o elemento musical básico, não sendo, em suma, efeitos"[3]. O silêncio é utilizado de maneira sistemática na maioria das obras de Sciarrino. Segundo Aldrovandi (2008: 404), a ideia que move Sciarrino é a de talhar formas com esse silêncio, tornando-o elemento atuante na definição da forma e de sua práxis composicional, assim incorporando um conceito de criação e percepção baseado na ideia do "som-silêncio". Segundo o próprio compositor, "[...] os sons preservam traços do silêncio do qual eles vêm e para o qual eles retornam, um silêncio que é, ele próprio, um

[1] Salvatore Sciarrino é um dos compositores italianos de maior expressividade da atualidade. Nasceu em Palermo em 04 de abril de 1947, e, desde sua infância, foi atraído pelas artes visuais, tendo iniciado suas experimentações com a música aos 12 anos de idade. Inteiramente autodidata, sua música é conhecida pela exploração de sonoridades isoladas, pesquisa de timbre no uso de técnicas expandidas, e frequentes silêncios, distinguindo-se por sua definição de forma e pela maneira de conceber o espaço (OSMOND-SMITH, 2001: 882-885; GIACCO, 2001: 14; SCIARRINO, 2010).

[2] "[...] ignore all that is normally considered the substance of music, stripping away everything except the very extremities of sound, the residue, the noise of bow on string, the sound of breathing" (THOMAS,1993: 193).

[3] "what is uniquely characteristic of this music is that such extended techniques are not an occasional colour but the basic musical subject matter; they are not, in short, effects" (THOMAS,1993: 194).

estrondo de sonoridades microscópicas"[4] (KALTENECKER; PESSON, 1990 apud THOMAS, 1993: 193, tradução nossa). Ainda para Thomas (1993: 194, tradução nossa), "compor quase exclusivamente com sonoridades instrumentais marginais implica uma reconsideração igualmente profunda da forma e gramática composicionais"[5]. Assim, a partir do som próprio dessas técnicas e do silêncio, Sciarrino constrói os ambientes perceptivos e formais da maioria de suas obras. É importante salientar que as técnicas expandidas e as implicações líricas sobre o silêncio "não são um fim em si mesmas, mas servem a propósitos mais amplos dentro de sua estética"[6] (BUNCH, [s.d.]: 4). A organização desses materiais é realizada, na maioria das obras de Sciarrino, com base no conceito de "figura sonora". Segundo Gianfranco Vinay:

> O elemento fundamental da criação musical sciarriniana não é o motivo, o tema, a estrutura ou o agregado sonoro, mas a **figura sonora**: a saber, uma personagem sonora dotada de um caráter musical e expressivo específico, identificável seja pela escuta, seja pela leitura de uma partitura ou de outras formas de representação gráfica (VINAY, 2008: 15, tradução e grifo nossos)[7].

Segundo Cipollone (2008: 25, tradução nossa), nos últimos anos se assiste, na Europa, "a um raro entendimento entre compositores e musicólogos: artistas, pesquisadores [...] que propõem uma abordagem musical focada mais na percepção do artefato sonoro do que nas estruturas composicionais e analíticas"[8], e cita o trabalho de Sciarrino, *Le Figure della Musica*, como uma publicação recente que reflete esse novo interesse. Guerrasio (2008: 54, tradução nossa) esclarece, ainda, que "o método de Sciarrino consiste na utilização sistemática de diagramas analíticos, tanto nos seus próprios

[4] "[…] the sounds preserve traces of the silence from which they come and into which they return, a silence which itself is an infinite rumbling of microscopic sonorities" (KALTENECKER; PESSON, 1990 apud THOMAS, 1993: 193).

[5] "To compose almost exclusively with marginal instrumental sonorities implies an equally thorough reconsideration of compositional form and grammar" (THOMAS,1993: 194).

[6] "[…] extended instrumental techniques or lyrical implications of silence, aspects which are not ends in themselves, but serve larger purposes within his aesthetic" (BUNCH, [s.d.]: 4).

[7] "L'élément fondamental de la création musicale sciarrinienne n'est pas le motif, le thème, la structure ou l'agrégat sonore, mais la figure sonore: à savoir, un personnage sonore doué d'un caractère musical et expressif spécifique, identifiable soit à l'écoute, soit à la lecture d'une partition ou d'autres formes de représentation graphique." (VINAY, 2008: 15).

[8] "[...] à une rare entente entre compositeurs et musicologues : des artistes, des chercheurs, [...] proposent une approche musicale axée plutôt sur la perception de l'artefact sonore que sur les structures compositionnelles et analytiques." (CIPOLLONE, 2008: 25).

procedimentos pré-composicionais, quanto nas suas análises de obras de outros compositores"[9].

Neste livro, Sciarrino propõe as seguintes "figuras" e "processos individuais": ***accumulazione*** (**acumulação**), ***moltiplicazione*** (**multiplicação**), ***little bang***[10], ***transformazione genetiche*** (**transformação genética**) e ***forma a finestres*** (**forma em janelas**), definida também por Guerrasio (2008: 54) e Giacco (2001: 61-100). O termo "figura" advém das artes figurativas e pode estar ligado a um conceito de organização[11]. Inicialmente, o compositor utilizou a expressão "estruturas perceptíveis" (*strutture percepibili*). A mudança deve-se à conceituação do termo "estrutura", que, segundo o compositor, é utilizado diferentemente em diversas áreas, e ao fato de que "figura" seria mais específico e apropriado à comunicação com o público (GIACCO, 2001: 56). Comenta Giacco (2001: 58, tradução nossa), que "podemos definir 'figura' como um instantâneo do tempo ou do objeto [...] no tempo"[12]. Essas "figuras" encontrar-se-iam em macroescala e em microescala, remetendo novamente a fenômenos da natureza e da nossa própria fisiologia. Segundo Sciarrino, esses dispositivos devem ser perceptíveis pela audição. O compositor, em entrevista realizada por Kaltenecker e Pesson, declara sua preocupação com o ouvinte:

> Ao contrário de Ferneyhough, eu penso que a obra deva ser endereçada ao ouvinte ao máximo possível. Não é subtraindo o ouvinte que a obra sobrevive e resiste ao teste de diversas escutas; ela deve ser clara e se comunicar claramente. A complexidade é inútil, porque nós simplificamos a escuta. Todas as minhas peças tendem a ser compreensíveis para qualquer um que as escute[13] (KALTENECKER; PESSON: 136 apud GIACCO, 2001: 53, tradução nossa)[14].

---

[9] La méthode de Sciarrino consiste dans l'utilisation systématique de diagrammes analytiques, tant dans ses propres procédés pré-compositionnels que dans ses analyses d'œuvres d'autres compositeurs." (GUERRASIO, 2008: 54).

[10] Em seu livro, Sciarrino usa essa expressão inglesa.

[11] O compositor utiliza na construção de suas obras "modalidades de organização próprias à nossa maneira de perceber, à nossa fisiologia" (GIACCO, 2001: 58, tradução nossa), tais como fenômenos da vida-crescimento, **multiplicação**, respiração, transformação.

[12] "[...] nous pourrons définir la *figure* comme un instantané du temps ou de *l'objet* [...] dans le temps" (GIACCO, 2001: 58).

[13] "Au contraire de Ferneyhough, je pense que l'oeuvre doit le plus possible être donnée à l'auditeur. Ce n'est pas en la soustrayant que l'oeuvre survit et résiste à l'épreuve de plusieurs écoutes [...]. La complication ne sert à rien, car nous simplifions à l'écoute. Toutes mes pièces tentent de comprendre ce qui se passe quand quelqu'un les écoute." (KALTENECKER; PESSON: 136 apud GIACCO, 2001: 53).

[14] Para Sciarrino, esse relacionamento entre a obra e o público ouvinte remete ao sentido de que toda forma de arte está inserida nos contextos sociopolíticos de seu tempo. Mas o compositor não deve

O processo de **acumulação** é conceituado como uma situação de desequilíbrio, em que se manifesta um forte crescimento por meio de elementos heterogêneos, uma passagem que vai do vazio ao pleno (GUERRASIO, 2008: 54), de uma menor densidade para uma maior. A chegada ao estado pleno é o ponto culminante do crescimento, o qual é interrompido, quebrado, e a energia é dissipada. Nas palavras de Sciarrino (1998: 27, tradução nossa), "devido ao aumento de energia durante esse processo, o tempo parece acelerar, sofrendo como que uma contração"[15]. James Bunch ([s.d.]: 12, tradução nossa) comenta que "acumulação, no modo de pensar de Sciarrino, não é apenas crescimento em intensidade, volume dinâmico, ou ritmo dos acontecimentos, mas crescimento em seus termos mais gerais. [...] Basicamente, acúmulo representa um deslocamento de um estado para outro [...]"[16].

Segundo Sciarrino, não é interessante que a **acumulação** seja um procedimento de crescimento retilíneo; ela deve ser perpassada por irregularidades e anomalias. O processo de **acumulação** participa da macroforma. Sciarrino exemplifica esse processo em obras da literatura sinfônica ocidental, como o trecho inicial de *Fêtes - Trois nocturne*s, 1899 - de Claude Debussy (SCIARRINO, 1998: 36).

Em contraposição à **acumulação**, o processo de **multiplicação** é um crescimento realizado por meio de elementos homogêneos, tem proporções menores e pode ser localizado entre a macroforma e a microforma (SCIARRINO, 1998: 41). Ainda conforme Sciarrino (2001: 27), na **multiplicação**, o crescimento se expressa de forma menos energética, de modo que o tempo parece dilatar-se.

Ao tecer considerações sobre os processos de **acumulação** e **multiplicação,** bem como das demais figuras, Sciarrino revela aproximações com conceitos naturalistas[17], referindo-se ao comportamento humano e aos fenômenos físicos para definir e exemplificar a conceituação de suas figuras sonoras. Para o compositor, o processo de **acumulação** é próprio do ser humano, por exemplo: "Durante a vida, o homem não faz mais que

incidir no dogmatismo. Uma obra tem valor independentemente do fato de estar ou não engajada socialmente (GIACCO, 2001: 20).

[15] "A causa dell'aumento di energia, durante questi processi il tempo sembra accelerare, subisce come una contrazione." (SCIARRINO, 1998: 27).

[16] "Accumulation is, in Sciarrino's way of thinking, not merely growth in intensity, dynamic volume, or pace of events, but growth in its most general terms. […] Basically, accumulation represents a commuting from one state to another state […]." (BUNCH, [s.d.]: 12).

[17] O Naturalismo é uma doutrina filosófica conhecida por ser a radicalização do Realismo, baseando-se na observação fiel da realidade e na experiência, mostrando que o indivíduo é determinado pelo ambiente e pela hereditariedade. Segundo Mora (2004: 2046), "o naturalismo consiste em sustentar que tudo que existe é natural".

acumular em torno de si: resíduos, coisas, experiências"[18] (SCIARRINO, 1998: 28, tradução nossa). Para o processo de **multiplicação**, poder-se-ia citar um fator físico como, por exemplo, a reprodução das células somáticas do corpo humano, responsáveis pela formação dos órgãos. Sciarrino exemplifica esse processo no início do terceiro movimento da *Sinfonia n. 1* (1888), de Gustav Mahler (SCIARRINO, 1998: 42). Ainda, para esclarecer em termos musicais, o compositor remete ao contraponto:

> E o que é o contraponto? É um complexo de combinações com as quais vêm sobrepor-se duas, três, quatro, cinco ou mais linhas melódicas. [...] O "cânone" é o enredo formado de uma melodia com ela mesma [um processo multiplicativo] (SCIARRINO, 1998: 41, tradução nossa)[19].

Enquanto os processos de **multiplicação** e de **acumulação** são elementos formais de dimensões consideráveis, a figura sonora ***little bang*** se aproxima de formas menores. Guerrasio (2008: 54, tradução nossa) define-a como uma "energia concentrada em um pequeno evento sonoro"[20].

O compositor novamente remete-se a conceitos advindos de fenômenos naturais e da nossa fisiologia para elucidar suas figuras, e define o ***little bang*** (SCIARRINO, 1998: 67) como semelhante ao *big bang*, uma explosão geradora, a partir do qual o cosmos se expandiu. Para que exista o ***little bang***, é preciso oposição entre o forte e o fraco. O momento explosivo deve ser instantâneo, em que a energia concentrada sobre um evento brevíssimo é maior que a energia distribuída e dispersa. É importante também compreender que o efeito resultante da proximidade entre os elementos fortes e fracos. Segundo Bunch ([s.d]: 18, tradução nossa), "se dois eventos musicais são separados por uma quantidade excessiva de tempo ou altura, o efeito resultante é irrelevante (isso, claro, depende do contexto)"[21]. Sciarrino identifica três tipos de ***little bang***: um caracterizado pelo conceito de causalidade, atuando como uma energia geradora, a partir da qual são desencadeados outros elementos musicais; outro definido em termos de pontualidade, ou seja, uma figura

---

[18] Durante la vita l'uomo non fache accumulare attorno a sé: rifiuti, cose, esperienze" (SCIARRINO, 1998: 28).

[19] "Cos'è il contrappunto? È un complesso di combinazioni con cui vengono sovrapposte due, ter, quattro, cinque o più linee melodiche. [...] Il "cânone" è l'intreccio formato da una melodia con se stessa." (SCIARRINO, 1998: 41).

[20] "Énergie concentrée sur un petit événement sonore" (GUERRASIO, 2008: 54).

[21] "If two musical events are separated by an excessive amount of time or pitch, the resulting effect is irrelevance (this of course depends on the context)" (BUNCH, ([s.d]: 18).

pontual que intervém e causa descontinuidade em situações mais estáticas; e o terceiro, referido por Bunch ([s.d]: 19, tradução nossa) como uma *volta*, "um momento em que a superfície da música volta ou muda de uma maneira significativa. Essa mudança é marcada pelo ***little bang*** [...]"[22].

Se para o ***little bang*** está implícita a ideia do inesperado, da surpresa, da mudança brusca ou da contraposição acentuada entre elementos, para a **transformação genética** as peculiaridades mais notáveis são as mutações ou variações lentas ou microscópicas, as contrações e dilatações do tempo, as transformações e as repetições, sempre conservando alguma característica do material inicial[23].

A **forma em janelas** é caracterizada pela "descontinuidade da dimensão espaço-temporal" e pela "composição por blocos e contração do tempo"[24] (GUERRASIO, 2008: 54, tradução nossa). Para Sciarrino, o fenômeno da interrupção é a base do conceito de forma. Como citado anteriormente, o compositor esclarece que a **forma em janelas** é representada pela descontinuidade da dimensão espaço-temporal e envolve a passagem de uma dimensão para outra, de um lugar para outro, de um momento para outro. É através das janelas que o espaço interage com o tempo. Sciarrino comenta que o tempo pode ser variável, relativo e descontinuo:

> **Variável**: ao nos deslocarmos de um extremo a outro do mundo, nós comprimimos e dilatamos o tempo.
>
> **Relativo**: nós podemos comunicar-nos com os países mais distantes, onde, ao mesmo tempo, os relógios indicam uma hora diferente.
>
> **Descontínuo**: nós podemos parar o tempo, interrompê-lo. Basta tirar uma foto. Quando depois olhamos a foto, inserimos no presente em que vivemos um quadro do passado (SCIARRINO, 1998: 97, tradução nossa)[25].

---

[22] "[…] a moment where the surface of the music turns or changes in a significant manner. This change is marked by a little bang" (BUNCH, ([s.d]: 19).

[23] Esclarecemos que, apesar da aparente oposição de conceitos entre algumas das **figuras sonoras**, não é excludente que elas ocorram simultaneamente, ou se complementem numa dada obra, uma vez que podem encontrar-se em processos estruturais distintos.

[24] "Discontinuité de la dimension spatio-temporelle"; "Composition par blocs; contraction du temps" (GUERRASIO, 2008: 54).

[25] "Variable: spostandoci da una parte all'altra del mondo comprimiamo e dilatiamo il tempo. Relativo: possiamo comunicare con i paesi più lontani, dove, nello stesso istante, gli orologi segnano un'altra ora. Discontinuo: possiamo fermare il tempo, interromperlo. Basta scattare una foto. Quando poi

O compositor refere-se à descontinuidade cronológica, porque os eventos estão distanciados no tempo. A descontinuidade de espaço ocorre, por exemplo, quando estamos em um computador e podemos passar de uma página para outra. Assim, as formas em janelas envolvem a passagem de uma dimensão para outra, de um lugar para outro, de um momento para outro. É através das janelas que o espaço interage com o tempo. Na música, as "janelas" podem aparecer, por exemplo, como descrito pelo compositor, na *Sinfonia n. 9* de Beethoven, em que temas do primeiro, do segundo e do terceiro movimentos reaparecem no quarto movimento (SCIARRINO, 1998: 108).

Sciarrino (1998: 141, tradução nossa) salienta que "a escolha do lugar onde a interrupção cairá se torna muito importante para o resultado estético. [...] O efeito da interrupção é a quebra da atenção, isso porque ela não deve ser previsível, ela deve aparecer fortuita"[26]. De acordo com esse pensamento, estamos diante da concepção antirretórica da forma, através da estratégia da surpresa, da rejeição à previsibilidade. Assim, tão importante quanto as considerações visuais é a perspectiva antirretórica[27] que perpassa as conceituações teóricas de Sciarrino e propõe princípios aos critérios de organização, de morfologia, de temporalidade, de expectativa, de percepção. Segundo Bunch ([s.d.]: 5, 7-8), o pensamento antirretórico, para Sciarrino, atua predominantemente em três campos do pensamento composicional: (1) a busca por subverter as expectativas da escuta condicionada pela experiência com a música do passado; (2) a rejeição ao modo sintático de organização formal: para ele, a forma não deve ser um "contêiner", um molde onde os materiais são organizados, mas deve ser o resultado do movimento dos materiais, dos processos que organizam a superfície; (3) a rejeição ao pensamento temporal tradicional: noção relacionada ao critério visual da espacialidade, onde os eventos tomam lugar no espaço, e não no tempo.

O principal objetivo dessa análise é obter melhor compreensão da concepção estrutural a partir dos pressupostos teóricos elaborados pelo compositor, focalizando as inovações na utilização das técnicas expandidas. Utilizamos duas metodologias distintas: uma qualitativa, que parte dos pressupostos teóricos do compositor; a outra, quantitativa, parte da análise espectral, com a soma dos parciais presentes nos trechos das gravações em áudio

---

guardiamo la foto, inseriamo nel presente che stiamo vivendo um rettangolo di passato." (SCIARRINO, 1998: 97).

[26] "[...] la scelta del punto in cui cadrà l'interruzione diviene importantissima per il risultato estetico. [...] Perciò l'interruzione non deve giungere prevedibile e deve apparire casuale." (SCIARRINO, 1998: 141).

[27] A retórica é definida como a arte de persuadir com o uso de instrumentos linguísticos, ou a arte do bem falar. A utilização da antirretórica por Sciarrino remete-se a descontinuações do discurso, do "bem falar". Assim, o compositor busca quebrar as expectativas do ouvinte por meio de figuras sonoras que interrompem o esperado.

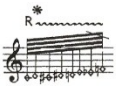
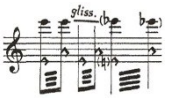
das peças. O objetivo é investigar e descrever o comportamento geral do espectro no decorrer do tempo, e averiguar se os dados quantificados evidenciam ou não as considerações reveladas na análise qualitativa.

Análise Qualitativa

A peça *All'aure in una lontanaza*[28] foi escrita em 1977 e dedicada ao flautista italiano Roberto Fabbricciani. Nela, o compositor utiliza técnicas expandidas - bariolagem, bariolagem com glissando de embocadura, *air noises*, *jet whistles* e *whistle tones* (forma especial) - de maneira a intensificar as relações e oposições entre o som e o silêncio.

A análise qualitativa foi realizada a partir dos seguintes passos e procedimentos: (1) identificação das técnicas expandidas utilizadas (quantidade de repetições, grau de afinidade entre elas); (2) Divisão da peça em segmentos de acordo com a utilização e relacionamento das técnicas expandidas; (3) Descrição das "figuras" sonoras de acordo com a utilização das técnicas expandidas.

A tabela abaixo (Tab. 1) relaciona as técnicas utilizadas pelo compositor em *All'aure in una lontananza*:

Bariolagens	Forma especial de *whistle tones*	*Air noises* com várias maneiras de emissão do sopro	*Air noises* em *frullato*	*Jet whistles*	*Glissandi* realizados com o bocal em algumas bariolagens
					

Tab. 1: Tipologia das técnicas expandidas utilizadas em *All'aure in una lontananza*[29].

[28] Os primeiros resultados analíticos encontrados nessa peça foram descritos no artigo *Análise da Configuração textural em All'aure in una Lontananza de Salvatore Sciarrino*, publicado nos Anais do IX Encontro do CCHLA - Conhecimento em Debate (ONOFRE; ALVES, 2010).

[29] A bariolagem, ou trinados de harmônicos, ou trinados tímbricos, é caracterizada pelas variações microtonais em uma mesma nota, realizada através de dedilhados adicionais, quando o intérprete, por exemplo, busca uma nota da série harmônica para trinar com uma nota fundamental.

Levine e Mitropoulos-Bott (2005: 20) definem os *whistle tones* - notas assobiadas - como "notas suaves que flutuam no registro agudo e que se baseiam na série de harmônicos". São utilizadas notas do registro grave da flauta como base e os *whistle tones* devem ser executados girando-se o bocal

A utilização das bariolagens e dos *air noises*[30] ocasiona um efeito dilatador, uma vez que ambas as técnicas são utilizadas de forma prolongada e repetitiva. Sciarrino (2001: 140) comenta que essa peça representa, de certa forma, um "lirismo melancólico" e as principais características de seu pensamento musical: as relações antirretóricas e espaciais, causadas pela ambiguidade entre som e silêncio e a contraposição acentuada entre esses elementos, já que uma dinâmica de intensidade baixa simboliza em nossa percepção algo distante[31]. A descontinuidade espaço-temporal ocorre através da composição por blocos e/ou por interrupções abruptas de ideias, não só pelas contraposições de técnicas diferentes, mas também pelos contrastes dinâmicos. Contribuem também para essa descontinuidade as indicações para interpretação: uma no início da peça: *Secondo il proprio respiro*[32]; e a outra, as indicações em parênteses das bariolagens, para as quais Sciarrino (1990: 4) descreve que devem ser executadas de forma a expressar o instante em que o som está para nascer, onde se ouve apenas um sibilo. Assim, em toda essa peça os sons da flauta são reduzidos a baixíssimas intensidades. Dessa forma, o compositor trabalha no limite entre o silêncio e o som. Como podemos observar no primeiro pentagrama, exemplificado a seguir (Fig. 1), na técnica bariolagem o compositor solicita uma execução com baixa dinâmica, mesmo quando resulta de um "crescendo" em uma frase[33] (***pppp***):

---

levemente e soprando por cima dele sem fazer nenhuma pressão. Levine e Mitropoulos-Bott esclarecem, ainda, que em *All'aure in una lontananza* há uma forma especial de *whistle tones*, realizada fechando-se por completo todo o orifício do bocal com os lábios. A ponta da língua deve cobrir cerca de dois terços do orifício da flauta e a altura obtida é de duas oitavas acima da fundamental indicada.

A execução dos *air noises* é normalmente realizada com o bocal da flauta parcialmente aberto, os lábios totalmente relaxados, e deve-se soprar por cima do bocal da flauta com o mínimo de pressão possível para que não soe nenhuma nota real. Nos *air noises* com *frullato*, deve-se pronunciar a letra "r" enquanto se estiver soprando. No *air noises* com golpe de glote, a posição dos lábios e da embocadura é a mesma, mas deve-se emitir um golpe com a glote, como se estivesse tossindo.

Os *jet whistles* - que podemos traduzir como assobios a jato - constituem um *glissando* violento de ar. Segundo Levine e Mitropoulos-Bott (2005: 22), essa técnica é "um ataque de ar forte e energético", que deve ser executado com o bocal da flauta completamente coberto. Esses mesmos autores orientam que o intérprete deve expirar forçadamente e com um forte impulso de ar ou de diafragma, pensando em um crescendo e apoiando ainda as alturas através das sílabas fonéticas Ho-Çi na parte interna da boca. (Ibid.: 22). Essa técnica soará uma sétima abaixo da fundamental escrita. A técnica chamada "*glissando* de ar" é semelhante ao *jet whistle* (LANZ, 2011: 54), uma vez que a embocadura e os movimentos de emissão sonora são os mesmos, mas devem ser executados com menos violência de força e dinâmica.

30 Também em seus agrupamentos com os *whistle tones* (forma especial).

31 Daí o termo *lontananza*, que significa distância.

32 Tradução nossa: "De acordo com a própria respiração".

33 Separamos as frases de acordo com as indicações de respiração designadas pelo compositor.

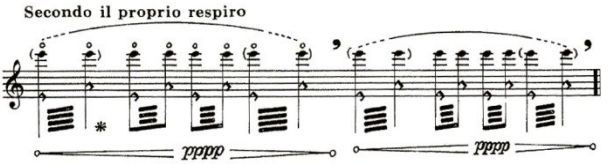


Fig. 1: Trecho inicial com trinados de harmônicos (pentagrama 1)[34].

De acordo com McConville (2011), esse procedimento resulta no efeito "Silêncio → Ar → Som → Ar → Silêncio", como exemplificado a seguir (Fig. 2):

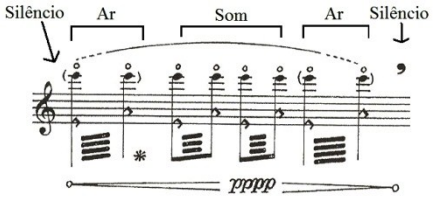


Fig. 2: Resultado auditivo.

O trecho inicial da peça é caracterizado pela utilização isolada da técnica bariolagem (Fig. 3). Esse primeiro discurso é interrompido somente no quarto pentagrama, quando o *jet whistle* irrompe de forma explosiva. Esse gesto é característico da "figura" ***little bang***. Nessa peça, é a única técnica que não apresenta dinâmica reduzida, realizada sempre através de um *sforzando*, como podemos observar a seguir.

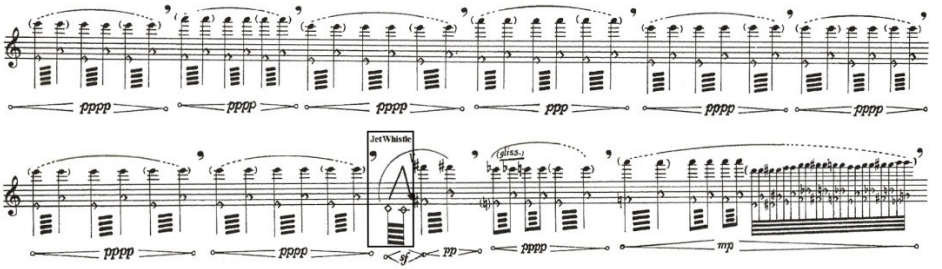


Fig. 3: Trecho inicial da peça (pentagramas 3-4) e primeiro ***little bang*** (assinalado).

[34] As peças foram divididas em pentagramas por não terem divisões de compassos.

Após a intervenção do *jet whistle*, outros elementos passam a fragmentar o discurso inicial também, como os *air noises*, a partir do pentagrama 5 (Fig. 4). O processo de **multiplicação** por adição dos *air noises* fragmenta o discurso inicial**,** e leva à origem de um novo discurso, em que essa técnica se torna predominante (final do pentagrama 10 ao 16).

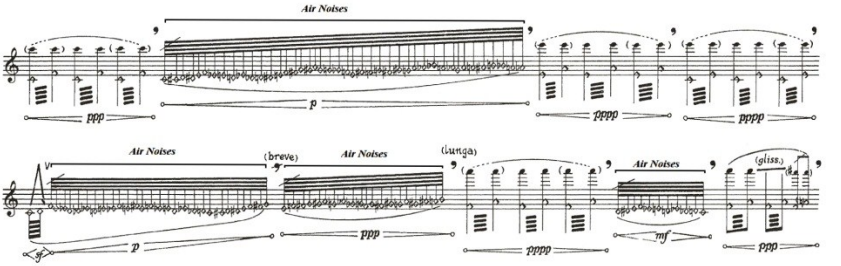


Fig. 4: Multiplicação dos *air noises* (pentagramas 4-6).

Em seguida, ocorre o processo de **acumulação**, no qual, com o acréscimo de técnicas diferentes, alcançamos o momento de maior densidade da peça (Fig. 5), ou seja, o momento em que existe a maior utilização de técnicas díspares, como exemplificado abaixo:

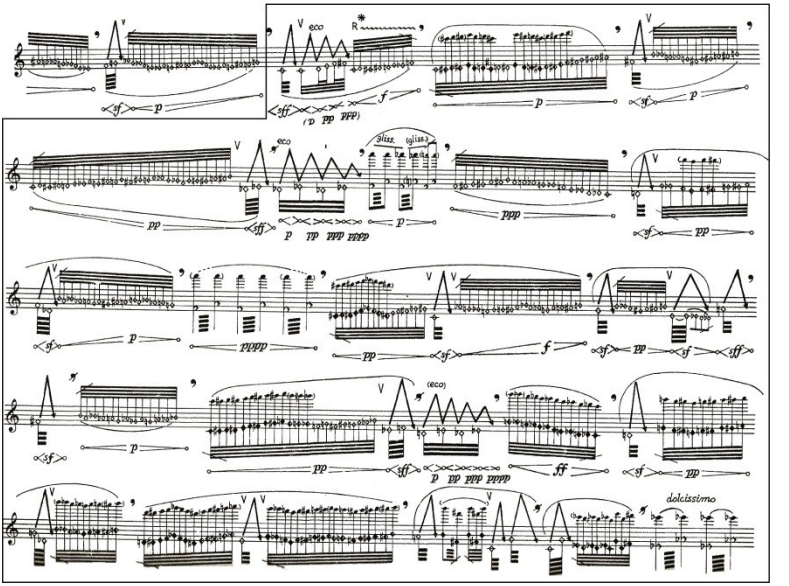


Fig. 5: Trecho de maior densidade de eventos, processo de **acumulação** (pentagramas 16-20).

No trecho final, ocorre um retorno aos dois momentos iniciais, de forma abreviada (Fig. 6). Nesse trecho, observamos as "figuras" **forma em janelas** e **transformação genética**. A **forma em janelas** é caracterizada pela reapresentação do discurso inicial realizado através da bariolagem, mas com o tempo contraído. A **transformação genética** é determinada pela "transposição" para Mib da bariolagem, antes apresentada em Mi. Ressaltamos que, no decorrer da peça, quando o compositor utilizou a técnica bariolagem em glissando com a nota Mi, o glissando levava ao Mib, efetivando, assim, nesse trecho final (Fig. 6), o processo de "modulação".



Fig. 6: Forma em janelas e **transformação genética** (pentagramas 20-24).

O procedimento característico da **forma em janelas** é também utilizado pelo compositor no decorrer da peça como descontinuidade, correspondendo a blocos em que claramente se percebe a mudança abrupta de uma técnica para outra, como, por exemplo, o bloco de *air noises* que surge interpolado entre as bariolagens (Fig. 7):

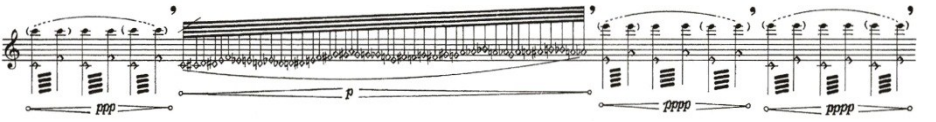


Fig. 7: Bariolagens interrompidas pela técnica *air noise* (pentagrama 5).

Assim, dividimos a peça em cinco segmentos: A, B, C, A' e B'. O segmento A é o trecho inicial, em que estão presentes somente as bariolagens (pentagramas 1-4, Fig. 3) até o surgimento do primeiro *jet whistle*. O segmento B está relacionado aos pentagramas 4 a 10 (até o *jet whistle*), onde o discurso inicial é fragmentado até surgir o novo segmento, que denominamos "C". Esse segmento (pentagramas 10, Fig. 4 - depois do *jet whistle* - a 20, Fig. 6 - antes das bariolagens em Mib) pode ser subdividido em duas partes, das quais a primeira (do pentagrama 10 ao início do 16, Fig. 5) é caracterizada pela utilização frequente da técnica *air noises* com algumas interpolações de bariolagens, *whistle tones* e *jet whistles*. Na segunda parte (pentagramas 16 a 20, Fig. 5), as incidências dessas técnicas tornam-se cada vez maiores, ocorrendo o processo de **acumulação** descrito anteriormente. Por fim, os segmentos A' (final do pentagrama 20 ao pentagrama 22, Fig. 6, antes dos *air noises* e *whistle tones*) e B' (do final do pentagrama 22 ao 24, Fig. 6) estão relacionados a um retorno aos procedimentos descritos nos dois segmentos iniciais.

Análise Quantitativa Espectral

A partir da observação das configurações sonoras e das técnicas expandidas, partimos para a análise quantitativa do espectro sonoro dos áudios das gravações das peças. Os procedimentos foram realizados com o auxílio de *softwares*, tendo em vista que, conforme comentado na Introdução, a análise musical auxiliada por ferramentas computacionais pode fornecer informações adicionais e constituir uma visão mais ampla de uma obra. Segundo Manzolli (2011: 1500-1501), a utilização de *softwares* possibilita a extração de vários parâmetros descritivos, a partir do espectro sonoro, e de informações diretamente do sinal de áudio.

A nossa proposta de fazer uma "radiografia" das peças, em função da quantidade de parciais distribuídos no tempo, por meio do procedimento de quantificação, teve como objetivo observarmos o delineamento das "figuras" e configurações sonoras no decorrer das peças. Os *softwares* utilizados para a análise quantitativa foram o *Sound Forge Pro 10.0*, *Spear*, *Microsoft Office Excel*.

O primeiro procedimento para realizar a análise quantitativa foi dividir o áudio de

cada peça em trechos utilizando o *software Sound Forge Pro*. O próximo passo foi utilizar esses trechos no *software Spear*[35], onde foram geradas as contagens dos parciais. O aplicativo apresenta a análise espectral de cada trecho, a partir da *Sinusoidal Partial Analysis*. A análise senoidal requer um número de parâmetros de entrada que inclui o tipo de janela, o tamanho da janela, o tamanho da DFT[36], limiares de amplitude e restrições de rastreamento de parciais. Segundo Klingbeil (2009: 42), "todos esses parâmetros podem ter um efeito significativo sobre a qualidade da análise". O estabelecimento desses limites é útil para a detecção apenas dos parciais mais perceptivamente significativos. Após a identificação do espectro pelo programa, exportamos os dados no formato "txt", o que possibilitou a visualização numérica dos dados e a consequente contagem dos parciais. O próximo passo foi elaborar as tabelas e os gráficos no *software Microsoft Office Excel* para uma melhor visualização da quantificação dos parciais no tempo. O número de parciais varia de acordo com diversos fatores, entre os quais se podem citar a altura, o aumento e a diminuição da dinâmica, a duração, a quantidade de elementos constituintes, o tipo de técnica utilizada, a presença de silêncios e a maneira como o instrumento foi tocado.

Por último, relacionamos os dados qualitativos e os quantitativos, com o objetivo de evidenciar, ou não, as considerações reveladas na análise qualitativa. Realizamos dois tipos de quantificação: a primeira, que relaciona o número de parciais a cada 20 segundos da peça (quantificação geral); e a segunda, que relaciona o número de parciais dos segmentos descritos anteriormente, em subdivisões menores de tempo, o que possibilitou a elaboração de um gráfico mais detalhado.

A Tab. 2 e o gráfico na Fig. 7 expressam a quantificação realizada a cada 20 segundos da peça. No gráfico, o início dos segmentos é assinalado por um traço pontilhado vertical. Observamos que os pontos mais altos são aqueles onde aparecem os *jet whistles* – ***little bang***. Os pontos 16 a 23, que correspondem aproximadamente ao segmento C, representam o trecho com os picos mais acentuados da peça, evidenciando o **processo de**

[35] "*SPEAR* é um aplicativo para análise de áudio, edição e síntese. O procedimento de análise [...] tenta representar um som com muitas faixas individuais senoidais (parciais), correspondendo cada qual a uma única onda senoidal com frequência e amplitude variáveis no tempo". "SPEAR is an application for audio analysis, editing and synthesis. The analysis procedure […] attempts to represent a sound with many individual sinusoidal tracks (partials), each corresponding to a single sinusoidal wave with time varying frequency and amplitude" (KLINGBEIL, [s.d.], tradução nossa). Disponível em: <http://www.klingbeil.com/spear/>. Acesso em: abr. 2012. O aplicativo oferece uma análise muito detalhada, os arquivos podem conter milhares de parciais individuais dispersos no tempo. Suporta uma variedade de formatos de arquivo padrão para a importação e exportação de análise de dados.

[36] Transformada Discreta de Fourier.

acumulação. Os pontos 24 a 29 apresentam uma queda brusca no número de parciais, assinalando um retorno ao nível quantitativo dos mesmos segmentos anteriores.

Ponto	Tempo	N. de parciais	Ponto	Tempo	N. de parciais	Ponto	Tempo	N. de parciais
1	00min00s-00min20s	1379	11	03min20s-03min40s	2700	21	09min40s-10min00s	9461
2	00min20s-00min40s	1406	12	06min40s-07min00s	4724	22	10min00s-10min20s	11222
3	00min40s-01min00s	1082	13	07min00s-07min20s	2685	23	10min20s-10min40s	15417
4	01min00s-01min20s	2228	14	07min20s-07min40s	1099	24	10min40s-11min00s	5971
5	01min20s-01min40s	2130	15	07min40s-08min00s	1318	25	11min00s-11min20s	4179
6	01min40s-02min00s	1242	16	08min00s-08min20s	7387	26	11min20s-11min40s	3853
7	02min00s-02min20s	3502	17	08min20s-08min40s	2955	27	11min40s-12min00s	4025
8	02min20s-02min40s	3113	18	08min40s-09min00s	6572	28	12min00s-12min20s	1893
9	02min40s-03min00s	2293	19	09min00s-09min20s	7165	29	12min00s-12min25s	327
10	03min00s-03min20s	4125	20	09min20s-09min40s	11590	–	–	–

Tab. 2: Quantificação geral da peça a cada 20 segundos.

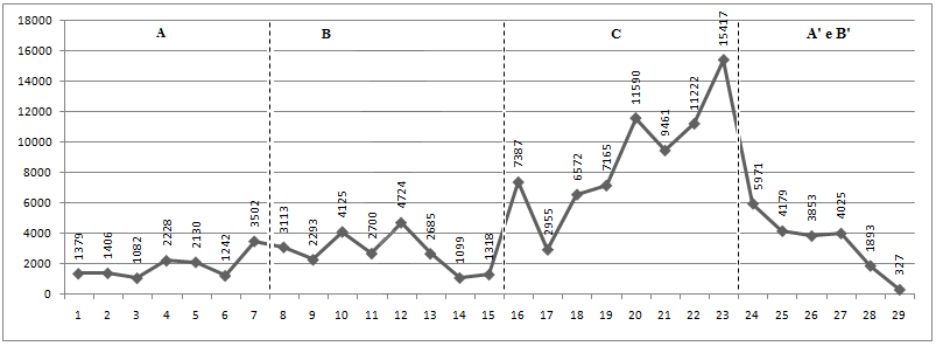
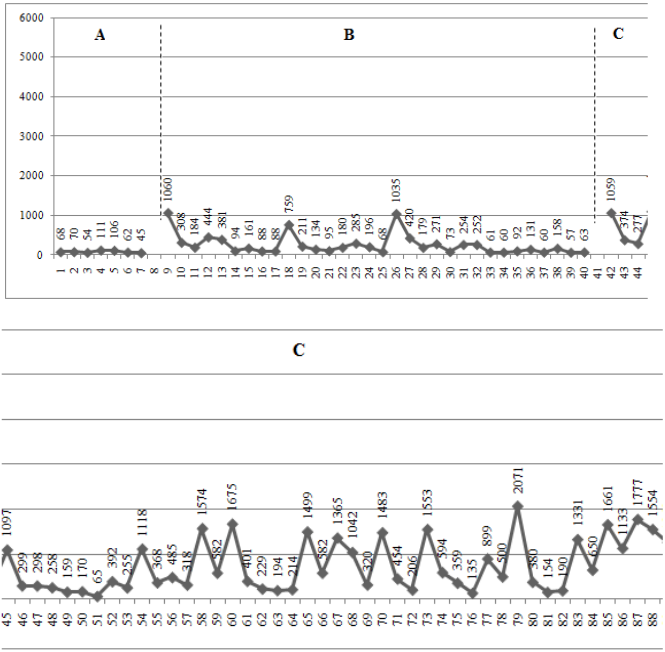


Fig. 7: Gráfico dividido em segmentos, gerado a partir da quantificação geral da peça.

O gráfico na Fig. 8 foi realizado a partir da quantificação de trechos de durações menores. Os dados do gráfico revelam claramente a semelhença entre os segmentos A e B nas respectivas reexposições, com a recorrência dos valores calculados, evidenciando as características apontadas na análise qualitativa.



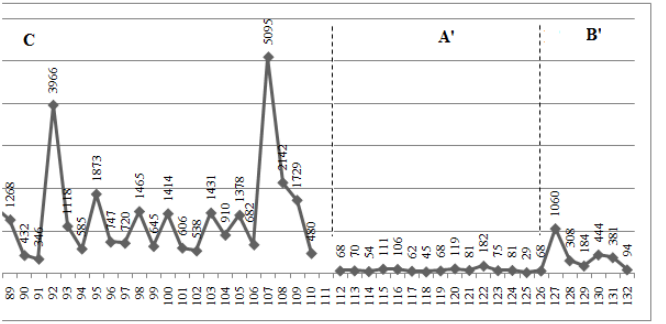


Fig. 8: Gráfico realizado para toda peça a partir da quantificação de trechos de durações menores.

Conclusão

Ao analisarmos o conjunto das peças do álbum *L'opera per flauto*, observamos que, apesar de toda a complexidade da escrita, as resultantes formais tendem a ser convencionais. Assim como em *All'aure in una lontananza* encontramos o esquema formal ABCA'B', as demais peças possuem esquemas formais do tipo ABC (*Hermes*, *Come vengono prodotti gli incantesimi* e *Fra i testi dedicati alle nubi*), do tipo AB (*Venere che le Grazie la fioriscono* e *L'orizzonte luminoso di Aton*) e um contínuo sonoro na peça *Canzona de ringraziamento*.

Entre os possíveis desdobramentos para a presente pesquisa, podem-se citar: a análise dos aspectos cognitivos; a aplicação da metodologia utilizada em obras orquestrais e de câmara do compositor; dar prosseguimento à busca de novos experimentos tímbricos que resultem em novas técnicas expandidas ou de novas aplicações das técnicas; o aprofundamento da pesquisa em torno das ferramentas computacionais; a interpretação das peças em concerto e a análise das influências dos procedimentos de Sciarrino em outros compositores.

A análise quantitativa da peça *All'aure in una lontananza* evidenciou a **multiplicação** por meio dos *air noises* (também com *whistle tones*); o ***little bang*** através dos *jet whistles*; as interpolações do processo de **acumulação**; a ***forma em janelas***; e a **trasnformação genética**, de maneira que podemos montar a tabela estrutural a seguir (Tab. 3).

Segmentos		Procedimentos e Técnicas	"Figuras" e Processos	Pentagramas
A		Prolongação da bariolagem.	–	1-4
B		Interpolação das bariolagens com os *air noises* (também com os *whistle tones*), e esporádicas interrupções de *jet whistles*.	Multiplicação e *little bang*.	4-10
C	***a***	Predominância dos *air noises* e *whistle tones*.	*Forma em janelas*, *little bang*.	10-16
	b	Interpolações dos *air noises* (também com *whistle tones*), *jet whistles* e bariolagens.	Acumulação, *little bang*.	16-20
A'		Retorno ao A.	*Forma em janelas*,transformação genética, *little bang*.	20-22
B'		Retorno ao B.	*Forma em janelas*, *little bang*.	22-24

Tab. 3: Quadro estrutural da peça *All'aure in una lontananza.*

Observamos que a análise quantitativa espectral se revelou um excelente referencial para identificar as "figuras", uma vez que a compreensão física do som vai além da mera observação da partitura. A leitura quantitativa oferece também um suporte para relacionar, comparar e compreender as diferentes facetas do diálogo entre técnicas e "figuras" presentes no discurso musical da peça *All'aure in una lontananza*.

Referências

ALDROVANDI, Leonardo. Salvatore Sciarrino e a dinâmica do silêncio. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 8., 2008, Salvador. *Anais*... 2008, p. 404-406.

BUNCH, James. *Anti-Rhetoric in the music of Salvatore Sciarrin.* Submitted to: Dr. Gayle Sherwood-Maggee. Artigo não publicado, [s.d.]. Disponível em: <http://camil.music.uiuc.edu/~jbunch2/files/Writings%20-%20Sciarrino%20Paper.pdf>. Acesso em: 28 nov. 2011.

CIPOLLONE, Elvio. Compositeurs rhétoriciens: la rhétorique musicale dans trois écrits de compositeurs. In: COLLOQUE INTERNATIONAL "ÉCRITS DE COMPOSITEURS 1850-2000", 5., 2008, Montréal (Canada). *Actes*... Montréal: OICCM: Université de Montréal, 2008. Disponível em: <http://www.oicrm.org/archives/doc/col_2008/doc/resumes_2008.pdf>. Acesso em: 2 set. 2010.

GIACCO, Grazia. *La notion de "figure" chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan, 2001.

GUERRASIO, Francesca. *Le figure della musica da Beethoven a oggi*. Disponível em: <http://www.oicrm.org/archives/doc/col_2008/doc/resumes_2008.pdf>. Acesso em: 2 set. 2010.

KALTENECKER, Martin; PESSON, Gérard. Entretien avec S. Sciarrino. *Entretemps,* n. 9, Paris, déc. 1990. p. 135-142. In: GIACCO, Grazia. *La notion de "figure" chez Salvatore Sciarrino*. Paris: L'Harmattan, 2001.

_____. In: THOMAS, Gavin. The Poetics of Extremity. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino. *The Musical Times*, v. 134, n. 1802, Apr. 1993. p. 193-196.

MANZOLLI, Jônatas. Análise computacional de texturas sonoras via Mapas de Poincaré. In: CONGRESSO DA ANPPOM, 21., 2011, Uberlândia. *Anais...* p. 1500-1506.

MCCONVILLE, Brendan P. Reconnoitering the Sonic Spectrum of Salvatore Sciarrino: an Approach to the Seminal *All'Aure in Una Lontananza.* 2011. *Tempo*, Cambridge University Press Journals, 65.255, Artigo em andamento.

MORA, J. Ferrater. *Dicionário de Filosofia*: Tomo III. São Paulo. Edições Loyola, 2004. p. 2045-2049.

LEVINE, Carin; MITROPOULOS-BOTT, Christina. *The Techniques of Flute Playing*. 3. ed. Kassel: Bärenreiter, 2009.

ONOFRE, Maria Leopoldina; ALVES, J. Orlando. Análise da configuração textural em All'aure in una Lontananza de Salvatore Sciarrino. In: ENCONTRO DO CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS, LETRAS E ARTES (CONHECIMENTO EM DEBATE), 9., 2010, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa: CCHLA, 2010.

ONOFRE, Maria Leopoldina; ALVES, J. Orlando. Análises qualitativa e quantitativa em *All'aure in una lontananza* de Salvatore Sciarrino. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22, 2012, João Pessoa. Anais... João Pessoa, UFPB, 2012, p. 480-487.

OSMOND-SMITH, David. Salvatore Sciarrino. In: SADIE, S. (Ed.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2. ed., v. 29. New York: Oxford University Press, 2001. p. 882-885.

SCIARRINO, Salvatore. *L'opera per flauto*. Milão: Ricord, 1990. 1 partitura (37 p.).

_____. *Le Figure della Musica* – da Beethoven a oggi. Milão: Ricordi, 1998.

_____. *Biography created in January 2010***.** Disponível em: <http://www.cdmc.asso.fr/en/compositeurs/biographies/sciarrino_salvatore>. Acesso em: 20 abr. 2011.

THOMAS, Gavin. The Poetics of Extremity. Gavin Thomas Introduces the Remarkable Music of Salvatore Sciarrino. *The Musical Times*, v. 134, n. 1802, Apr.

1993. p. 193-196.

VINAY, Gianfranco. Vue sur l'atelier de Salvatore Sciarrino (à partir de *Quaderno di Strada et Da Gelo a Gelo*). *Érudit*: *Circuit*: *Musiques Contemporaines*, v. 18, n. 1, 2008. p. 15-20. Disponível em: <http://www.erudit.org/revue/circuit/2008/v18/n1/017903ar .pdf>. Acesso em: 11 abr. 2011.

Maria Leopoldina Lima Cardoso Onofre graduou-se em flauta transversal pela Universidade Federal da Paraíba e concluiu seu Mestrado em Musicologia na mesma instituição com a dissertação intitulada "As técnicas expandidas, 'figuras' e configurações sonoras em *l'opera per flauto* de Salvatore Sciarrino". Atualmente é professora de flauta e de disciplinas teóricas na Escola de Música Antenor Navarro do Estado da Paraíba. m_leopoldina@yahoo.com.br

J. Orlando Alves é Bacharel e Mestre em Composição Musical pela UFRJ e Doutor em Música **–** Processos Criativos – pela UNICAMP (2005). Professor Adjunto de Composição Musical da UFPB. Faz parte do grupo *Prelúdio 21*. Participou de diversos Panoramas e Bienais de Música Brasileira. Foi premiado em 1.º lugar no Primeiro Concurso FUNARTE de Composição**,** na categoria II – Duos e no VII Concurso Nacional de Composição Musical do IBEU, com a obra *Quantum***,** para quinteto de sopros. Recebeu Menção Honrosa no Concurso Nacional de Composição Camargo Guarnieri**,** promovido pela Orquestra Sinfônica da USP. Recebeu em 2009 a Bolsa Funarte de Estímulo à Criação Artística para composição de cinco peças sinfônicas. Foi contemplado em 2012, também pela FUNARTE, com uma encomenda composicional para a Bienal que será realizada em 2013. jorlandoalves2006@gmail.com

Musicoterapia na promoção da saúde: contribuindo para o controle do estresse acadêmico

Graziela França Alves Panacioni (UFG)
Claudia Regina de Oliveira Zanini (UFG)

Resumo: Esta pesquisa, com metodologia quali e quantitativa, teve como objetivo investigar o efeito da Musicoterapia no controle do estresse de um grupo de graduandos e pós-graduandos e verificar o efeito da Musicoterapia na qualidade de vida desses sujeitos. No processo musicoterapêutico trabalhou-se estratégias de enfrentamento ao estresse, tais como: fortalecimento da autoestima, diminuição da ansiedade, organização do tempo, definição de metas de vida e melhora nas relações intra e interpessoais. Os resultados evidenciam que a Musicoterapia pode contribuir para a promoção da saúde, controle do estresse e para a melhoria da qualidade de vida dos acadêmicos. Concluiu-se que a inserção do musicoterapeuta em programas multiprofissionais voltados para o atendimento de acadêmicos pode colaborar para a construção de uma universidade mais saudável.

Palavras-chave: Musicoterapia. Estresse. Promoção da Saúde.

Title: Music Therapy in Promoting Health: Contributing to the Control of Academic Stress

Abstract: The aim of this research, which used both qualitative and quantitative methodologies, was to investigate the effect music therapy had on stress management for a group of undergraduate and graduate students and also investigate the effect it had on the quality of life of these subjects. The process of music therapy focused on strategies for coping with stress such as: increasing self-esteem, decreasing anxiety, time management, setting life goals and improving intra- and interpersonal relationships. The results show that music therapy can contribute to health promotion, stress management and to an improvement in students' the quality of life. It was concluded that providing a music therapist in multidisciplinary programs to assist students can help build a healthier university.

Keywords: Music Therapy. Stress. Promoting Health.

PANACIONI, Graziela F. A.; ZANINI, Claudia R. O. Musicoterapia na promoção da saúde: contribuindo para o controle do estresse acadêmico. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 225-256, jun. 2012.

O presente artigo acrescenta dados qualitativos, análise e discussão ao trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Musicoterapia e estresse acadêmico: uma intervenção para promover a saúde" (PANACIONI; ZANINI, 2012: 1374-1381).

A Organização Mundial de Saúde (WHO, 1986) define *saúde* não apenas como a ausência de doença, mas como a situação de perfeito bem-estar físico, mental e social. Com o desenvolvimento deste conceito de saúde, que passou de um modelo biomédico para o modelo bio-psico-social, a Musicoterapia vem ocupando lugar dentro da área da saúde, enquanto um processo interpessoal, que utiliza a música e todas as suas facetas para ajudar o cliente/paciente a melhorar, recuperar ou manter a saúde (BRUSCIA, 2000). Esse conceito de saúde, além de mostrar a multidimensionalidade do ser, abrange não somente uma atuação curativa, mas também uma atuação preventiva e promotora da saúde.

A Carta de Ottawa, considerada o documento fundador da promoção da saúde, define-a como:

> um processo de capacitação da comunidade para atuar na melhoria de sua qualidade de vida e saúde, incluindo uma maior participação no controle desse processo. Para atingir um estado de completo bem-estar físico, mental e social, os indivíduos e grupos devem saber identificar aspirações, satisfazer necessidades e modificar favoravelmente o meio ambiente. [...] Assim, a promoção da saúde não é responsabilidade exclusiva do setor da saúde (OPAS, 1986: 1 apud HELENO et al., 2007: 187).

Para uma atuação na promoção da saúde, Buss (2007) afirma que se faz necessária uma combinação de estratégias, que envolvem o Estado, a comunidade, os indivíduos, o sistema de saúde e as parcerias intersetoriais, numa responsabilização múltipla, seja pelos problemas, seja pelas soluções propostas para os mesmos.

As ações de Promoção da Saúde que têm sido desenvolvidas no Brasil são muito diversificadas. Tais ações podem estar dirigidas a indivíduos, grupos de população específicos ou a toda população. Podem abranger um único problema de saúde, sensível às ações de promoção, ou propor o enfrentamento dos "determinantes sociais da saúde" como um todo (BUSS; CARVALHO, 2009).

Referente aos seus campos de ação, as ações de Promoção da Saúde podem mobilizar um único campo proposto na Carta de Ottawa ou incluir vários deles concomitantemente. Podem identificar-se apenas com ações educativas ou com ações mais abrangentes de saúde, qualidade de vida e desenvolvimento, sendo implementadas no âmbito de políticas públicas universais do sistema de saúde e ou por organizações privadas, exclusivamente para seus membros (BUSS; CARVALHO, 2009).

Os mesmos autores esclarecem que as estratégias das escolas promotoras da saúde, por exemplo, estão em expansão no país, através da multiplicação de projetos e programas orientados para o fomento de práticas saudáveis entre professores e alunos da rede escolar. Tais programas envolvem parcerias entre diversas áreas do Ministério da Saúde com o Ministério da Educação, universidades, estados e municípios. Neste sentido, promover a saúde e o bem estar é mais do que prevenir doenças ou prolongar a vida. A busca pela saúde, segundo Becker (2003 apud PIMENTEL, 2003), é um exercício pleno de cidadania.

Chiesa (2005), seguindo o pensamento de Tones (1994), diz que a atuação na perspectiva da promoção da saúde, deve se ajustar e priorizar a diminuição das equidades e o fortalecimento da população. Esta ação compreende quatro dimensões: ampliar as oportunidades de escolha, alertar sobre suas possíveis consequências, desenvolver trabalhos educativos que incorporem a reflexão sobre a realidade vivida, estimulando a discussão sobre quais seriam as mudanças possíveis e, finalmente, instrumentalizar com habilidades necessárias para a realização das mudanças necessárias.

Godoy (1999 apud MELÉNDEZ; ABALO, 2005: 86) sugere à Psicologia da Saúde "o controle de variáveis de risco (estresse, ansiedade, hostilidade, depressão, inibição, apatia)" e, especificamente em relação à promoção da saúde, ele sugere a "potencialização de recursos protetores ou de resistência, em especial, atitudes, motivações e estados emocionais positivos". Fredrickson (apud SELIGMAN, 2004) afirma que as emoções positivas "fortalecem nossos recursos intelectuais, físicos e sociais, criando reservas de que podemos lançar mão quando uma oportunidade ou uma ameaça se apresentam".

O ideal é que toda estratégia educativa atue com condutas preventivas e com condutas promotoras da saúde, que estão extremamente associadas. As condutas preventivas visam defender-se de doenças ou de suas sequelas e as promotoras visam a ampliação do nível de bem-estar e de autorrealização (MC.DILL-SEXTON, 1979; FRIEDMAN; DIMATTEO, 1989; FLÓREZI, 1994; GUIBERT, 1997 apud MELÉNDEZ; GRAU ABALO, 2005).

A necessidade de atuar como agente promotor da saúde, por sua vez, deve-se a diversos fatores, entre eles: o ritmo de vida atual, as cobranças sociais e as autocobranças, os múltiplos papéis desempenhados por homens e mulheres, o estresse, a alta prevalência de depressão, bem como outros transtornos mentais e problemas psicológicos.

O estresse, processo geral pelo qual o indivíduo percebe e responde a eventos ameaçadores ou desafiadores, está inserido no cotidiano das pessoas e pode vir de várias direções, incluindo da escola, da família e dos amigos, de interações com estranhos e do

trabalho. Na época de nossos ancestrais, os estressores crônicos eram mais raros e conhecidos, como o frio, o calor, as chuvas e as secas. Atualmente, o homem tem mudado o ambiente para que ele se adapte às suas necessidades. O mercado, a especialização, o trabalho assalariado, o desemprego, a busca desenfreada pela produção são fatores estressores que também não estavam presentes entre nossos ancestrais e, portanto, nossas antigas formas de organização fisiológica não poderiam estar preparadas para tal demanda (SARDÁ; LEGAL; JABLONSKI, 2004).

O estresse persistente ou crônico influencia a vulnerabilidade da pessoa a doenças, o que afeta também a qualidade de vida (STRAUB, 2005). Entretanto, o estresse tem seu lado benéfico, indispensável à sobrevivência e adaptação do ser humano. Bragg, Cacciola e Mclellan (1988 apud SILVA, 2005) explicam que o estresse também pode ser positivo, recebendo o nome de *eustress*. O *eustress* é um tipo de estresse positivo que estimula a ação, tornando o indivíduo mais produtivo, levando-o a lutar por seus objetivos e a ultrapassar as barreiras encontradas. Já o estresse negativo é chamado de *distress* onde há uma condição patológica, podendo ir de estados ligeiramente desagradáveis ao extremamente perigoso.

Greenberg (2002) relata que Cannon foi o primeiro a identificar esta reação de estresse como resposta de luta ou fuga. Dentro deste contexto, os agentes estressores podem ser considerados bons - como passar no vestibular - e, que mesmo sendo bom, o organismo deve passar por uma adaptação (*eustress*). Ainda, os agentes estressores podem ser considerados ruins - por exemplo, a morte de alguém querido ou uma doença inesperada - às quais o organismo também deve adaptar-se (*distress*). Ambas as situações causam reações fisiológicas. Na literatura estudada, constata-se que a diferenciação terminológica entre *eustress* e *distress* não é usual, apenas é enfatizado o estresse como positivo e negativo.

Greenberg (2002) e Lipp (2003; 2004) afirmam que o primeiro a postular o desenvolvimento do estresse foi Selye, em 1956. Selye dividiu a reação do estresse em três fases: *Alerta, Resistência* e *Exaustão*. Lipp, no entanto, ao desenvolver o ISSL (Inventário de Sintomas de Stress para Adultos) em 2000, identifica uma quarta fase, que recebe o nome de *Quase-exaustão*, estabelecendo deste modo quatro fases do estresse: *Alerta, Resistência, Quase-exaustão* e *Exaustão*.

Com o desenvolvimento de pesquisas sobre estresse, novos conceitos foram surgindo e o estresse é compreendido como um processo e não como uma reação única, uma vez que diante de uma fonte de estresse, uma série de reações e processos bioquímicos se instala. Nesse sentido, o estresse é definido como: uma reação do organismo, com componentes físicos e/ou psicológicos, causada pelas alterações

psicofisiológicas que ocorrem quando a pessoa se confronta com uma situação que, de um modo ou de outro, a irrite, amedronte, excite ou confunda, ou mesmo que a faça imensamente feliz (LIPP, 1996).

Quando se pensa na saúde dos estudantes de graduação e/ou pós-graduação, questiona-se como os estudantes têm percebido sua qualidade de vida e lidado com os fatores estressores que os envolvem em seu dia-a-dia, já que a universidade pode proporcionar um contexto de mudanças, cobranças e, assim, se tornar altamente estressante. A universidade exige tempo, dedicação e concentração constantes. O estresse prolongado, por sua vez, pode afetar o desempenho nos estudos, as relações interpessoais, a autoestima e a vida como um todo.

O aluno de graduação e o de pós-graduação já são, muitas vezes, profissionais inseridos no mercado de trabalho. Dessa forma, além das preocupações com o próprio trabalho, os graduandos e pós-graduandos têm uma preocupação constante com o tempo, as tarefas exigidas e as expectativas em relação ao futuro. Além disso, vários alunos de graduação e pós-graduação deslocaram-se de suas casas e suas respectivas cidades natais para estudarem, ficando longe de suas famílias e amigos, enfrentando uma nova cidade, novos costumes, fatores estes que necessitam de adaptação. "Frequentemente percebemos uma situação como estressante, não porque põe em perigo nossa sobrevivência, mas porque é desconhecida e um tanto desafiadora" (MCEWEN; LASLEY, 2003: 84).

Segundo alguns estudos, as principais fontes de estresse que o estudante pode encontrar no ambiente universitário são: ansiedade das avaliações/exames; baixa autoestima; ansiedade social e problemas socioeconômicos; dificuldades com a gestão do tempo; dificuldades financeiras; alterações nos hábitos alimentares e de sono; novas responsabilidades; aumento da carga de trabalho; conhecer novas pessoas; tomar decisões sobre a carreira; medo de falhar; pressão por parte dos pais (LUZ et al., 2009); ingresso na Faculdade (GAMA et al., 2010).

O estudo de Cooke et al. (2006 apud LUZ et al., 2009) indica que, quando comparados os gêneros, são as mulheres que apresentam maiores níveis de estresse. Verificou-se ainda que os alunos mais jovens (18 a 20 anos) têm maiores níveis de estresse do que os alunos mais velhos (21 a 48 anos); de igual modo, os alunos do 1° ano demonstraram níveis mais elevados do que os alunos de anos seguintes. Considerando todas as mudanças inerentes à entrada na universidade e toda a adaptação que ela exige, não é surpreendente que o jovem adulto, principalmente no primeiro ano, se sinta ansioso e estressado.

Na classificação do estresse com base no número de sintomas, observou-se também uma porcentagem mais elevada de doutorandos com o maior número de sintomas, possivelmente compatível com um grau de estresse de acentuado a severo (DUQUE; BRONDANI; LUNA, 2005).

Os mesmos autores apontam que Voltarelli (2002) ressaltou que a produtividade acadêmica vem sendo um fator estressor para os pesquisadores nacionais. O autor apontou ainda que a necessidade de dedicação exclusiva, sem um apoio financeiro significativo, a ênfase na publicação internacional e a concorrência desleal pela falta de estabilidade profissional do pesquisador podem levar a um estado de esgotamento mental, prejudicial à saúde do indivíduo. O estresse se insere neste panorama como um aspecto relevante na carreira acadêmica, tornando-se um fator que suscita atenção, embora não existam muitos estudos sobre a percepção dos pós-graduandos.

É importante ressaltar que a resposta fisiológica do estresse está correlacionada a uma série de enfermidades, como: doenças de trato respiratório; doenças de trato gastrointestinal; doenças cardíacas; doenças dermatológicas; câncer e doenças renais (ROCHA, 2002 apud SARDÁ; LEGAL; JABLONSKI, 2004: 31).

Diferentes estudos procuram compreender os sistemas de adaptação do ser humano, ou seja, a capacidade do indivíduo de enfrentar e superar um agente estressor. Um destes sistemas, a resiliência, tem sido foco de estudos de diferentes áreas do conhecimento (YUNES, 2003). De acordo com Martineau (1999), citado por Yunes (2003), os principais traços vistos como características fixas da resiliência, que formam um consenso na opinião de diversos autores são: sociabilidade, criatividade na resolução de problemas e um senso de autonomia e de proposta.

Segundo Infante (2005) a definição de resiliência que melhor representa a mais recente geração de pesquisadores é a adotada por Luthar et al. (2000), que a definem como "um processo dinâmico que tem como resultado a adaptação positiva em contextos de grande adversidade". Essa definição, como outras características dessa geração, distingue três componentes essenciais que devem estar presentes no conceito de resiliência:

(1) a noção de adversidade, trauma, risco ou ameaça ao desenvolvimento humano;

(2) a adaptação positiva ou superação da adversidade;

(3) o processo que considera a dinâmica entre mecanismos emocionais, cognitivos e socioculturais que influem no desenvolvimento humano.

A autora afirma que, ao definir cada um desses componentes do conceito, é possível criar um modelo para pesquisas e elaboração de programas de promoção de

resiliência. Seguindo este raciocínio de Infante (2005), a noção de processo permite entender a adaptação resiliente em função da interação dinâmica entre múltiplos fatores de risco e de resiliência, os quais podem ser familiares, bioquímicos, fisiológicos, cognitivos, afetivos, biográficos, socioeconômicos, sociais e/ou culturais. Além disso, a noção de processo descarta definitivamente a concepção de resiliência como um atributo apenas pessoal e incorpora a ideia de que a adaptação positiva não é uma tarefa apenas do sujeito, mas que família, escola, comunidade e sociedade devem proporcionar recursos para que o indivíduo possa se desenvolver mais plenamente.

As pesquisas sobre resiliência mudaram a forma como se percebe o ser humano: de um modelo de risco, baseado nas necessidades e na doença, se passou a um modelo de prevenção e promoção, baseado nas potencialidades e recursos que o ser humano tem em si mesmo e ao seu redor. Na área das metas de intervenção, a resiliência inclui a promoção de adaptação positiva, ao mesmo tempo em que previne problemas específicos ou sintomas. Neste sentido, as estratégias buscam promover vantagens e aspectos positivos da ecologia do indivíduo, além de reduzir o risco ou as fontes de estresse; procuram promover processos de desenvolvimento humano, além do tratamento da doença (INFANTE, 2005).

> A resiliência permite nova epistemologia do desenvolvimento humano, pois enfatiza seu potencial, é específica de cada cultura e faz um chamado à responsabilidade coletiva. Um enfoque em resiliência permite a promoção da qualidade de vida seja um trabalho coletivo e multidisciplinar (INFANTE, 2005: 36).

As estratégias de enfrentamento ao estresse correspondem a um dos mecanismos de desenvolvimento da resiliência, na medida em que buscam a redução da vulnerabilidade e da exposição ao estressor, visam o aumento de recursos e mobilizam processos interiores.

Santos e Alves (2007) enumeram diversos pesquisadores que explanam que o objetivo das estratégias de enfrentamento é a redução, eliminação ou manejo do estresse mediante a avaliação que o indivíduo faz de um dado evento em sua vida.

Straub (2005) aponta algumas estratégias que visam apenas à moderação ou minimização dos efeitos de estressores, proporcionando alívio rápido, porém temporário, e tendem a ser mal adaptativas em longo prazo. Tais estratégias não confrontam o estressor diretamente, podendo gerar desequilíbrios psicológicos e fisiológicos. Em concordância com este pensamento, Lazarus e Folkman (1984) explanam que, se o enfrentamento for

adequado, o estresse poderá ser reduzido e adequado ao momento; do contrário, pode chegar a intensificar o nível de estresse em vista da interpretação da situação.

As estratégias de enfrentamento ao estresse apresentam duas classificações: o foco no problema e o foco na emoção. O primeiro busca modificar a relação da pessoa com o meio externo, enfatizando a demanda causadora do estresse. O segundo focaliza a resposta emocional ao estressor, visando adequar à reação emocional. Quando o estressor mostra-se como passível de mudança ou superação, geralmente o foco no problema é mais utilizado. Entretanto, quando a situação já foi avaliada e, mesmo assim, são consideradas poucas possibilidades de mudança, o foco na emoção é mais provável de ser mobilizado (ANTONIAZZI et al., 1998; SAVÓIA, 1999 apud SANTOS; ALVES, 2007; LAZARUS; FOLKMAN, 1984).

Existem três tipos de enfrentamento focalizado na emoção: a *fuga-evitação*, que é quando o individuo se afasta física ou psicologicamente do estressor; o *distanciamento*, que é quando a pessoa afasta-se psicologicamente do estressor, e a *reavaliação positiva*, que requer a reinterpretação da situação estressora, ou transforma o negativo em positivo (LAZARUS; FOLKMAN, 1984).

O enfrentamento focalizado no problema pode se dirigir à fonte estressora externa, utilizando-se de negociação para resolver um conflito, ou se conduzir ao indivíduo internamente, como por exemplo, a reestruturação cognitiva, onde há a redefinição do elemento estressor (LAZARUS; FOLKMAN, 1984). Straub (2005) assinala que os enfrentamentos focalizados no problema podem ser divididos em: pró-ativos e combativos. No pró-ativo, também denominado preventivo, a pessoa busca prever ou detectar estressores potenciais e agir. Eles podem ser: resolução de problemas; desenvolvimento de uma rede de apoio social; melhoramento de recursos financeiros ou fortalecimento da autoestima. No combativo, há tentativa do indivíduo em reagir ou escapar de um estressor que não pode ser evitado.

Faz-se importante ressaltar que as estratégias de enfrentamento podem mudar conforme o momento, o tempo, de acordo com as reações do sujeito perante a situação estressante. Para Lazarus (1999) o impacto que um dado evento tem diante da capacidade de reação do indivíduo será determinado pela interpretação que o sujeito faz da situação. Nesse sentido, o enfoque do enfrentamento ao estresse será voltado para a interpretação que é feita da situação, revelando por qual(is) perspectiva(s) as pessoas estão dimensionando a experiência estressante que vivenciam.

De acordo com Sardá, Legal e Jablonski (2004), uma vez que os eventos estressores foram diagnosticados, assim como as respostas ou estratégias do sujeito diante

desses fatores, faz-se abertura às possibilidades de intervenção. Perante essa necessidade, constata-se que a música pode envolver e afetar várias facetas do ser humano e, devido à grande diversidade de suas aplicações clínicas, a musicoterapia pode ser utilizada para se obter um grande espectro de mudanças terapêuticas (BRUSCIA, 2000). Através do ouvir e fazer música, por meio de técnicas musicoterápicas, os aspectos emocionais e psicológicos podem ser trabalhados facilitando a expressão emocional.

A Comissão de Prática Clínica da Federação Mundial de Musicoterapia (RUUD apud BRUSCIA 2000: 286) define a Musicoterapia como:

> a utilização da música e/ou dos elementos musicais (som, ritmo, melodia e harmonia) pelo musicoterapeuta e pelo cliente ou grupo, em um processo estruturado para facilitar e promover a comunicação, o relacionamento, a aprendizagem, a mobilização, a expressão e a organização (física, emocional, mental, social e cognitiva) para desenvolver potenciais e desenvolver ou recuperar funções do indivíduo de forma que ele possa alcançar melhor integração intra e interpessoal e, consequentemente, uma melhor qualidade de vida.

Dividindo-se a palavra "musicoterapia", têm-se duas palavras: música e terapia. Sobre terapia, Bruscia (2000) diz que "sua definição é um esforço de promover a saúde" e, portanto, o tipo específico de ajuda que o terapeuta profissional oferece ao cliente está intimamente e principalmente relacionado à saúde. Assim, os serviços de um profissional musicoterapeuta são definidos e delimitados por aqueles aspectos da saúde do cliente/paciente que podem ser trabalhados através da música.

Dessa forma, sobre a musicoterapia na promoção da saúde, Bruscia (2000: 57) afirma que:

> o trabalho primeiro do musicoterapeuta é dar ao cliente experiências musicais objetivando promover a saúde. Todo trabalho que se relaciona com a saúde, mas não se relaciona com a música ou que se relaciona com a música, mas não com a saúde, está fora das fronteiras da musicoterapia.

É importante ressaltar como a musicoterapia aborda a saúde, de forma a esclarecer e compreender as muitas variações de suas perspectivas clínicas. Bruscia (2000: 90) chega a três conclusões que considera "fundamentais" à saúde:

> a primeira é que ela é holística, indo além do corpo para incluir a mente e o espírito, e indo além do indivíduo, indo além do corpo para incluir a sociedade, a cultura e o meio ambiente em que vive. A segunda é que a saúde existe ao longo de um *continuum* multidimensional, em mudança constante, indo do insalubre até a saúde; ela não é um ideal um estado dicotômico de homeostase que diferencia o bem-estar da doença. [...] A terceira é que a saúde não é algo que possuímos, é um processo ativo e a forma efetiva em que nos encontramos no processo.

Estudos como os de Brabo (1996), Becker e Barreto (2005) e Silva (2005; 2008), apontam que a Musicoterapia tem contribuído nos aspectos do controle do estresse em diferentes contextos.

Acredita-se que a Musicoterapia pode contribuir na promoção da saúde emocional, nos aspectos relacionais e de autoestima, no controle do estresse, ampliando dessa forma, o bem-estar e a autorrealização.

A pesquisa aqui relatada, desenvolvida no Mestrado em Música, teve como objetivo geral investigar "se" e "como" a Musicoterapia pode auxiliar na promoção da saúde, em específico no controle do estresse e na qualidade de vida relacionada à saúde de graduandos e pós-graduandos de uma universidade pública federal.

Metodologia

Optou-se por utilizar nesta pesquisa o método misto, que inclui instrumentos qualitativos e quantitativos. Este método tem como objetivo a complementaridade que, segundo Driessnack, Sousa e Mendes (2007) não se foca apenas na sobreposição ou na convergência dos dados, mas também nas diferentes facetas do ser humano, fornecendo uma gama maior de *insight* e perspectiva.

O presente estudo traz como pilar a visão existencialista, baseada na Abordagem Fenomenológico-Existencial e na Psicologia Positiva. Ambas focam os aspectos positivos do ser humano e veem o homem como responsável por si mesmo.

Participaram como sujeitos desta pesquisa sete graduandos e dois pós-graduandos da Universidade Federal de Goiás, UFG, maiores de 18 anos e que, após a aplicação do ISSL - Inventário de Sinais e Sintomas de Lipp (Lipp, 1996), apresentaram algum nível de estresse e visavam a sua diminuição. Os sujeitos, após assinatura do Termo de Consentimento Livre e Esclarecido, foram encaminhados para a pesquisa através do Programa *Saudavelmente* da UFG, vinculado à Coordenação de Serviço Social da PROCOM - Pró-Reitoria de Assuntos

Comunitários, onde aconteceram os atendimentos de Musicoterapia.

O questionário ISSL foi aplicado aos sujeitos no início da pesquisa, antes de se iniciarem os atendimentos musicoterapêuticos, e ao final, após os sujeitos da pesquisa terem participado de todos os atendimentos. O ISSL foi aplicado e avaliado pela psicóloga colaboradora da pesquisa, pois é um questionário que pode ser aplicado somente pelo profissional psicólogo. Os dados quantitativos foram comparados por meio do teste paramétrico ANOVA, seguido pelo teste de Tukey. Os resultados foram considerados significativos quando o valor de $p < 0,05$.

Além do ISSL, foram utilizados os seguintes instrumentos de coleta de dados: questionários sociodemográficos; fichas musicoterápicas (com dados da história sonoro-musical) e relatórios das sessões de Musicoterapia.

Foram realizadas dez sessões semanais, com duração de sessenta a noventa minutos. A musicoterapeuta pesquisadora utilizou as experiências musicais descritas por Bruscia (2000): recriação, improvisação, composição e audição musicais. Estes quatro tipos específicos de experiência musical podem ser apresentados com ênfase em diversas modalidades sensoriais, com ou sem discurso verbal.

Segundo o autor, a utilização da improvisação musical é importante, pois nela o paciente faz música tocando um instrumento ou cantando, criando uma melodia, um ritmo, uma canção, podendo utilizar qualquer meio musical dentro de sua capacidade, como por exemplo, voz, sons corporais, percussão, instrumentos de corda, sopro, entre outros. Ela pode ser usada tanto em um paciente individualmente, quanto em grupo. O terapeuta ajuda dando informações ou dando uma estrutura musical em que a improvisação se baseará.

A improvisação musical tem como principais objetivos estabelecer um canal de comunicação não verbal e uma ponte para a comunicação verbal, dar sentido à autoexpressão e à formação de identidade, explorar os vários aspectos do eu na relação com os outros, desenvolver a capacidade de intimidade interpessoal, desenvolver habilidades grupais, desenvolver a criatividade, a liberdade de expressão, a espontaneidade e a capacidade lúdica, estimular e desenvolver os sentidos, desenvolver habilidades perceptivas e cognitivas (BRUSCIA, 2000).

A experiência de audição musical corresponde ao momento em que o cliente ouve música de diversos estilos, seja ela ao vivo ou em gravações de improvisações, trazida pelo cliente ou pelo terapeuta. "A experiência de ouvir pode enfocar os aspectos físicos, emocionais, intelectuais, estéticos, ou espirituais da música e as respostas do cliente são moduladas de acordo com o objetivo terapêutico da experiência" (BRUSCIA, 2000: 129). Neste tipo de experiência musical, os principais objetivos são o de promover a

receptividade, evocar respostas corporais específicas, estimular ou relaxar, evocar estados e experiências afetivas, explorar ideias, pensamentos, fantasias e a imaginação.

Na experiência de recriação, o cliente faz música através do manuseio de instrumentos ou do canto, utilizando uma música ou modelo musical já existente. Essas atividades têm como objetivos estabelecer um caminho para o cliente recriar, reproduzir, transformar, interpretar. Bruscia (2000) explica que são importantes para promover a identificação, interatividade e empatia com os outros, e desenvolve habilidades de interpretação e comunicação de ideias e de sentimentos.

Para o autor, as experiências de composição, por sua vez, são atividades em que o terapeuta ajuda o cliente a escrever canções ou qualquer outro tipo de produto musical, que podem ser gravadas em vídeo ou em áudio, dependendo do objetivo. Nessas experiências são desenvolvidas habilidades de planejamento e organização, solução de problemas de forma criativa, integração de partes em um todo, promoção da autorresponsabilidade e a exploração de temas terapêuticos, através das letras das canções. São exemplos de experiência de composição: paródias de canções, escrita de canções, composição instrumental e colagens musicais.

No presente estudo, as experiências musicoterápicas tiveram como principais objetivos:

- Promover o autoconhecimento;
- Desenvolver habilidades de interpretação e comunicação de ideias e de sentimentos;
- Melhorar as habilidades interativas e de grupo;
- Desenvolver habilidade de planejamento e organização;
- Desenvolver habilidades para solucionar problemas de forma criativa;
- Promover a autorresponsabilidade;
- Desenvolver a habilidade de documentar e comunicar experiências internas;
- Promover a exploração de temas terapêuticos através das letras das canções.

A escolha do repertório musical, utilizado nos atendimentos, esteve vinculada à identidade sonora[1] dos participantes do grupo, que foi considerada previamente com os dados obtidos através da Ficha Musicoterápica, devidamente preenchida pelos sujeitos da pesquisa.

A análise dos dados qualitativos foi feita a partir dos relatórios dos atendimentos, dos estudos dos questionários, dos depoimentos dos participantes e das observações feitas a partir dos vídeos das sessões de musicoterapia, tendo-se respaldo teórico na Fenomenologia Existencial.

Segundo Erthal (1989), a psicoterapia, na abordagem fenomenológico-existencial, estimula o autoconhecimento como instrumento de crescimento individual, objetivando a ampliação da consciência e do potencial de escolha, ajudando o indivíduo a aceitar os riscos de suas escolhas, assumindo sua responsabilidade e aceitando sua liberdade.

Freire e Cavazotti (2007: 43) apontam para as possibilidades de aplicação do enfoque fenomenológico à pesquisa na área da música:

> ao tratar o fenômeno como o que é dado à experiência, ele favorece a consideração da música como fenômeno vivo, "soante", no âmbito da pesquisa. [...] Possibilita colocar o foco da pesquisa na subjetividade do sujeito, e a valorizar o receptor (seja ele o ouvinte, o intérprete ou o compositor).

O grupo, nas sessões de musicoterapia, foi analisado em seu todo, sem deixar de considerar as características de cada participante. Para Forghieri (2001: 21), a personalidade, sob o enfoque fenomenológico-existencial, é compreendida:

> [...] como o conjunto de características do existir humano, consideradas e descritas de acordo com o modo como são percebidas e compreendidas, pela pessoa, no decorrer da vivência cotidiana imediata e tendo como fundamento os seus aspectos fenomenológicos primordiais.

[1] Identidade Sonora: noção da existência de um som ou um conjunto de sons ou fenômenos sonoros internos que nos caracteriza e individualiza. Resume nossos arquétipos sonoros, nossas vivências sonoras gestacionais intrauterinas e nossas vivências sonoras de nascimento e infantis até os dias atuais (BENENZON, 1985).

Segundo Santana (2008), na abordagem fenomenológico-existencial, o ser humano se apresenta dentro de uma totalidade integrada, em relação com o espaço, com o mundo, com o tempo, com o outro e consigo mesmo, como exposto a seguir.

Eu com o Espaço. Segundo Augras (1986), Forguieri (2001) e Santana (2008), a relação do ser humano com o espaço é expressa através da corporeidade. De acordo com Forguieri (op. cit.), a relação do ser humano com o espaço é caracterizada pela "expansividade", não se limitando ao "estar aqui", num lugar concretamente determinado, pois inclui o "ter estado" e o "pode vir a estar acolá", que ultrapassam os limites do corpo e do ambiente circundante.

Eu com o Mundo. Augras (1986: 21) afirma que "Ser no mundo significa existir para si e para o mundo, não apenas o mundo da natureza [...] mas também, é claro, o mundo social em que o ser com os outros assegura a realidade no modo da coexistência".

Precisamos do "mundo" para saber onde estamos e quem somos, pois a identidade de cada "ser" está implicada nos acontecimentos vivenciados no mundo. A experiência cotidiana imediata é o cenário dentro do qual ocorre nossa vida (FORGHIERI, 2001). É tanto a partir, como dentro da vivência diária que desenvolvemos todas as nossas atividades e que determinamos nossos objetivos e ideais (SANTANA, 2008). Forghieri (op. cit.) ressalta que, ao mesmo tempo em que o ser humano busca uma adaptação ao mundo, também tenta exercer uma ação sobre ele. Assim, homem e mundo estão em uma constante e dialética relação.

Eu com o Tempo. Augras (1986) acrescenta que longe de ser exterior ao homem, o tempo é extensão e criação da realidade humana. O homem experiencia o tempo como uma totalidade que abarca o passado, o presente e o futuro, com velocidade e intensidade que se alteram de acordo com a maneira de vivenciar as situações. Os instantes vivenciados com sintonia e alegria passam rapidamente, enquanto que os momentos de tédio, contrariedade e preocupação demoram a passar (FORGHIERI, 2001).

O passado não é imutável, pois o que existe não é o passado em si, mas a significação que o sujeito dá a ele, sendo esta significação passível a alterações. Segundo Forghieri, a racionalidade possibilitou ao homem estabelecer as dimensões do tempo, refletindo e planejando sua existência. Mas o tempo, independentemente da vontade humana, continua a correr inexoravelmente. Dessa forma, existir é "[...] prosseguir em direção ao futuro, cuja abertura de possibilidades não se limita a uma projeção do passado; tal prosseguimento requer, também, correr o risco de se soltar na fluidez e imprevisibilidade do futuro; e este soltar-se só pode ser encontrado na vivência imediata, pré-reflexiva" (2001: 44).

Eu com o Outro. Segundo Forghieri (2001), existir é fundamentalmente *ser-com* o outro, e ambos se influenciam mutuamente, e é nessa relação que sabemos quem somos e que desenvolvemos potencialidades como o amor, a liberdade e a responsabilidade. Segundo Petrelli (1999) e Santana (2008), uma relação saudável com o outro só é possível, por meio da tolerância, do respeito, da estima e da solidariedade. A tolerância significa aceitar as diferenças. Deve-se ser tolerante com o outro, mas consigo mesmo e com as circunstâncias. Ampliando a noção de tolerância, tem-se o conceito de respeito como a atitude de não invasão do espaço do outro. A estima é valorizar, contemplar, encantar-se, onde para estimar o outro, é preciso se estimar antes.

A solidariedade, por sua vez, caracteriza-se como uma "[...] atitude responsável de quem está em um mesmo barco com os outros, atravessando um mar em tempestade [...] uma atitude de quem apóia e investe na realização das finalidades e dos valores de alguém ou de algum sistema" (Petrelli, 1999: 80).

Eu Comigo. O eu comigo, segundo Forghieri (2001: 32), "consiste na relação que o indivíduo estabelece consigo, [...] na consciência de si e no autoconhecimento. Mas o si mesmo não consiste num ensimesmamento, pois o homem é um *ser-no-mundo,* ou seja, sempre é uma pessoa com características próprias, em relação a algo ou a alguém". A autora acrescenta que: o que a pessoa "é" abrange tanto quem ela "já foi", como ela "está sendo" e quem ela "pretende ser".

A autoconsciência confere identidade ao indivíduo e, por meio dela, ele aumenta sua liberdade de escolha. Através do autoconhecimento, o sujeito se percebe finito, porém dispondo de inesgotáveis possibilidades. O autoconhecimento não tem fim, pois o ser humano nunca está pronto, acabado; está em constante mudança, já que é existindo que se conhece (ERTHAL, 1986). O autoconhecimento possibilita a autoestima que, "[...] é uma atitude afetiva em relação ao *self*" (ERTHAL, op. cit., p. 64). Um conceito positivo de si fundamenta um funcionamento eficaz, enquanto um conceito negativo gera experiências catastróficas.

Resultados/discussão

Em função dos horários e dias disponíveis para os atendimentos, aceitaram participar da pesquisa um total de nove participantes, sendo sete graduandos e dois pós-graduandos.

Nota-se, através das Figuras 1 e 2, que 67% do grupo foi composto por mulheres e 78% eram graduandos. A pesquisa de Luz et al. (2009) verificou que, quando comparados

os gêneros, as mulheres apresentam maiores níveis de estresse. O fato dos pós-graduandos corresponderem à minoria do grupo (22%) foi ao encontro do que demonstra o estudo de Duque, Brondani e Luna (2005), que verificou que os pós-graduandos utilizam estratégias indiretas de enfrentamento ao estresse, empregadas apenas para aliviar o grau de tensão e não evitá-lo.

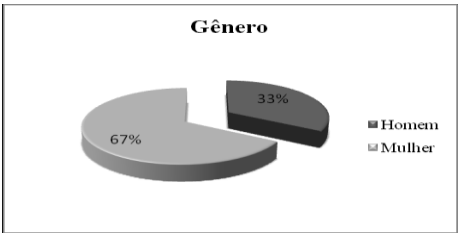


Fig. 1: Gênero dos participantes.

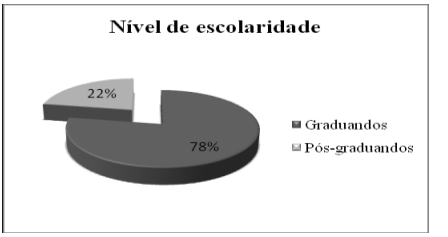


Fig. 2: Escolaridade dos participantes.

Em função da frequência nos atendimentos de Musicoterapia, foram considerados para efeito de análise de dados apenas seis participantes, dois homens e quatro mulheres.

Dados quantitativos

Os dados do ISSL demonstram o nível de estresse dos participantes envolvidos neste estudo, antes de se iniciarem os atendimentos musicoterápicos e ao final do processo.

A Fig. 3 demonstra que, inicialmente, os sintomas gerais do estresse, que incluem tanto os psicológicos quanto os físicos, estavam bem acentuados na maioria dos participantes, diferentemente do final, após os atendimentos.

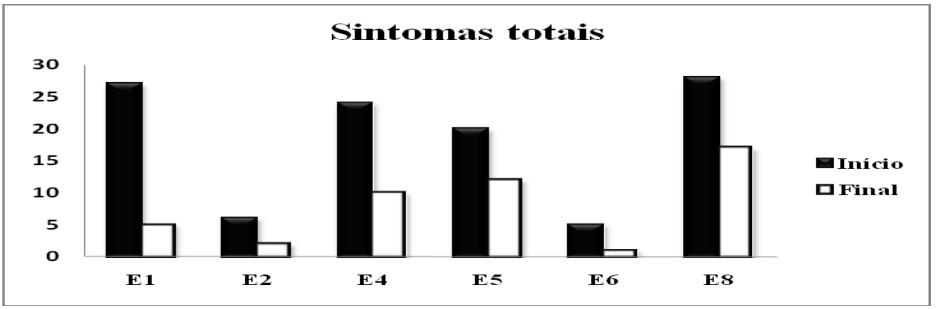


Fig. 3: Gráfico referente aos sintomas totais do estresse por participante antes e depois do processo musicoterapêutico.

A Fig. 4 demonstra que, quando comparados os sintomas psicológicos, físicos e gerais do grupo, no início e ao final do processo musicoterapêutico, houve significância estatística na diminuição dos sintomas físicos e totais.

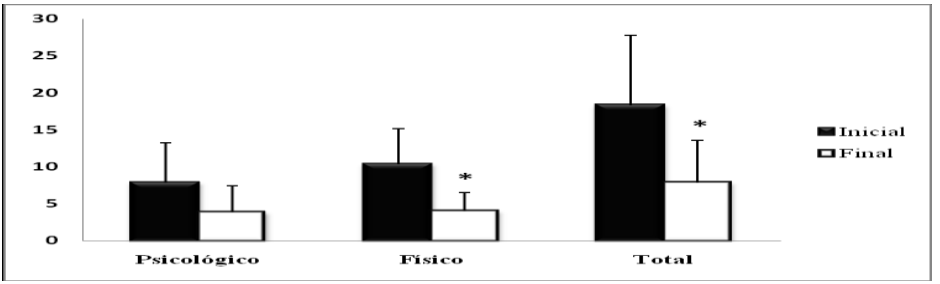


Fig. 4: Gráfico referente à visão geral dos sintomas psicológicos, físicos e totais de estresse do grupo, antes e depois do processo musicoterapêutico. * Valor de p <0,05.

Na Fig. 5, faz-se a comparação das fases do estresse no início e ao final do processo musicoterápico. A avaliação do nível do estresse (ISSL), feita antes de se iniciarem as sessões de musicoterapia, mostrou que parte dos participantes estava na fase de resistência, fase do estresse em que, segundo Lipp (2003; 2004), o organismo tende a se adaptar, buscando o equilíbrio, o que pode gerar sensação de desgaste generalizado e dificuldades com a memória. Em outros dois participantes foi possível identificar alguns sintomas físicos da fase de alerta e de resistência, e sintomas psicológicos da fase de

exaustão, apesar de não terem sido classificados como em situação de estresse. A entrada destes participantes focou a prevenção do desenvolvimento do estresse.

Nota-se que a quantidade de participantes sem estresse aumentou ao final, havendo apenas um que se classificou na fase de exaustão.

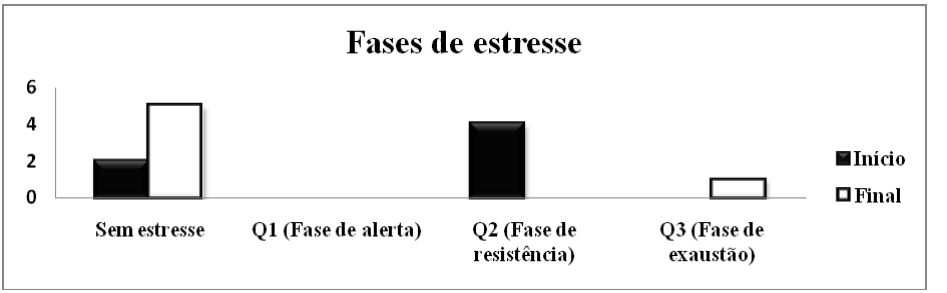


Fig. 5: Gráfico referente à visão geral das fases de estresse antes e depois do processo musicoterapêutico dos participantes.

Observa-se também na Fig. 5 que, no início, não havia nenhum participante na Fase de Exaustão (Q3), somente a participante E-8 apresentava alguns sintomas desta fase. Inicialmente, E-8 apresentava 50% de sintomas na fase de resistência e 33% de sintomas na fase de exaustão, sendo classificada então na Fase de Resistência. Depois da sua participação nos encontros, ao final do processo musicoterapêutico, os sintomas na Fase de Resistência, que eram de 50%, desapareceram. Os sintomas da Fase de Exaustão, que eram de 33%, abaixaram para 7%.

Dados Qualitativos

As sessões de musicoterapia foram construídas a partir do estudo teórico realizado, que englobou a Psicologia Positiva, a Fenomenologia Existencial, as estratégias de enfrentamento ao estresse e aspectos referentes à qualidade de vida. Além disso, houve o levantamento da demanda do grupo, realizada na primeira sessão, que possibilitou a inserção da musicoterapeuta pesquisadora no contexto e realidade circundantes dos participantes.

Seguem abaixo, as queixas relatadas pelos participantes do grupo, que possibilitaram o levantamento da demanda. Os itens grifados correspondem a aspectos

trazidos pelo grupo e que têm sido frequentemente encontrados na literatura da área como geradores de estresse. São eles:

- **Dificuldade de aprendizagem no curso**;
- **Dificuldade de memória;**
- Problemas familiares;
- Decepção com o chefe por ter sido intolerante;
- **Ansiedade** por causa do TCC;
- **Dificuldade em falar em público;**
- **Insatisfação com o curso**;
- Dificuldade nos relacionamentos interpessoais (namoro e amizades);
- **Autocobrança**;
- Morte recente na família;
- **Falta tempo** para a família, e para si;
- **Dificuldade de aprendizagem**.

Por meio destes relatos dos participantes, foi possível situar as principais queixas do grupo, sintetizando-as em tópicos, além de relacioná-las com o estudo bibliográfico inicial. Assim, foi possível estabelecer "temas terapêuticos", que deveriam ser trabalhados durante o processo musicoterapêutico com prioridade. Tais temas são descritos a seguir:

(1) Ansiedade

(2) Sonorização de fatores estressores e não estressores

(3) Autoconhecimento

(4) Fortalecimento da autoestima através do reconhecimento das qualidades

(5) Eu comigo

(6) Eu com o outro

(7) Eu e o tempo

As variações dos métodos musicoterápicos (BRUSCIA, 2000) empregadas nas sessões foram baseadas nos temas terapêuticos acima citados. Na Tab. 1 serão objetivamente descritas todas as sessões realizadas no presente estudo:

Sessões	N. de participantes	Objetivos	Métodos utilizados
I	8	Integração do grupo; contato terapêutico; investigação da demanda; relaxamento.	Improvisação musical referencial; audição musical.
II	9	Trabalhar a ansiedade.	Improvisação musical referencial e audição musical.
III	8	Fortalecer o grupo e diminuir a ansiedade.	Audição musical e recriação musical com canções.
IV	8	Estimular o autoconhecimento.	Improvisação musical referencial.
V	7	Estimular o autoconhecimento e o fortalecimento da autoestima.	Recriação musical utilizando canções e composição musical, utilizando a variação paródias de canções.
VI	3	Trabalhar os aspectos: eu comigo e eu com o outro.	Improvisação musical/jogo musical.
VII	6	Valorização do eu e aumento da autoestima.	Audição musical das músicas trazidas nas sessões anteriores.
VIII	5	Organização do tempo; conscientização de cada um acerca de sua relação com o tempo.	Improvisação musical não referencial.
IX	4	Estruturação de metas de vida e prioridades	Audição musical e paródia musical.
X	7	Reaplicação dos questionários (LIPP e WHOQOL-Bref); preparação do grupo para o final do processo e aplicação da entrevista semiestruturada.	Amigo secreto musical.

Tab. 1: Descrição sucinta das sessões de musicoterapia.

A intervenção da musicoterapeuta pesquisadora, seguindo o paradigma fenomenológico, procurou:

- Revelar novas perspectivas de interpretação e significação das experiências vividas como estressantes;
- Abrir novas possibilidades de percepção e compreensão do mundo em todos os seus aspectos: circundante, humano e próprio (FORGUIERI, 2001);
- Propiciar o autoconhecimento e o fortalecimento do "ser".

Houve ampliação da autoexpressão e liberdade para os participantes verbalizarem suas dificuldades pessoais e angústias relacionadas à vida acadêmica. O "entrar em contato" com os agentes estressores fez parte de todo o processo musicoterapêutico e levou aos participantes a descoberta e consciência de seus próprios mecanismos de enfrentamento ao estresse, favorecendo o desenvolvimento da resiliência individual, sugerida por Infante

(2005).

A dimensão *eu com o tempo* foi trabalhada em três sentidos (SANTANA, 2008): diminuição da ansiedade, como a pessoa vê seu passado e seu futuro, e a organização do tempo. A diminuição da ansiedade foi trabalhada no aquecimento das sessões, por meio do relaxamento musical (BRUSCIA, 2000).

Este sentido foi trabalhado também na segunda, quarta, sexta e oitava sessões, que se caracterizaram por trazer o enfrentamento da situação estressante e/ou geradora de ansiedade através da exposição imaginária de tal situação. De acordo com Sardá Jr, Legal e Jablonski (2004), trabalhar a exposição ao estímulo estressor e gerador de ansiedade é importante, pois o comportamento de evitação mantém indefinidamente a ansiedade diante desses estímulos.

A diminuição da ansiedade foi trabalhada na terceira sessão, por meio da lembrança de momentos alegres, por meio de canções. De acordo com Forguieri (2001), a simples lembrança de realizações e alegrias do passado pode iluminar e ampliar a vivência opressora de uma situação de contrariedade. O amor, as alegrias e as satisfações "elevam" o indivíduo no seu existir, levando-o a ver com mais clareza e amplitude, tanto em relação ao significado de suas realizações, como ao de suas possibilidades.

Millecco Filho, Brandão e Millecco (2001) ressaltam a função que o canto tem de resgatar momentos do passado, denominando-a *canto como resgate*. Este canto ocorre quando, entre milhares de canções arquivadas na memória do indivíduo, ele se se lembra de apenas uma em determinado tempo/espaço. Tal canção lembrada remete a situações vividas, possibilitando o resgate de um momento passado.

Através das canções, os participantes trouxeram aspectos em comum como: esperança das dificuldades passarem (*Quando a chuva passar*; *Ô chuva*), desejo de um futuro melhor (*Tocando em frente*), sentimentos de amparo e aconchego (*A montanha*; *A casa no campo*). Todos estes aspectos puderam ser vislumbrados na última frase do refrão da canção escolhida pelo grupo para cantar: *"*cada um de nós compõe a sua história e cada ser em si carrega o dom de ser capaz, de ser feliz*"* (*Tocando em frente*, canção de Almir Satter).

Como a pessoa vê o seu passado e o seu futuro, outro sentido da dimensão *eu com o tempo* foi trabalhado, através do ensino da gratidão e do otimismo, desenvolvendo duas das forças pessoais destacadas pela Psicologia Positiva (SELIGMAN, 2004). Na sétima sessão, a experiência da audição musical de todas as canções trazidas por cada participante nas sessões anteriores, trouxe lembranças das experiências compartilhadas no grupo e também lembranças do passado. Lembrar o passado foi indispensável para que compreendessem quem são hoje e quem podem se tornar amanhã.

A música em si, ao ser ouvida, tocada, composta, tem a capacidade de significar e ressignificar durante o tempo. Neste sentido, a canção, ouvida ontem pelo sujeito que teve um significado especifico, pode ter outro significado ou ser ressignificada no aqui-agora. Freire e Cavazotti (2007) ressaltam que os significados oriundos da experiência musical podem ser o resultado da interação do "horizonte de expectativa" do ouvinte com o "horizonte de expectativa" do compositor. O horizonte de expectativa diz respeito a que toda experiência é impregnada dos elementos de sua cultura e dos elementos da experiência individual, portanto, toda percepção fenomênica também o é. Dessa forma, cada vez que se escuta uma mesma música e a cada vez que se interpreta uma música, a recepção se dá de diferente maneira, posto que a experiência já não é mais a mesma (Ibid.: 43). Durante o processo musicoterapêutico vivenciado, algumas canções surgiram mais de uma vez e observou-se que a cada momento houve novas atribuições de sentidos e significados para os participantes.

Outra estratégia de enfrentamento, a criação de expectativas para o futuro e o aumento da autoconfiança, deu-se pela especificação da principal meta de vida naquele momento, e na determinação das prioridades para alcançá-las. Concorda-se com Forguieri (2001: 50) quando ela afirma que "os projetos, as conjecturas e até mesmo as ilusões e os sonhos fazem parte de nossa vida, estimulando-nos a seguir em frente e, de certo modo, fortalecendo-nos para enfrentar a 'dureza' dos infortúnios e as limitações da realidade".

Na quarta, quinta e sexta sessões, a dimensão *eu comigo* foi trabalhada por meio do autoconhecimento, visando o aumento da autoestima, a autovalorização, o respeito a si mesmo e a tolerância. Santana (2008) ressalta que não é possível a pessoa se gostar, se valorizar, se tolerar e se respeitar se ela não conhecer a si mesma. Da mesma forma, não é possível desenvolver nenhuma força pessoal sem o autoconhecimento.

Nas canções lembradas e trazidas por eles na quinta sessão, que deveriam remeter a alguma característica própria de cada participante, foi possível observar a autopercepção de cada integrante em relação a si mesmo. A construção de paródias das canções foi um momento onde puderam expressar seus anseios, vivências do passado e desejos vislumbrados como expectativas do futuro, favorecendo o autoconhecimento, a criatividade, o bom humor e a abertura para novas possibilidades. Zanini (2007) aponta que a união dos três tempos, passado, presente e futuro, pode ser propiciada e facilitada pela música, levando a visão do ser que é, em sua essência. A paródia de E-8 demonstra a ressignificação do fator estressor:

Viver e não ter a vergonha de ser estudante.

Estudar, estudar e estudar, é a beleza de ser um eterno aprendiz.
Ah meu Deus eu sei, que um dia eu vou ter que trabalhar eu vou,
mas isso não impede que eu reflita,
como é difícil a vida de um estudante.
Mas a bolsa, ela um dia vai acabar meu irmão,
e aí não vai ter como escapulir não
e vou ter que arrumar um empregão.

A dimensão *eu com o outro* foi trabalhada na sexta sessão por meio de um jogo musical. Esta dimensão visou melhorar a qualidade da comunicação e das relações interpessoais, abrangendo aspectos como: deixar de deduzir precipitadamente nas relações, deixar de jogar o que é sua responsabilidade no outro e deixar de pegar responsabilidades que não são suas, deixar de tentar controlar o que não depende dele e aprender a dizer não.

Durante o jogo musical os participantes entraram em contato com o inesperado ao ficarem de olhos vendados por alguns instantes. A relação com o "outro" deu-se onde ora um era o condutor, ora o seguidor do outro. Houve preferência em comandar por terem aparentemente mais controle da situação. Porém, a experiência do jogo mostrou ao grupo que, mesmo tendo "suposto controle", algo pode não sair como esperado.

Na sétima sessão, através da audição musical das músicas trazidas pelo grupo, desenvolveu-se o trabalho com as forças pessoais descritas pela Psicologia Positiva (SELIGMAN, 2004) tais como: gratidão e otimismo.

Tomar consciência das diversas possibilidades de escolha e, consequentemente, da responsabilidade da escolha, fez com que os participantes vislumbrassem as ações necessárias para a realização da mesma e se tornassem mais autoconfiantes. O grupo demonstrou isso quanto ao "não" que poderiam dar às provas e avaliações, daquele momento em diante: ***"não vou deixar pra depois".*** Estes aspectos proporcionaram estratégias de enfrentamento a uma situação estressora que depende da escolha de suas próprias ações.

Na oitava sessão, por meio da composição musical do grupo, nota-se a mudança de pensamento e atitude do grupo, além do que ela reflete os aspectos desenvolvidos nas sessões e as estratégias adquiridas de enfrentamento ao estresse.

> Eu não vou mais enrolar, enrolar. Vou cumprir os prazos. E me organizar, e me organizar. Não vou mais "nocegar", "nocegar". Vou amar mais a vida. Por isso é necessário falar não. Eu vou cumprir essa missão e assim ser feliz, feliz!

A composição musical, em uma sequência lógica de passado, presente e futuro, de mudanças de pensamentos negativos para positivos, denota uma construção positiva (SILVA, 2008). A letra desta composição (paródia de canção) reflete, em sua essência, a identificação de todos os aspectos desenvolvidos nas sessões musicoterápicas, assim como as estratégias de enfrentamento ao estresse trabalhadas e adquiridas. A Tab. 2 clarifica tais aspectos.

Conteúdo da composição	**Aspecto(s) trabalhado(s) no processo musicoterapêutico**	**Estratégia(s) de enfrentamento ao estresse trabalhada(s)**
Eu não vou mais enrolar	Diminuição da ansiedade/ Ressignificação do fator estressor	Liberdade de escolha/ responsabilidade
Vou cumprir os prazos	Administração do tempo	Definição de prioridades
E me organizar	Autoconhecimento/ Organização da vida	Definição de metas de vida
Não vou mais "nocegar"	Fortalecimento da autoestima	Reconhecimento de potencialidades
Vou amar mais a vida	Valorização do "eu" e da vida	Ser positivo/ Exercer a gratidão
Por isso é necessário falar não	Eu-comigo / Eu-com-outro	Autoconfiança/ Tolerância
Eu vou cumprir essa missão e assim ser feliz	Expectativas para o futuro	Compromisso e esperança

Tab. 2: Tabela representativa dos aspectos trabalhados na Musicoterapia e dos processos de enfrentamento abordados no conteúdo da composição do grupo.

A administração do tempo foi o terceiro sentido da dimensão *eu com o tempo* trabalhado com o grupo, sendo uma importante estratégia de enfrentamento ao estresse. Discutiu-se sobre meios eficazes de administração do tempo com o estabelecimento de prioridades. A musicoterapeuta teve sempre o cuidado de trazer as questões discutidas para a realidade acadêmica do grupo, procurando trazer o grupo para o seu *aqui-e-agora*, sua realidade.

De acordo com Forguieri (2001), a abertura do indivíduo para as suas possibilidades e seus projetos faz parte integrante do seu existir, propiciando-o vivenciar a

liberdade tanto para mantê-lo na mesma direção, como para mudá-lo. Mas, é necessário que o indivíduo aja no sentido de concretizá-los.

Os aspectos trabalhados durante o processo musicoterapêutico ficaram evidenciados na própria fala dos participantes ao responderem a entrevista semiestruturada no final do processo, possibilitando detectar as categorias apreendidas (Tab. 3).

Aspectos significativos do processo (Categorias)	**Falas dos participantes**
Participação no grupo de musicoterapia	
Satisfação em participar	E-1: "Participar deste programa até o fim foi importante para mim..."; E-2: "Gostei muito da experiência de participar do grupo de musicoterapia"; E-5: "Foi uma experiência maravilhosa e muito proveitosa"; E-4: "Foi de fundamental importância"; E-8: "[...] bastante interessante e proveitosa".
Diminuição da ansiedade	E-4: "pude controlar minha ansiedade e consequentemente meu estresse";
Desenvolvimento das relações intra e interpessoais	E-6: "Foi muito importante para que eu pudesse interagir com pessoas, diminuindo a carga do estresse, e por seguinte me reconhecendo como pessoa [...]"; E-8: "Me fez refletir diversos aspectos de minha vida atual".
Contato com a música	E-1: "[...] a música em tudo o que eu for fazer"; E-5: "[...] foi interessante perceber o quanto a música mexe com nossas emoções"; E-8: "Me estimulou a prestar mais atenção nas músicas, e quem sabe um dia, aprender a tocar flauta".
Alegria	E-1: "Ter mais zelo com os meus. Sorrir mais"; E-4: "Vários fatores, dentre esses alegria do grupo [...]".
Reflexão, autocontrole, consciência do inesperado, tolerância e respeito	E-2: "Aprendi a refletir sobre as questões do cotidiano e a manter a calma diante das dificuldades"; E-6: "O de aprender a lidar com o inesperado, mantendo a calma e tranquilidade, processo feito em grupo, conjunto"; E-8: "[...] estar consciente do inesperado em nossas vidas, a constante busca pelo equilíbrio interior, ser tolerante e respeitar o próximo".
Valorização das conquistas	E-8: "Um outro aspecto importante foi valorizar as minhas conquistas e progressos, por menores que eles sejam, ou pareçam ser".
A percepção dos participantes quanto às suas competências interpessoais e o estado emocional após a finalização dos atendimentos	

Tranquilidade, confiança, segurança e bem-estar	E-1: "Mais calma e confiante. Menos agressiva";
	E-2: "Mais leve e tranquila";
	E-4: "Com certeza, posso dizer que hoje já estou sarado do meu estresse. Devo muito essa melhora ao grupo terapêutico (musicoterapia)";
	E-6 - "Uma melhora ainda nunca atingida por mim (pessoa); foi algo inesperado, fruto do trabalho em grupo";
	E-5: "Me sinto mais tranquila, segura [...] A musicoterapia contribuiu para que eu me sentisse melhor";
	E-8: "Acredito que o meu estado emocional esteja melhor hoje, em relação ao início das sessões".
Desejo de continuar	E-1: "Gostaria que tivesse mais";
	E-8: "[...] observo que este processo é contínuo e gradual, portanto mesmo com o fim da musicoterapia, preciso continuar buscando ajuda para me equilibrar totalmente".

Tab. 3: Tabela representativa dos aspectos trabalhados durante o processo musicoterápico e suas relações com a qualidade de vida dos participantes (Categorias Apreendidas).

De acordo com Forguieri (2001), indivíduos saudáveis são aqueles que reconhecem e aceitam a insegurança, limitações e paradoxos de sua existência e têm coragem de assumi-los, envolvendo-se nas situações e enfrentando os riscos para tentar resolvê-los. Isso faz com que gradativamente eles se abram para as suas diversas possibilidades de existir, desenvolvam suas potencialidades e consigam ampliar a compreensão de si e do mundo.

"É provável que uma perspectiva mental realmente saudável seja um dos fatores mais importantes, e talvez o mais importante de todos, para alcançar a resiliência e a capacidade de enfrentamento" (Mc.EWEN; LASLEY, 2003: 232).

Observou-se que as quatro estratégias de desenvolvimento da resiliência, citadas por Martins e Jesus (2007), concretizaram-se com a proposta da pesquisa. A musicoterapia contribuiu para a redução da vulnerabilidade e do risco (o estresse), a redução da exposição a estressores e à adversidade (estratégias de diminuição da tensão e ansiedade), o aumento e disponibilidade dos recursos (acesso à musicoterapia por meio do Programa Saudavelmente) e, por último, a mobilização dos recursos protetores (desenvolvimento do autoconhecimento, das forças pessoais e fortalecimento da autoestima).

É importante ressaltar que a resiliência traz um conceito constitucional em termos de prevenção e promoção da saúde das populações (NORONHA et al., 2009). Estes aspectos, prevenção e promoção, tidos como pontos determinantes desta pesquisa, foram evidenciados, pois a Musicoterapia contribuiu para a diminuição/controle do estresse e

melhora da QV.

Ao oferecer espaço para a expressão dos conflitos e para a elaboração das dificuldades enfrentadas, tanto no meio acadêmico quanto nos aspectos de suas vidas em geral, a atuação da musicoterapeuta facilitou o desenvolvimento de estratégias de enfrentamento ao estresse e proporcionou o alcance dos objetivos musicoterapêuticos iniciais.

Considerações finais

Dada a multidimensionalidade do fenômeno estresse, o pesquisador ou clínico é quase que forçado pelo objeto de estudo a olhá-lo de uma forma mais integradora, considerando suas várias dimensões (SARDÁ Jr. et al., 2004: 54). Assim, buscou-se compreender tanto os aspectos físicos, como apreender a subjetividade advinda do processo musicoterapêutico desenvolvido e o sentido das falas dos participantes.

Os temas terapêuticos trabalhados no decorrer das sessões foram fruto da demanda do grupo, a partir do contato inicial com a musicoterapeuta, como citado anteriormente.

Visto que o nível de estresse do sujeito varia de acordo com a avaliação e interpretação subjetiva que é dada ao estressor (LAZARUS, 1999 apud SANTOS; ALVES, 2007), procurou-se tomar conhecimento sobre as estratégias de enfrentamento ao estresse, que buscam a redução, eliminação ou manejo do estresse (SANTOS; ALVES, 2007).

No ambiente acadêmico os fatores estressores não são passíveis de mudança, ou seja, sempre existirão as avaliações, novas situações e desafios a serem enfrentados. Em função disso, utilizou-se, no decorrer do processo musicoterapêutico vivenciado, tanto estratégias de enfrentamento com foco na emoção, visando adequar a resposta emocional ao fator estressor, quanto estratégias com foco no problema (SANTOS; ALVES, 2007; LAZARUS E FOLKMAN, 1984), objetivando aumentar a capacidade para lidar com o estressor.

Com o decorrer do processo musicoterapêutico e, seguindo fundamentos do paradigma fenomenológico, novas perspectivas de interpretação e significação às experiências vividas como estressantes foram reveladas. Assim, abriram-se novas possibilidades de percepção e compreensão do "mundo" em todos seus aspectos (*circundante*, *humano* e *próprio*), e, propiciou-se o autoconhecimento e fortalecimento do "ser".

Forguieri (2001: 34) assinala que para a compreensão da existência do ser humano, é preciso levar em conta os três aspectos simultâneos do "mundo": "o *circundante*, que requer adaptação e ajustamento; o *humano*, que se concretiza na relação e nas influências recíprocas entre as pessoas; e o *próprio*, que se caracteriza pelo pensamento e transcendência da situação imediata".

A música, por possibilitar o sentir, o recordar, o expressar, o criar e o autorrealizar teve um papel fundamental para a experiência da transcendência - a união do passado, presente e futuro. Através das canções trazidas pelos próprios participantes, as experiências do passado foram relembradas. Isto possibilitou a cada participante vislumbrar que o passado faz parte de quem ele é, porém não determina quem ele está sendo, e pode vir a ser. Houve então a abertura para as possibilidades diversas do futuro, e são as expectativas do futuro que fazem com que ele seja hoje, no aqui-e-agora.

O trabalho com canções no decorrer do processo musicoterapêutico possibilitou ao grupo um meio criativo de comunicação e expressão, contribuindo para o autoconhecimento, o fortalecimento da autoestima e o desenvolvimento de forças pessoais definidas pela Psicologia Positiva, como a tolerância, o respeito a si mesmo e ao outro, a gratidão, o autocontrole, o otimismo, o bom humor, a autoconfiança, a esperança.

A importância de proporcionar ao indivíduo tais recursos está no fato desta ação promover a resiliência. Neste sentido, este estudo considera que a saúde não compreende apenas a ausência da doença, mas também a construção de recursos próprios, na qual o indivíduo desenvolve meios de se proteger, combater e enfrentar as ameaças de saúde.

Os resultados desta pesquisa apontam que a Musicoterapia contribui para o controle do estresse acadêmico e para a promoção da saúde. Verificou-se a diminuição dos níveis de estresse do grupo através do ISSL e também pelas falas e atitudes dos participantes durante o processo. Isto leva a crer que a musicoterapia é um meio eficaz de proporcionar estratégias de enfrentamento ao estresse e desenvolver recursos protetores.

Durante o processo musicoterapêutico, os participantes desenvolveram o autoconhecimento e o enfrentamento ao estresse de forma gradativa. Houve ampliação da autoexpressão, proporcionada pelas experiências musicais vivenciadas e, consequentemente, por haver maior liberdade para os participantes verbalizarem sobre suas dificuldades pessoais e angústias relacionadas à vida acadêmica.

Espera-se que este estudo venha auxiliar na elaboração de novas pesquisas na área da Musicoterapia, tendo em vista a riqueza das possibilidades de relacionar as experiências musicoterapêuticas aos mecanismos de enfrentamento ao estresse. Finalmente, ressalta-se que a inserção do musicoterapeuta em programas multiprofissionais voltados para o

atendimento de acadêmicos pode colaborar para a construção de uma universidade mais saudável.

Referências

AUGRAS, M. *O Ser da Compreensão: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico*. Petrópolis: Vozes, 1986.

BECKER, L.; BARRETO, S. J. A importância da Musicoterapia na redução do estresse escolar. *Revista Recrearte*, n. 3, 2005. Disponível em: <http://www.iacat.com/revista/recrearte/recrearte03/musicoterapia2.htm>. Acesso em: jul. 2009.

BENENZON, R. O. *Manual de Musicoterapia*. Rio de Janeiro: Enelivros, 1985.

BRABO, R. J. Musicoterapia aplicada no tratamento e prevenção do stress. *Revista Brasileira de Musicoterapia*, Rio de Janeiro, ano 1, n. 2, 1996. Disponível em: <http://www.revistademusicoterapia.mus.br/revistademusicoterapia21996.html>. Acesso em: jul. 2009.

BRUSCIA, K. E. *Definindo Musicoterapia.* 2. ed. Rio de Janeiro: Enelivros, 2000.

BUSS, P. M.; CARVALHO, A. I. Desenvolvimento da promoção da saúde no Brasil nos últimos vinte anos (1988-2008). *Revista Ciência e Saúde Coletiva*, v. 14, n. 6, p. 2305-2316, 2009.

BUSS, P. M. *Promoção da Saúde e Qualidade de Vida*. Associação Brasileira de Pós-Graduação em Saúde Coletiva, p. 163-177, 2000. Disponível em: <http://www.scielosp.org/scielo.php?pid=S1413-81232000000100014&script=sci_arttext> Acesso em: 31 jul 2009.

CHIESA, A M. *Autonomia e Resiliência: Categorias para o fortalecimento da intervenção na atenção básica na perspectiva da promoção da saúde.* Tese (Doutorado). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

DRIESSNACK, M; SOUSA,V. D; MENDES, I. A. C. Revisão dos desenhos de pesquisa relevantes para a Enfermagem: Parte 3 – Métodos Mistos e Múltiplos. *Revista Latino-Americana de Enfermagem*, p. 179-182, 2007.

DUQUE, J.C; BRONDANI, J.T; LUNA, S.P.L. Estresse e pós-graduação em Medicina Veterinária. *Revista Brasileira P G*, v. 2, n. 3, p. 134-148, 2005.

ERTHAL, T. C. S.. *Terapia Vivencial: uma abordagem existencial em psicoterapia*. Petrópolis: Vozes, 1989.

FORGUIERI, Y. C. *Psicologia Fenomenológica: fundamentos, métodos e pesquisas*. São Paulo: Pioneira Thomson Learning, 2001.

FREIRE, V. B.; CAVAZOTTI, A. *Música e pesquisa: novas abordagens.* Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2007.

GAMA, A.B.; JUNQUEIRA, B.F.P.; SILVA, E.G. da; ABBADE, F.L.; COSTA, J.F.B. Estudo sobre o stress dos alunos calouros da Unicamp. *Revista Ciências do Ambiente On-Line*, v. 6, n. 1, p. 39-43, 2010.

GREENBERG, J.S. *Administração do estresse.* 6. ed. São Paulo: Manole, 2002.

HELENO, M.G.V.; VIZZOTTO, M.M.; BONFIM, T.E. Da cura à *psicohigiene*: a importância da compreensão da eficácia adaptativa em psicologia da saúde. In: SIQUEIRA, M.M.M.; JESUS, S.N. & OLIVEIRA,V.B. *Psicologia da saúde*: teoria e pesquisa. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007. p. 181-198.

INFANTE, F. A resiliência como processo: uma revisão da literatura recente. In: MELILLO, A.; OJEDA, E. N. S. e colaboradores. *Resiliência*: descobrindo as próprias fortalezas. Porto Alegre: Artmed, 2005. p. 23-38.

LAZARUS, R. S.; FOLKMAN, S. *Stress, Appraisal and Coping*. New York: Spriger, 1984.

LAZARUS, R. *Stress and Emotion: A New Synthesis.* New York: Springer Publishing Company, 1999.

LIPP, M. E. N. *Manual do inventário de sintomas de stress para adultos de Lipp (ISSL)*. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2000.

_____. *Pesquisas sobre stress no Brasil: saúde, ocupações e grupos de risco*. Campinas, SP: Papirus, 1996.

_____. *Manual do inventário de sintomas de stress para adultos de Lipp.* São Paulo: Casa do Psicólogo, 2002.

_____ (Org.). *Mecanismos neuropsicofisiológicos do stress: teoria e aplicações clínicas.* São Paulo: Casa do Psicólogo, 2003.

_____ (Org.). *O stress no Brasil*: pesquisas avançadas. Campinas, SP: Papirus, 2004.

LUZ, A.; CASTRO, A.; COUTO, D.; SANTOS, L.; PEREIRA, A. stress e percepção do rendimento acadêmico no aluno do ensino superior. Congresso Internacional Galego-Português de Psicopedagogia, 10., 2009, Braga. *Actas...* Braga: Universidade do Minho, 2009.

MARTINS, M. H.; JESUS, S. N. de. Factores de resiliência e bem estar: compreender e actuar para resistir! In: SIQUEIRA, M. M. M.; JESUS, S. N. de; OLIVEIRA, V. B. de (Org.). *Psicologia da saúde: teoria e pesquisa*. São Bernardo do Campo: Universidade Metodista de São Paulo, 2007. p. 85-113.

MELÉNDEZ, E. H.; GRAU ABALO, J. *Psicologia de la Salud: fundamentos y aplicaciones.* Guadalajara: Universidade de Guadalajara, 2005.

MCEWEN, B.; LASLEY, E.N. *O fim do estresse: como nós o conhecemos*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

MILLECO FILHO, L.A.; BRANDÃO, M. R. E.; MILLECO, R. P. *É preciso cantar*: Musicoterapia, cantos e canções. Rio de Janeiro: Enelivros, 2001.

NORONHA, M.G.R.C.S.; CARDOSO, P.S.; MORAES, T.N.P.; CENTA, M.L. Resiliência: nova perspectiva na promoção da saúde da família? *Revista Ciência & Saúde Coletiva*, v. 14, n. 2, p. 497-506, 2009.

PANACIONI, Graziela F. A.; ZANINI, Claudia R. O. Musicoterapia e estresse acadêmico: uma intervenção para promover a saúde In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais...* João Pessoa, UFPB, 2012, p. 1374-1381.

PETRELLI, R. *Para uma psicoterapia em perspectiva fenomênico-existencial*. Goiânia: UCG, 1999.

PIMENTEL, A. de F. *Musicoterapia e promoção de saúde.* Monografia (Graduação em Musicoterapia). Conservatório Brasileiro de Musica, Centro Universitário, Rio de Janeiro, 2003.

SANTANA, N. C. O. *Promoção da Saúde, Prevenção de Burnout e Qualidade de vida de Profissionais do HC/UFG.* Monografia (Especialização em Psicologia da Saúde e Hospitalar). Instituto de Ensino e Pesquisa da Associação de Combate ao Câncer em Goiás, Goiânia: 2008.

SANTOS, A.F; ALVES Jr., *A. Estresse e estratégias de enfrentamento em mestrandos de ciências da saúde. Psicologia Reflexiva e Crítica*. v. 20, n.1. Porto Alegre, 2007.

SARDÁ, J. J. Jr.; LEGAL, E. J.; JABLONSKI, S. J. Jr. *Estresse*: conceitos, métodos, medidas e possibilidades de intervenção. São Paulo: Casa do Psicólogo, 2004.

SELIGMAN, M. E. P. *Felicidade autêntica*: usando a nova psicologia positiva para a realização permanente. Rio de Janeiro: Objetiva, 2004.

SILVA, F. O. *Musicoterapia na prevenção e ou diminuição do estresse psicofisiológico durante a hospitalização*: um estudo com pacientes entre 10 e 21 anos. Monografia (Trabalho de conclusão de curso de Graduação). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2005.

SILVA, F. O. *Musicoterapia com adolescentes portadores de câncer: um caminho para o desenvolvimento de estratégias de enfrentamento ao estresse.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2008.

STRAUB, R. O. *Psicologia da saúde.* Porto Alegre: Artmed, 2005.

The WHOQOL Group. *The World Health Organization Quality of Life Assessment (WHOQOL)*: Position Paper from the World Health Organization. Soc. Sci. Med., 1995.

YUNES, M. A. M. Psicologia Positiva e Resiliência: o foco no indivíduo e na família. *Psicologia em Estudo*, v. 8, p. 75-84, Maringá, 2003. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/pe/v8nspe/v8nesa10.pdf> Acesso em: 28 set. 2009.

ZANINI, C. R. de O. Coro Terapêutico - um olhar do musicoterapeuta para o idoso no novo milênio. In: BARCELLOS, L. R. M. (Org.). *Vozes da Musicoterapia Brasileira*. São Paulo: Apontamentos Editora, 2007.

Graziela França Alves Panacioni é Mestre em Música (Linha de Pesquisa: Música, Educação e Saúde) e Graduada em Musicoterapia pela Escola de Música e Artes Cênicas da Universidade Federal de Goiás, UFG. É membro da Diretoria da Associação Goiana de Musicoterapia (AGMT) e professora de música da educação infantil da Escola Internacional de Goiânia (desde 2010). grazielafap@hotmail.com

Claudia Regina de Oliveira Zanini é Doutora em Ciências da Saúde, Mestre em Música, Especialista em Musicoterapia em Educação Especial e em Saúde Mental e Graduada em Piano pela UFG. Coordenadora do NEPAM – Núcleo de Musicoterapia (Diretório do CNPq). Professora do Curso de Musicoterapia (desde 1999) e do Mestrado em Música/UFG, do qual é Coordenadora desde novembro de 2010. Membro do Conselho Científico da Associação Goiana de Musicoterapia. mtclaudiazanini@gmail.com

Desafios para a implementação metodológica de pesquisa em larga escala na educação musical

Sérgio Figueiredo (UDESC)
José Soares (UFU)

Resumo: O presente trabalho analisa o processo de implementação da metodologia adotada na pesquisa intitulada "A formação do professor de música no Brasil", desenvolvida pelo Grupo de Pesquisa MusE – Música e Educação, sediado na Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC. Versa sobre os principais desafios enfrentados, que se referem a: (1) taxa de retorno dos instrumentos de coleta de dados; (2) estabelecimento de uma amostragem representativa da população e (3) questões éticas como anonimato e reciprocidade. O objetivo desta pesquisa é contribuir para o debate e a possibilidade de aperfeiçoamento dos mecanismos que informam sobre a formação de professores de música no Brasil.

Palavras-chave: Formação de professores. Educação musical. Metodologia da pesquisa em educação musical. Observatório da Educação.

Title: Challenges to the Methodological Implementation of Large-Scale Research in Music Education

Abstract: This paper analyses the implementation process of the methodology adopted for the research project entitled "Music Teacher Training in Brazil" being carried out by the MusE – Music and Education research group located in the State University of Santa Catarina, UDESC. The research discusses the major challenges in respect to: (1) the response rate of instruments for collecting data; (2) the establishment of a representative population sample and 3) ethical issues such as anonymity and reciprocity. The aim of this research is to contribute to the debate and possibility of improving the mechanisms that report on the training of music teachers in Brazil.

Keywords: Initial Teacher Preparation. Music Education. Research Methodology in Music Education. Education Observatory.

FIGUEIREDO. Sérgio; SOARES, José. Desafios para a implementação metodológica de pesquisa em larga escala na educação musical. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 257-274, jun. 2012.

O presente artigo desenvolve o trabalho apresentado no XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, ANPPOM, sob o título "Questões metodológicas para a pesquisa em educação musical" (FIGUEIREDO; SOARES, 2012: 1936-1943). Aos dados apresentados naquela ocasião foram acrescentados os instrumentos de coleta de dados, as perspectivas orietandoras do desenho da pesquisa e o desafio referente à taxa de retorno.

A formação do professor para atuar na educação básica brasileira tem sido objeto de discussão há vários anos e, a partir de demandas detectadas, mudanças vão sendo incorporadas, com o objetivo de aperfeiçoar esta formação oferecida nos cursos superiores de licenciatura, que são oficialmente responsáveis pela preparação de professores no Brasil. Dentre as demandas, duas questões, em particular, podem ser destacadas. A primeira refere-se à melhoria da qualidade dos índices da educação básica, que inclui, obrigatoriamente, a qualidade das aulas de música, através de uma formação sólida e consistente dos profissionais egressos dos cursos de licenciatura. A segunda questão está relacionada à identificação de mecanismos que possam motivar os/as licenciandos/as a perseguirem uma carreira como professor/a da educação básica.

Diversos programas vinculados e apoiados pelo Ministério da Educação têm sido implementados nos últimos anos, oferecendo alternativas que contribuam para a melhoria da educação brasileira como um todo, afetando, obviamente, a formação de professores, quer seja na preparação inicial na universidade, quer seja com a formação continuada em serviço. Alguns exemplos destes programas são: PRODOCÊNCIA – constam dos objetivos do programa o apoio à implementação de novas propostas curriculares para a formação de professores e o estímulo às experiências metodológicas e práticas docentes (BRASIL, 2010a). O programa oferece bolsas para professores desenvolverem projetos nas escolas (BRASIL, 2011); PIBID – este programa tem como objetivos, dentre vários: incentivar a formação de docentes em nível superior para a educação básica, elevar a qualidade da formação inicial de professores nos cursos de licenciatura e inserir os licenciandos no cotidiano de escolas da rede pública de educação. Bolsas de estudo são oferecidas para estudantes de cursos de licenciatura, professor/a de instituição de educação superior (coordenador/a institucional), professor/a da instituição de educação superior (coordenador/a de área) e docente da escola de educação básica das redes públicas de ensino (professor supervisor) (BRASIL, 2010b); PARFOR (BRASIL, 2011) – é um programa da CAPES que conta com a parceria de secretarias de educação de estados e municípios, cujo objetivo principal é garantir a formação de nível superior para os professores que atuam na educação básica. Esses programas, desenvolvidos em diversos contextos, complementam a preparação de professores na educação superior, e ampliam as atividades de formação continuada para professores já atuantes, contribuindo para a qualidade das ações na escola.

A literatura específica da área de educação musical vem trazendo questões sobre os programas mencionados, analisando seus objetivos e alcances, evidenciando aspectos positivos destas ações governamentais, assim como apresentando críticas que poderiam contribuir para o aprimoramento destes programas (FIGUEIREDO, 2012a; FIGUEIREDO;

QUEIROZ, 2010; PENNA, 2011; QUEIROZ; PENNA, 2012). Sem pretender apresentar soluções ou propostas definitivas, esta literatura identifica aspectos relacionados à formação de professores na atualidade brasileira, trazendo informação, discussão e reflexão relevantes para o entendimento de ações pontuais que visam à melhoria da qualidade da educação brasileira.

As pesquisas sobre a preparação inicial do professor de música apontam para a diversificação de caminhos (ou trajetórias) percorridos e experiências vivenciadas pelos estudantes ao longo dessa preparação (ver, por exemplo, AZEVEDO; ARAÚJO; HENTSCHKE, 2006; ALMEIDA, 2010; DEL BEN, 2010), incluindo a formação para atuação em diversos contextos (por exemplo, GOSS, 2009) e o equilíbrio entre a formação musical e pedagógica oferecida nos cursos de licenciatura (por exemplo, MENDES, 2011; QUEIROZ; MARINHO, 2005).

A grande maioria desses estudos é de pequena escala, normalmente restritos a um número reduzido de participantes, cursos, currículos, e muitos examinam as experiências dos estudantes seguindo um modelo qualitativo. Teresa Mateiro (2009, 2011) discutiu questões referentes à formação de professores de música no Brasil, a partir dos currículos universitários e dos Projetos Político-Pedagógicos de 45 Instituições de Ensino Superior (IES) entre os anos de 2006 e 2007, utilizando métodos mistos para a coleta de dados. A referida autora sugere a ampliação de estudos sobre a temática da formação de professores de música para o aprofundamento de aspectos relevantes, como por exemplo, "programas curriculares de música [...] estudantes de música, identificando seus interesses e necessidades [...]" (MATEIRO, 2011: 63).

A temática que envolve a formação de professores de música tem sido objeto de estudos do grupo de pesquisa MusE desde sua criação, em 2004. Professores universitários atuantes em cursos de Licenciatura em Música e em cursos de Mestrado em Música, estudantes de Graduação e Pós-Graduação em Música, assim como professores de música atuantes na educação básica têm participado de várias atividades desenvolvidas pelo referido grupo de pesquisa, atividades estas sempre relacionadas direta e indiretamente com a formação inicial e continuada de professores de música.

Em 2008, o grupo de pesquisa MusE foi contemplado com recursos financeiros através do edital 001/2008 CAPES/INEO/SECADI (BRASIL, 2008), referente ao Programa Observatório da Educação, e vem desenvolvendo a pesquisa intitulada "A Formação do Professor de Música no Brasil". O Programa Observatório da Educação objetiva ampliar as análises e discussões sobre a educação brasileira em geral, e os editais públicos daquele Programa solicitam projetos que se disponham a utilizar dados já disponíveis no âmbito do Ministério da Educação.

"A Formação do Professor de Música no Brasil" é uma pesquisa que tem como objetivo principal identificar os fatores determinantes que, direta ou indiretamente, influenciam a formação do professor de música e a relação destes fatores com o desempenho no Exame Nacional de Curso - ENADE. Assim, entender os mecanismos operacionais de tais fatores pode contribuir para a compreensão de alguns dos aspectos relacionados à qualidade da educação musical no contexto da educação básica.

Resultados parciais da pesquisa vêm sendo apresentados em congressos, seminários e palestras (FIGUEIREDO, 2012b; FIGUEIREDO; SOARES, 2009, 2010; FIGUEIREDO; SOARES; FINCK, 2011), em que foram realizadas, entre vários aspectos, discussões sobre as dificuldades metodológicas enfrentadas para a realização de pesquisa de larga escala desta natureza. Nesse artigo, aventaremos três aspectos que podem ser classificados entre os mais complexos que emergiram dessas discussões. O primeiro refere-se à taxa de retorno dos instrumentos de coleta de dados. O segundo trata da dificuldade na identificação da população de estudantes de Licenciatura em Música no Brasil e, consequentemente, no estabelecimento de amostragem representativa. O terceiro diz respeito às questões éticas como o anonimato e reciprocidade.

O Desenho da pesquisa

O desenho da pesquisa foi influenciado pelas perspectivas, expectativas e necessidades dos órgãos de financiamento: Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) e Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão (SECADI). Isso ficou explicitado no edital 001/2008, no item "Diretrizes Gerais" para a apresentação de projetos, quando menciona a obrigatoriedade de utilização de bancos de dados do INEP.

Duas perspectivas fazem parte do desenho desta pesquisa. A primeira, orientada por uma posição construtivista social, onde informações e experiências são interpretadas (pelo indivíduo) através de uma rede de conhecimento, experiência e valores (FOSNOT, 1996; RICHARDSON, 1997). A segunda, com uma inclinação fenomenológica, tem a preocupação de investigar as experiências humanas (HYCNER, 1985), a partir da percepção de um grupo reduzido de estudantes de Licenciatura em Música. Nesse sentido, o desenho da pesquisa admite que a experiência do/a futuro/a professor/a de música nos cursos de licenciatura é moldada, em parte, pelas concepções, experiências e expectativas como, por exemplo, as razões iniciais para a escolha da profissão (HOLLINGSWORTH, 1989; WIDEEN; MAYER-SMITH; MOON, 1998) e o que significa ser professor/a de música.

A Metodologia

A pesquisa adotou uma metodologia de métodos mistos (CRESWELL, 2010). Nesta abordagem os métodos quantitativos e qualitativos são empregados igualmente, articulando-se de forma complementar, sem a dominância de um ou outro (CRESWELL, 2010; ROBSON, 2002; TASHAKKORI; TEDDLIE, 1998). A aplicação de métodos quantitativos e qualitativos no mesmo projeto de investigação tem a vantagem de permitir, por exemplo, que os resultados quantitativos, obtidos através de *survey*[1], sejam utilizados na construção de desenhos qualitativos como o estudo de caso. Esse procedimento permite que o fenômeno investigado seja estudado a partir de diferentes perspectivas.

Quanto à tipologia dos métodos de pesquisa mistos, esta pesquisa adota a categoria denominada "desenvolvimento" (GREEN; CARACELLI; GRAHAM, 1989). Esta categoria reflete o *timing* sequencial de dois métodos e a intenção do uso dos resultados quantitativos no desenvolvimento da fase qualitativa do estudo. Por exemplo, a concepção dos alunos sobre as habilidades, competências e atitudes do professor ideal de música foi mensurada através da escala 1-7 *likert*. Os resultados estão sendo utilizados para explorar, qualitativamente, a relação entre a concepção do professor ideal e a construção da identidade profissional dos estudantes.

Esta variação em relação aos métodos pôde ser vivenciada ao longo do processo de desenvolvimento desta pesquisa, através das mudanças nos procedimentos de coleta de dados, para assegurar maior participação de coordenadores de cursos e estudantes de Licenciatura em Música. Desta forma, os dados coletados através de documentos enviados pelos participantes, foram coletados *in loco*, em alguns casos, e foram disponibilizados instrumentos *online* para promover maior rapidez no preenchimento e no envio dos dados.

Os dados quantitativos já disponíveis pelo INEP, em relação aos diversos elementos da educação brasileira, podem ser estudados a partir de perspectivas qualitativas, e este seria um exemplo da possibilidade de utilização de métodos mistos para o desenvolvimento da investigação proposta sobre a formação de professores de musica no Brasil.

Para o desenvolvimento da pesquisa, a coleta de dados foi dividida em três momentos distintos:

I - No primeiro momento do trabalho foram realizadas três ações: (a) consulta de sítios oficiais das IES, (b) consulta aos bancos de dados - Cadastro Nacional de Docentes e

[1] *Survey*, ou pesquisa de levantamento, é uma estratégia de pesquisa usada para avaliar, entre outros aspectos, tendências, atitudes ou opiniões de uma população, estudando-se uma amostra dessa população (CRESWELL, 2010; HOBSON, 2002).

Cadastro Nacional de Cursos e (c) questionário "A Formação do Professor de Música no Brasil" (QFPM) - *survey* 1 - respondido por coordenadores de licenciatura em música;

II - Foi elaborado e aplicado o questionário "Tornando-se Professor de Música no Brasil" (QTPM) - *survey* 2 - respondido por estudantes de cursos presenciais de Licenciatura em Música;

III - Compreende estudos de caso, em que estudantes que se dispuseram a continuar a discussão sobre sua formação em curso de Licenciatura em Música estão aprofundando temas que já haviam sido abordados no *survey* 2, oferecendo elementos mais qualitativos que serão utilizados na análise do conjunto dos dados da pesquisa. Esta fase da pesquisa encontra-se em andamento.

Os momentos I e II compõem a fase quantitativa da pesquisa, enquanto o momento III se dedica à fase qualitativa. Nessa estratégia, definida por Creswell (2010) como sequencial, as fases I e II informaram a fase III, ou seja, o processo da investigação consistiu na coleta e analise de dados quantitativamente de uma amostra geral, seguindo para uma exploração detalhada em alguns casos ou indivíduos.

Os dados coletados através dos *surveys* vêm sendo tratados com a utilização do software SPSS - *Statistical Package for the Social Sciences*. Informações diversas são geradas por unidade, comparando dados entre regiões, associando respostas e cruzando informações. Resultados preliminares vêm sendo apresentados em instituições participantes desta pesquisa sob a forma de fóruns, promovendo um debate que tem se mostrado válido tanto para os participantes da pesquisa quanto para os pesquisadores, que acumulam novos elementos a serem inseridos, dentro do possível, no relatório final da pesquisa em 2013.

Sobre os instrumentos de coleta de dados

Os sítios das IES foram visitados no início dos trabalhos de investigação seguindo um protocolo de busca de informações referentes à instituição superior e ao curso de Licenciatura em Música oferecido. Tal protocolo de busca incluiu: nome da instituição, tipo (pública, privada), localização (estado, município), curso de Licenciatura em Música (seleção de informações disponíveis, como período, número de vagas, projeto pedagógico e assim por diante) e outros (por exemplo, projetos de pesquisa destacados nos sítios selecionados).

O Cadastro Nacional de Cursos foi consultado com o objetivo de identificar as IES que ofereciam cursos de licenciatura em música no período compreendido entre 2008 e 2010. O Cadastro Nacional de Docentes ofereceu dados relativos, que confirmaram as instituições cadastradas, tendo sido possível delimitar um universo de 80 instituições

brasileiras que oferecem cursos que formam professores de música (Tab. 1).

Região	Setor público	Setor privado	Total
Centro-oeste			
Brasília	UNB	-	1
Goiás	UFG	-	1
Mato Grosso	UFMT	-	1
Mato Grosso do Sul	UFMS	-	1
N	**4**	**-**	**4**
Nordeste			
Alagoas	UFAL	-	1
Bahia	UFBA	UCSAL, FACESA	3
Ceará	UECE, UFC	-	2
Maranhão	UFMA, UEMA	-	2
Paraíba	UFPB, UFCG	-	2
Pernambuco	UFPE	-	1
Piauí	UFPI	-	1
Rio Grande do Norte	UFRN, UERN	-	2
Sergipe	UFS	-	1
N	**13**	**2**	**15**
Norte			
Acre	UFAC	-	1
Amazonas	UFAM, UEA	-	2
Pará	UFPA, UEPA	-	2
N	**5**	**-**	**5**
Sudeste			
Espírito Santo	UFES, FAMES	-	2
Minas Gerais	UFMG, UEMG, UFOP, UFSJ, UFU, UNIMONTES	UNINCOR, IMIH, FAFÍDIA/FEVALE	9
Rio de Janeiro	UNIRIO, UFRJ	UCAM, CBM, CMN	5
São Paulo	UFSCAR, USP, UNICAMP, UNESP	ANHEMBI, UAM, UMC, UNAERP, USC, UNIMEP, UNASP, CEUCLAR, UNISANT´ANNA, UNIFIAM-FAAM, FADRA, FMCG, FAMOSP, FPA, FAC-FITO, FASM, FASC	21
N	**14**	**23**	**37**
Sul			
Paraná	UFPR, UEL, UEM, UEPG, FAP, EMBAP	PUC, FACIAP	8
Rio Grande do Sul	UFRGS, UFSM, UFPeL, UERGS	UPF, IPA, UCS	7
Santa Catarina	UDESC, FURB	UNIPLAC, UNIVALI	4
N	**12**	**7**	**19**
Total	**48**	**32**	**80**

Tab. 1: Cursos de licenciatura em música no Brasil. Ano base=2010[2] (CADASTRO, [s.d.]).

[2] A legenda com os nomes das instituições se encontra ao final deste artigo.

O *survey* 1, respondido por 29 coordenadores de curso de Licenciatura em Música (Tab. 2), foi elaborado com o objetivo de coletar informações sobre, por exemplo, localização, nomenclatura dos cursos, modalidade, tempo de integralização, carga horária total, regime letivo, turno de oferta, estágio supervisionado, formas de avaliação, atividades de pesquisa, ensino e extensão, entre outras informações.

Instituição/Setor	
Público	**Privado**
FAP, UDESC, UEA, UEM, UEMG, UFBA, UFC, UFG, UFMA, UFMG, UFMT, UFPA, UFPB, UFPel, UFPR, UFRJ, UFS, UNB, UNIMONTES, UNIRIO.	ANHEMBI, FACESA, FASM, FURB, IMIH, UNASP, UNIVALI, UPF.
21 (72%)	8 (28%)
Total	**N= 29**

Tab. 2: Instituições participantes da pesquisa (Coordenadores).

Estudantes de 43 cursos de licenciatura em música responderam ao *survey* 2 (Tab. 3). O questionário foi elaborado a partir da revisão da literatura, das discussões com pesquisadores (nacionais e internacionais) e membros do grupo de pesquisa MusE e da realização de um estudo piloto. Este questionário apresentou 33 questões (abertas e fechadas) de vários tipos e procurou levantar informações como, por exemplo, os aspectos relacionados ao perfil sócio-cultural-econômico-educacional de cada participante; a opinião dos estudantes sobre os pontos mais relevantes na formação universitária em termos de currículo, prática pedagógica e perspectivas profissionais; os instrumentos musicais que os participantes tocam (incluindo o instrumento principal), onde aprendeu a tocar e o que (ou quem) influenciou a escolha do instrumento principal; as razões para a escolha do curso de Licenciatura em Música; o interesse em ministrar aulas de música na educação básica; a percepção sobre os pontos fortes de qualquer professor/a e do/a professor/a de música; o que pensam sobre o professor de música ideal e o que faltaria para atingir esta condição.

Os estudos de caso estão sendo realizados a partir de levantamento de dados via internet. As questões deste instrumento de coleta de dados se relacionam à educação básica, estágio, currículo e ENADE. São questões abertas para serem preenchidas de forma livre pelos estudantes. As questões apresentadas para estes estudos de caso têm por objetivo aprofundar as respostas já tabuladas do *survey* 2. Assim, as respostas dos estudantes representam dados qualitativos, configurando a segunda parte do processo de coleta de dados desta investigação.

Região	Instituições	Total de respondentes
Centro-Oeste	UFG, UNB, UFMS, UFMT.	157
Nordeste	FACESA, UECE, UERN, UFAL, UFBA, UFC, UFMA, UFPE, UFPB, UFRN, UFS.	510
Norte	UEPA, UFAM, UEA.	90
Sudeste	ANHEMBI, CBM, FAMES, FASM, IMIH, UEMG, UFES, UFMG, UNASP, UNESP, UNIMONTES, UNIRIO, USPRP.	595
Sul	FAP, FURB, IPA, UDESC, UEL, UEM, UERGS, UFPR, UFRGS, UFSM, UNIPLAC, UNIVALI.	572
Total	**43**	**1.924**

Tab. 3: Número de estudantes respondentes por Instituição/região.

Implementação da Metodologia

Diversos têm sido os desafios enfrentados para a implementação metodológica desta pesquisa. Nesta discussão apresentamos três pontos que são fundamentais para a continuidade do processo analítico e apresentação de resultados desta investigação. Assim, foram eleitos três temas relativos à metodologia que vem sendo aplicada: taxa de retorno, representatividade da amostra e questões éticas.

Taxa de retorno

A literatura que trata de questionários por correio físico ou eletrônico estabelece níveis de respostas próximos aos procedimentos realizados por entrevistas sendo que, frequentemente, esses níveis são iguais ou superiores (Cf. ROBSON, 2002; COHEN; MANION; MORRISON, 2000). Questionários bem elaborados e enviados por correio podem atingir, pelo menos, 40 % de taxa de retorno. Esse percentual pode aumentar para 70% ou 80% através de *follow-up* (p.ex. *e-mail* ou carta) e incentivos (COHEN; MANION; MORRISON, 2000). No caso desta investigação, o questionário "QFPM" foi enviado, por *e-mail*, para coordenadores de 80 instituições, em novembro de 2009. Desse total, 15 retornaram o questionário. No ano de 2010, durante o XX Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música (ANPPOM), realizado em Florianópolis no mês de agosto, dois novos coordenadores se disponibilizaram a preencher o questionário.

Em relação ao preenchimento do questionário "QTPM", a primeira estratégia adotada para a coleta de dados foi à disponibilização de uma versão eletrônica na internet,

no ano de 2010. Nenhum incentivo foi oferecido. A equipe responsável pela pesquisa solicitou aos coordenadores a divulgação do *link* junto aos estudantes. Nenhum questionário foi respondido. A equipe adotou, então, a segunda estratégia. O questionário, no formato *word*, foi enviado para os coordenadores, que se prontificaram a distribuí-lo, via lista de *e-mail*, aos estudantes. Houve um retorno de 12 questionários preenchidos por estudantes de 4 IES.

A terceira estratégia consistiu no envio de cópias impressas do questionário para as IES que manifestaram interesse em colaborar com a coleta de dados. Algumas instituições conseguiram concluir o processo. Outras, no entanto, receberam os questionários e não finalizaram a etapa de aplicação dos mesmos junto aos estudantes. A quarta estratégia tomada pela equipe do projeto foi a coleta *in loco* pelos pesquisadores, otimizando o tempo e conseguindo um maior número de respostas. A equipe coordenadora contou, também, com a colaboração de vários colegas das instituições participantes, que se dispuseram a aplicar os questionários em suas classes, aumentando a taxa de retorno dos questionários respondidos pelos estudantes. Durante essas visitas presenciais, foi possível ainda conseguir a finalização do preenchimento do questionário "QTPM" por parte de 12 coordenadores.

Representatividade da amostra

O primeiro grande desafio metodológico relaciona-se com o levantamento inicial e com as dificuldades de contato em vários casos. Insistimos diversas vezes para efetivar os contatos e reenviamos correspondência para que pudéssemos obter o número total de estudantes matriculados em cada IES. Poucas instituições disponibilizaram essa informação.

É importante fazer ressalvas quanto a não haver disponibilização do número de estudantes matriculados nos cursos de Licenciatura em Música no Brasil pelo próprio INEP. A inexistência de dados disponíveis, tanto em algumas IES quanto em instituições governamentais, com relação ao número de estudantes matriculados nos cursos inviabilizou, na primeira fase da pesquisa, conhecer a população total dos estudantes de Licenciatura em Música no Brasil, configurando um problema para gerar uma amostra representativa dos estudantes. Cabe destacar que o INPE disponibiliza a informação do total de alunos matriculados, sem identificar os que pertencem ao curso de Licenciatura ou de Bacharelado em cada instituição. Desta forma, não foi possível identificar a proporção da população participante desta investigação.

A amostragem empregada nessa pesquisa foi a não probabilística, do tipo não intencional. Essa amostragem adota critérios de disponibilidade dos participantes

(ROBSON, 2002). Apesar do tamanho da amostra (1.924 estudantes), reservas devem ser feitas quanto à representatividade e a generalização dos resultados. A técnica de amostragem não sendo completamente randômica significa a não representatividade dos estudantes de Licenciatura em Música nacionalmente. Mesmo desconhecendo o número total da população amostrada, os dados coletados se referem a todas as regiões brasileiras, incluindo instituições públicas e privadas. As respostas dos estudantes evidenciam questões importantes a serem tratadas pelas instituições formadoras com relação aos seus currículos e ações educativas. O destaque a ser feito neste momento, com dados ainda em análise, é a falta de motivação dos estudantes para a atuação na educação básica. Os estudos de caso, em andamento, poderão ampliar o debate sobre este aspecto que é preocupante, na medida em que apenas 28% dos estudantes participantes deste estudo desejam atuar como professores de música na educação básica.

Ética

Este estudo foi estruturado com base nos seguintes princípios éticos: assegurar que os participantes tenham entendido os objetivos da investigação; a importância do anonimato; o direito dos participantes de se retirarem da pesquisa a qualquer momento; o respeito às opiniões e percepções dos participantes; o cuidado na adoção dos princípios éticos na disseminação dos resultados (BROWN; DOWLING, 1998; HOMAN, 1991; ROBSON, 2002).

Na amostra dos coordenadores participantes desta pesquisa, há aqueles que expressaram com liberdade seus pensamentos, opiniões e críticas em relação ao curso; outros preferiram evitar qualquer comentário crítico à instituição e ao currículo. Alguns coordenadores, entretanto, manifestaram, junto aos pesquisadores, receio em responder o questionário, uma vez que estariam expondo os pontos nevrálgicos de seus cursos. Tais pontos poderiam ser interpretados como indicadores da baixa qualidade do curso, podendo, inclusive, serem utilizados em possíveis comparações com outras instituições participantes.

O argumento do não comprometimento com as informações para a não participação vem de encontro ao princípio do anonimato e da reciprocidade. É fundamental, nesse caso, ampliar a discussão sobre os códigos de conduta profissional para os pesquisadores e, principalmente, as práticas éticas, que "envolvem muito mais do que apenas seguir um conjunto de diretrizes estáticas" (CRESWELL, 2010: 116), nos eventos (fóruns, congressos, seminários, dentre outros) e cursos (Graduação e Pós-Graduação). Estas discussões poderiam contribuir para o esclarecimento de todos os sujeitos envolvidos

na pesquisa, dirimindo possíveis medos, receios e dúvidas, e fortalecendo o vínculo de confiança e respeito mútuo entre participantes e investigadores. O objetivo de nenhuma pesquisa seria o julgamento das ações realizadas, mas, antes de tudo, a análise criteriosa e fundamentada a partir de dados concretos.

Outras questões éticas envolveram - e envolvem - a análise e disseminação dos resultados. Os pesquisadores procuraram dissociar os nomes das instituições nas discussões apresentadas. Mas, ao mesmo tempo, não faz sentido apresentar informações genéricas, que identificam e analisam elementos dos cursos participantes de forma irreal. Há instituições específicas com pontos específicos detectados, tanto positiva quanto negativamente. A própria instituição deveria conhecer os resultados que a afetam diretamente, além de conhecer o perfil identificado de forma genérica para todas as licenciaturas em música do Brasil participantes desta pesquisa. Assim, os fóruns específicos já realizados minimizam esta questão ética do anonimato na medida em que os dados de uma determinada instituição são discutidos com a respectiva instituição.

Este aspecto ético da identificação ou não das instituições não se aplica evidentemente aos participantes da pesquisa. Estes alunos, professores e coordenadores não serão identificados em nenhuma situação. Mas assim mesmo, o desafio ético permanece na medida em que se tornaria facilmente identificável, por exemplo, quem era coordenador numa determinada instituição em 2010, ferindo o princípio do anonimato. Por estas razões, a questão do anonimato institucional e pessoal é um dos grandes desafios que vêm sendo tratados nesta investigação com relação à divulgação dos relatórios parciais e, certamente, continuará sendo questão desafiadora para a produção do relatório final do trabalho.

Considerações finais

A implementação metodológica da presente pesquisa encontrou desafios com relação a: (1) taxa de retorno dos dados coletados através de *surveys*, (2) representatividade da população (amostragem) e (3) questões éticas no momento da coleta (princípios do anonimato e reciprocidade), análise (comparações e *rank*) e disseminação dos resultados (anonimato das instituições participantes).

Em relação ao primeiro desafio - taxa de retorno - é necessário considerar a disponibilidade de coordenadores e estudantes para a participação na pesquisa, ao mesmo tempo em que se reconhece a quantidade de trabalho envolvido em tal participação. Especialmente para os coordenadores, uma quantidade razoável de materiais deveria ser consultada e enviada em suas respostas. Este aspecto fica evidente quando o número de instituições participantes (N=29), através de seus coordenadores, é menor do que o

número de instituições participantes através de seus estudantes (N=43). Há que se considerar, também, a dificuldade de contato com coordenadores cujos endereços eletrônicos estariam desatualizados ou incorretos, o que atrasou, em muitos casos, o envio de material a ser preenchido para efeito da pesquisa.

O segundo desafio - representatividade da amostra - indica a necessidade de maiores investimentos na informatização e constante atualização do registro acadêmico e disponibilização das informações dos bancos de dados pelo INEP, responsável pelas estatísticas da educação superior brasileira. O acesso aos dados do INEP não foi possível até o momento. Tais dados vêm sendo solicitados, mas o INEP ainda não se pronunciou com relação às solicitações feitas pela equipe coordenadora do projeto.

Embora a taxa de retorno dos coordenadores seja pequena, os resultados da análise oferecem um conjunto de elementos que podem ser úteis na reformulação de currículos. Uma instituição, em particular, vem promovendo alterações em seu currículo com base nos dados desta pesquisa que foram apresentados a eles sob a forma de fórum onde participaram professores e os pesquisadores. Outras implicações dos resultados estariam voltadas para a revisão dos projetos políticos pedagógicos e formulação de políticas públicas para a formação do professor de música.

Neste momento da educação brasileira, com a Lei 11.769/2008, que trata da música como conteúdo curricular obrigatório na educação básica, os espaços da educação musical poderão ser ampliados nas escolas. Entretanto, se os egressos não demonstrarem interesse e motivação para atuarem na educação básica, o desafio passa a ser outro, já que a conquista do espaço da música nos currículos escolares estaria comprometida pela falta de profissionais interessados na atuação na escola regular. A falta de informação sobre a totalidade de estudantes de licenciatura em música no Brasil é um ponto a ser considerado, mas a amostra desta investigação contendo 1.924 estudantes de Licenciatura em Música é uma referência para se refletir sobre as motivações para a atuação do professor de música na educação básica.

O terceiro desafio deste processo de investigação - questões éticas - evidencia as dificuldades na coleta de informações necessárias para a compreensão de aspectos da realidade da formação do professor de música no Brasil, seus desafios, limites e perspectivas. Espera-se, com esta pesquisa, superar parcialmente esses desafios para que se possa cumprir também com um dos objetivos da investigação, a saber, entender os fatores que influenciam o desempenho dos estudantes no ENADE. Este sistema de avaliação está longe de ser um consenso entre educadores e pesquisadores. Esta pesquisa pretende, pelo

menos em parte, contribuir para este debate e a possibilidade de aperfeiçoamento dos mecanismos que informam sobre a formação de professores de música no Brasil.[3]

Nomes das instituições a que nos referimos neste artigo

CBM, Conservatório Brasileiro de Música; **CEUCLAR**, Centro Universitário Claretiano; **CMN**, Conservatório de Música de Niterói; **EMBAP**, Escola de Música e Belas Artes do Paraná; **FAC-FITO**, Fundação Instituto Tecnológico de São Paulo; **FACESA**, Faculdade Evangélica de Salvador; **FACIAP**, Faculdade de Ciências Aplicadas de Cascavel - União Pan-Americana de ensino; **FADRA**, Faculdades de Dracena; **FAFÍDIA/FEVALE**, Faculdade de Filosofia e Letras de Diamantina Fundação Educacional do Vale do Jequitinhonha; **FAMES**, Faculdade de Música do Espírito Santo; **FAMOSP**, Faculdade Mozarteum de São Paulo; **FAP**, Faculdade de Artes do Paraná; **FASC**, Faculdade Santa Cecília; **FASM**, Faculdade Santa Marcelina; **FMCG**, Faculdade de Música Carlos Gomes; **FPA**, Faculdade Paulista de Artes; **FURB**, Universidade Regional de Blumenau; **IMIH**, Centro Universitário Metodista Izabela Hendrix; **IPA**, Centro Universitário Metodista; **PUC**, Pontifícia Universidade Católica; **UAM**, Universidade de Anhembi Morumbi; **UCAM**, Universidade Cândido Mendes; **UCS**, Universidade de Caxias do Sul; **UCSAL**, Universidade Católica do Salvador; **UDESC**, Fundação Universidade do Estado de Santa Catarina; **UEA**, Universidade do Estado do Amazonas; **UECE**, Universidade Estadual do Ceará; **UEL**, Universidade Estadual de Londrina; **UEM**, Universidade Estadual de Maringá; **UEMA**, Universidade Estadual do Maranhão; **UEMG**, Universidade do Estado de Minas Gerais; **UEPA**, Universidade do Estado do Pará ; **UEPG**, Universidade Estadual de Ponta Grossa; **UERGS**, Universidade Estadual do Rio Grande do Sul; **UERN**, Universidade do Estado do Rio Grande do Norte; **UFAC**, Universidade Federal do Acre; **UFAL**, Universidade Federal de Alagoas; **UFAM**, Universidade Federal do Amazonas; **UFBA**, Universidade Federal da Bahia; **UFC**, Universidade Federal do Ceará; **UFCG**, Universidade Federal de Campina Grande; **UFES**, Universidade Federal do Espírito Santo; **UFG**, Universidade Federal de Goiás; **UFMA**, Universidade Federal do Maranhão; **UFMG**, Universidade Federal de Minas Gerais; **UFMS**, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul; **UFMT**, Universidade Federal de Mato Grosso; **UFOP**, Universidade Federal de Ouro Preto; **UFPA**, Universidade Federal do Pará; **UFPB**, Universidade Federal da Paraíba; **UFPE**, Universidade Federal de Pernambuco; **UFPeL**, Universidade Federal de Pelotas; **UFPI**, Universidade Federal de Piauí; **UFPR**, Universidade Federal do Paraná;

[3] Reconhecimento: Agradecemos ao Observatório da Educação, programa do Ministério da Educação, coordenado pela Coordenação de Aperfeiçoamento e de Pessoal em Nível Superior (CAPES), Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP) e Secretaria de Educação Continuada, Alfabetização, Diversidade e Inclusão (SECADI), pelo apoio financeiro à pesquisa "A Formação do Professor de Música no Brasil". Agradecemos, também, à UDESC pelo suporte logístico. Especiais agradecimentos à equipe de professores, bolsistas e mestrandos do grupo de pesquisa MusE, e aos coordenadores e estudantes dos cursos de Licenciatura em Música participantes desta pesquisa.

UFRGS, Universidade Federal do Rio Grande do Sul; **UFRJ**, Universidade Federal do Rio de Janeiro; **UFRN**, Universidade Federal de Rio Grande do Norte; **UFS**, Universidade Federal de Sergipe; **UFSCAR**, Universidade Federal de São Carlos; **UFSJ**, Universidade Federal de São João Del Rei; **UFSM**, Universidade Federal de Santa Maria; **UFU**, Universidade Federal de Uberlândia; **UMC**, Universidade de Mogi das Cruzes; **UNAERP**, Universidade de Ribeirão Preto; **UNASP**, Centro Universitário Adventista de São Paulo; **UNB**, Universidade de Brasília; **UNESP**, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho; **UNICAMP**, Universidade Estadual de Campinas.

Referências

ALMEIDA, C. Diversidade e formação de professores de música. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 24, p. 45-53, set. 2010.

AZEVEDO, M.C.; ARAÚJO, R.; HENTSCHKE, L. A natureza dos saberes profissionais de professores de música: dois relatos de pesquisa em educação musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 16, 2006, Brasília. *Anais…* Brasília: ANPPOM, 2006, p. 87-90. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2006/CDROM/COM/01_Com_EdMus/sessao04/01COM_EdMus_0402-106.pdf>. Acesso em: 29/09/2012.

BRASIL. *Capes. Plano Nacional de Formação de Professores da Educação Básica - Parfor.* Brasília: CAPES, 2009. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/images/stories/download/ legislacao/PortariaMEC_09-2009_Parfor.pdf>. Acesso em: 05/04/2012.

BRASIL. *Capes. Programa de Consolidação das Licenciaturas - Prodocência.* Brasília: CAPES, 2011. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/ educacao-basica/prodocencia>. Acesso em: 02/09/2011.

BRASIL. *Observatório da Educação*. Edital 01/2008. Brasília: CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior, 2008. Disponível em: <http://www.capes.gov.br/component/content/article/48-programas-especiais/5336-publicacoes -anteriores-observatorio-da-educacao>. Acesso em: 05/04/2012.

BRASIL. Portaria n. 119, de 9 de junho de 2010. *Diário Oficial [da] República Federativa do Brasil*, Poder Executivo, Brasília, DF, 10 jun. 2010a. Seção 1, p. 13.

BRASIL**.** *Decreto n. 7219 de 24/06/2010: Dispõe sobre o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência - PIBID e dá outras providências*. Brasília: Presidência da República, 2010b**.**

BROWN, Andrew; DOWLING, Paul. *Doing Research/Reading Research: A mode of interrogation for education*. 2. ed. London, New York: Routledge Falmer, 2001.

CADASTRO das Instituições de Educação Superior. [s.d.]. Disponível em: <www.educacaosuperior.inep.gov.br>. Acesso em: abr. 2012.

COHEN, Louis; MANION, Lawrence; MORRISON, Keith. *Research Methods in Education*. 5. ed. London; New York: Routledge Falmer, 2000.

CRESWELL, John W. *Research Design: Qualitative, Quantitative and Mixed Methods Approaches*. 2. ed. London: SAGE Publications, 2003.

DEL BEN, L. Formar o professor/formar-se professor: ideias de licenciandos para pensar a licenciatura em música. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 20, 2010, Florianópolis. *Anais*… Florianópolis: ANPPOM, 2010, p. 391-395. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2010/ANAIS_do_CONGRESSO_ANPPON_2010.pdf>. Acesso em: 29/09/2012.

FIGUEIREDO, S. L. F. Perspectives on Music Teaching in Basic Education in Brazil. In: SIMS, Wendy (Ed.). Proceedings of the International Society for Music Education 30th World Conference on Music Education, Thessaloniki, Greece, 2012a, p. 127-132.

_____Formar professores de música: desafios para a educação brasileira. In: GUIMARAMUS 2012, PROGRAMA E RESUMOS. Guimarães, Portugal: Sociedade Musical de Guimarães/Universidade do Minho, 2012b, p. 32.

FIGUEIREDO, S.; QUEIROZ, L. Educational policies and practices in the preparation of music teachers in Brazil. Beijing: 29th ISME World Conference Full Paper Proceedings, v. 1, 2010, p. 70-73. Disponível em: <http://issuu.com/official_isme/docs/isme29?viewMode= magazine&mod>. Acesso em: 05/04/2012.

FIGUEIREDO, S. L. F; SOARES, J. Questões metodológicas para a pesquisa em educação musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE TEORIA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, ANPPOM, 22., 2012, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa, UFPB, 2012, p. 1936-1943.

_____A formação do professor de música no Brasil: Ações do Grupo de Pesquisa MUSE - Música e Educação. In: CONGRESSO DA ABEM, 18 e SIMPÓSIO PARANAENSE DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 15, 2009, Londrina. *Anais*… Londrina: ABEM, 2009, p. 170-178. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2009/anais_abem_2009.pdf>. Acesso em: 20/01/2012.

_____A Formação do Professor de Música no Brasil: Desafios Metodológicos. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19, Goiânia. *Anais*… Goiânia: ABEM, 2010, p. 187-196. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2010/Anais_abem_2010.pdf> Acesso em: 20/01/2012.

FIGUEIREDO, S. L. F.; SOARES, J.; FINCK, R. Becoming a Music Teacher in Brazil.

CONFERENCIA REGIONAL PANAMERICANA DE LA SOCIEDAD INTERNACIONAL DE EDUCACIÓN MUSICAL, 1. Villahermosa, México: Universidad Juárez Autónoma de Tabasco, 2011. No prelo.

FOSNOT, C. T. (Ed.). *Constructivism*: Theory, Perspectives and Practice. New York: Teachers College Press, 1996.

GOSS, L. *A formação do professor para a escolar livre de música*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

HOLLINGSWORTH, S. Prior Beliefs and Cognitive Change in Learning to Teach. *American Educational Research Journal,* n. 26, p. 160-189, 1989.

HOMAN, R. *The Ethics of Social Research*. London: Longman, 1991.

HYCNER, R.H. Some Guidelines for the Phenomenological Analysis of Interview Data. *Human Studies*, n. 8, p. 279-303, 1985.

MATEIRO, T. Uma análise de projetos pedagógicos de licenciatura em música. *Revista da ABEM*, n. 22, p. 57-66, 2009.

_____Education of Music Teachers: A Study of the Brazilian Higher Education Programs. *International Journal of Music Education*, v. 29, n. 1, p. 45-71, 2011.

MENDES, G. *A formação do professor de instrumento a partir das concepções de alunos e professores do curso de licenciatura em música da UFPB*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

PENNA, M. Educação musical e educação integral: a música no Programa Mais Educação. *Revista da ABEM*, v. 19, n. 25, p. 141-152, jan./jun. 2011.

QUEIROZ, L. R. S.; PENNA, M. Políticas públicas para a Educação Básica e suas implicações para o ensino de música. *Revista Educação*, Santa Maria, v. 37, n. 1, p. 91-106, jan./abr. 2012.

QUEIROZ, L. R. S.; MARINHO, 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*, Porto Alegre, v. 13, p. 83-92, set. 2010.

RICHARDSON, V. (Ed.). *Constructivist Teacher Education: Building a World of New Understandings*. London: Falmer Press, 1997.

ROBSON, Colin. *Real World Research: A Resource for Social Scientists and Practitioner*. 2. ed. Malden, Massachusetts: Blackwell, 2002.

TASHAKKORI, A. TEDDLIE, C. *Mixed Methodology:* Combining Qualitative and Quantitative Approaches. SAGE: Thousand Oaks, 1998.

WIDEEN, M., MAYER-SMITH, J. & MOON, B. A Critical Analysis of the Research on Learning to Teach: Making the Case for an Ecological Perspective on Inquiry. *Review of Educational Research*, n. 68, p. 130-178, 1998.

Sérgio Figueiredo é Bacharel em Composição e Regência pela FAAM-SP, Mestre em Música (Educação Musical) pela UFRGS e Doutor (PhD) em Educação Musical pela RMIT University, Melbourne, Austrália. É pesquisador CNPq (PQ 2). Atualmente, é professor associado da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC, nas áreas de canto coral, regência e educação musical. É professor do Programa de Pós-Graduação em Música – Mestrado da UDESC). Foi presidente da ABEM – Associação Brasileira de Educação Musical. Atualmente, é membro da diretoria da ANPPOM e também integra a Diretoria Executiva da ISME – International Society for Music Education, além de ser coordenador da Research Commission da mesa instituição. sergiofigueiredo.udesc@gmail.com

José Soares é Bacharel em Música pelo Centro Universitário do Conservatório Brasileiro de Música, Mestre em Educação Musical pela mesma instituição e Doutor em Educação Musical pela University of London. Atualmente, é professor adjunto da UFU nas áreas de educação musical e psicologia do desenvolvimento musical, professor do Programa de Pós-Graduação em Artes (Mestrado, UFU). Tem desenvolvidos pesquisas nos seguintes temas: tecnologias na educação musical, padrões de qualidade nos cursos presenciais e a distância, atividades de composição com adolescentes e formação de professor. jsoares804@gmail.com

OPUS • VOLUME 18 • NÚMERO 1 • JUNHO 2012

Editorial 7

Instruções para autores 8

Produção musical e atuação profissional de João de Deus de Castro Lobo (1794-1832): do desaparecimento de seus autógrafos à transmissão de sua música pelas redes sociais 9
Paulo Castagna

Hino para a Aclamação de D. João VI: edição e contextualização (com partitura inédita) 41
Alberto José Vieira Pacheco

Acervo Heinz Geyer, da Sociedade Dramático-Musical Carlos Gomes de Blumenau: catalogação e edição 73
Roberto Fabiano Rossbach, Tiago Pereira

"Quanta coisa para pensar nos tem dado essa gente": educadores musicais brasileiros em viagem aos Estados Unidos 101
Inês de Almeida Rocha

Aplicações composicionais de um modelo analítico para variação progressiva e *Grundgestalt* 127
Carlos de Lemos Almada

Modelos de Composição e Percepção de Xenakis: *Concret PH* e o Pavilhão Philips 153
Danilo Rossetti

O desenho como metodologia composicional: possíveis derivações da composição assistida por gráficos na música instrumental de Xenakis 179
Alexandre Ficagna

Aspectos analíticos quantitativos e qualitativos da peça para flauta solo *All'aure in una lontananza*, de Salvatore Sciarrino 203
Maria Leopoldina Lima Cardoso Onofre, J. Orlando Alves

Musicoterapia na promoção da saúde: contribuindo para o controle do estresse acadêmico 225
Graziela França Alves Panacioni, Claudia Regina de Oliveira Zanini

Desafios para a implementação metodológica de pesquisa em larga escala na educação musical 257
Sérgio Figueiredo, José Soares