OPUS

OPUS

REVISTA DA ANPPOM

ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

VOLUME 19 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2013 • ISSN 1517-7017



REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 19 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2013

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

Conselho Editorial

Editora

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

Conselheiros

Acácio Tadeu Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC)
Bryan McCann (Georgetown University - Estados Unidos)
Carlos Palombini (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG)
Carmen Helena Téllez (Latin American Music Center, Indiana University, IU - Estados Unidos)
Carole Gubernikoff (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO)
Claudia Bellochio (Universidade Federal de Santa Maria, UFSM)
Cristina Capparelli Gerling (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS)
Cristina Magaldi (Towson University - Estados Unidos)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal)
Diana Santiago (Universidade Federal da Bahia, UFBA)
Edson Zampronha (Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, CONSMUPA - Espanha)
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
Formatação Ronaldo Alves Penteado **Projeto Gráfico** Rogério Budasz

Capa *As mãos do rei do congado mineiro*, foto de Mario Espinosa.

Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – v. 19, n. 2 (dez. 2013) – Porto Alegre (RS): ANPPOM, 2013.

Semestral
ISSN 0103-7412

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

Pareceristas *ad hoc* do v. 19, n. 1 e 2

Adriana Giarola Kayama (UNICAMP)
Alberto José Vieira Pacheco (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal)
Alberto Tsuyoshi Ikeda (UNESP)
Angela Elisabeth Lühning (UFBA)
Carlos Alberto Figueiredo (UNIRIO)
Carlos de Lemos Almada (UFRJ)
Carole Gubernikoff (UNIRIO)
Cláudia Fernanda Deltregia (UFSM)
Cláudia Ribeiro Bellochio (UFSM)
Cristina Maria Pavan Capparelli Gerling (UFRGS)
Diana Santiago da Fonseca (UFBA)
Edson Zampronha (Universidad de Valladolid - Espanha)
Emerson de Biaggi (UNICAMP)
Ernesto Frederico Hartmann Sobrinho (UFES)
Fábio Presgrave (UFRN)
Felipe da Costa Trotta (UFPE)
Fernando Iazzetta (USP)
Flávio Carvalho (UFU)
Fredi Gerling (UFRGS)
Graça Maria Boal Palheiros (Instituto Politécnico do Porto, IPP - Portugal)
Graça Mota (Instituto Politécnico do Porto, IPP - Portugal)
Graziela Bortz (UNESP)
Guilherme Sauerbronn de Barros (UDESC)
Helena Marinho (Universidade de Aveiro - Portugal)
Irna Priore (University of North Carolina at Greensboro, UNCG - EUA)
Ivan Vilela (USP)
João Pedro Paiva de Oliveira (UFMG; Universidade de Aveiro - Portugal)
Jorge Matta (Universidade Nova de Lisboa - Portugal)
José António Oliveira Martins (University of Rochester - EUA)
José Eduardo Fornari Novo Jr. (UNICAMP)
José Tomás Marques Henriques (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal)
Lia Tomás (UNESP)
Luciana Marta Del Ben (UFRGS)
Manuel Pedro Ramalho Ferreira (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal)
Mara Behlau (UNIFESP)
Marcelo Campos Hazan (Columbia University - EUA)
Marcos da Cunha Lopes Virmond (USC)
Maria Bernardete Castelán Póvoas (UDESC)
Maria Lúcia Pascoal (UNICAMP)
Mário Videira (USP)
Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)
Maurício Alves Loureiro (UFMG)
Mikhail Malt (IRCAM - França)
Mônica Isabel Lucas (USP)
Norton Eloy Dudeque (UFPR)
Pablo Fessel (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET; UBA - Argentina)
Patrick Schmidt (Florida International University - EUA)
Paulo Adério Pereira de Assis Miranda (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal)
Paulo de Tarso Camargo Cambraia Salles (USP)
Paulo Tiné (UNICAMP)
Pedro Rodrigues (Universidade de Aveiro - Portugal)
Ricardo Ballestero (USP)
Ricardo Goldemberg (UNICAMP)
Ricardo Lobo Kubala (UNESP)
Rodolfo Nogueira Coelho de Souza (USP)
Rogério Luis de Moraes Costa (USP)
Sérgio Luiz Ferreira de Figueiredo (UDESC)
Silvio Ferraz Mello Filho (UNICAMP; USP)
Sonia Ray (UFG)
Stéphan Schaub (UNICAMP; IRCAM - França)
Walter Garcia da Silveira Júnior (USP)

OPUS

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

VOLUME 19 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2013



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 19 • número 2 • dezembro 2013

Editorial 9

Instruções para autores 10

Música fractal: um painel de técnicas de geometria fractal aplicadas em música 11
Marcelo Queiroz, Fabio Kon

***Pacific 231* de Honegger e a Tocata *Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade** 41
Norton Dudeque

Níveis de espacialização acústica em recentes estreias internacionais de óperas brasileiras 59
Zoltan Paulinyi

Considerações sobre o pensamento estético de Don Ellis: inovação/tradição e o elemento indiano em *The Tihai* 87
Leandro Gumboski

Compositores Latino-Americanos and New Paradigms of the 20th Century Classical Music 115
Eliana Monteiro da Silva, Amilcar Zani

Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório 137
Valdir Caires de Souza, Fábio Cury, Marco Antonio da Silva Ramos

Expressividade e *performance*: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório 149
Alfonso Benetti Jr.

Música nas escolas de educação básica: a produção acadêmica dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* no Brasil (1972-2011) 173
Nair Pires, Ângela Dalben

Classificação vocal: um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã 211
Maurício Machado Mangini, Marta Assumpção de Andrada e Silva

Identidades transatlânticas da cultura hip-hop: estudos de caso no Brasil e em Portugal 225
Rosana Martins

Música e religião: interfaces na produção da *performance* 245
Fábio Henrique Ribeiro

Este número 19.2 da OPUS reflete a diversidade da pesquisa em música.

Nesse momento em que recursos computacionais e matemáticos têm sido de grande relevância à prática da composição e da análise musical, Marcelo Queiroz e Fabio Kon nos trazem um painel de conceitos e técnicas de geometria fractal aplicadas à música. Valendo-se do conceito e da prática da intertextualidade, Norton Dudeque estabelece uma comparação entre *Pacific 231* de Honegger e o *Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos. Zoltan Paulinyi apresenta considerações sobre espacialidade musical, aplicadas à composição das óperas *Biblioteca* e *Preço do perdão*. Trazendo contribuições para o estabelecimento de estilos composicionais, Leandro Gumboski tece considerações estilísticas sobre a peça *The Tihai* e sobre Don Ellis. Eliana Monteiro e Amilcar Zani delineiam processos composicionais recorrentes no conjunto de 54 peças para piano gravadas por Beatriz Balzi na referencial serie *Compositores Latino-americanos*. No campo das práticas interpretativas, Valdir Caires, Fábio Cury e Marco Antonio Ramos voltam-se à importância da cooperação do compositor e do intérprete para a prática de técnicas estendidas. Com base em uma série de entrevistas, Alfonso Benetti Jr. discute estratégias de estudo pertinentes a qualidades expressivas da música aplicadas por pianistas de excelência durante a prática instrumental.

Através de consultas amplas a bases de dados específicas, Nair Pires e Ângela Dalben trazem os resultados de uma pesquisa sobre a produção acadêmica dos cursos brasileiros de pós-graduação *stricto sensu* entre 1972 e 2011, tendo como tema a educação musical nas escolas de educação básica. Maurício Mangini e Marta de Andrada e Silva realizam uma revisão bibliográfica de trabalhos que discutem aspectos da classificação vocal e escolas de canto. Partindo de pesquisas de campo e tendo como objetivo analisar ações culturais juvenis periféricas do hip-hop como possíveis mediações para novas práticas políticas na contemporaneidade, Rosana Martins traz estudos de caso no Brasil e em Portugal. Fábio Ribeiro busca refletir sobre a relação entre música e religião na construção da *performance* musical no contextos de grupos de Congado.

Agradeço à Fânia Espinosa pela belíssima imagem fotográfica da capa, de autoria de seu pai, Mário Espinosa, cuja carreira é fortemente marcada pelo registro sensível de imagens das comunidades quilombolas brasileiras.

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)

Música fractal: um painel de técnicas de geometria fractal aplicadas em música

Marcelo Queiroz (USP)
Fabio Kon (USP)

Resumo: Este artigo apresenta um painel de trabalhos de autores diversos que utilizam conceitos e técnicas relacionados à geometria fractal aplicados à música. São tratadas técnicas de análise de obras musicais voltadas à detecção de padrões fractais em repertório musical pré-existente, bem como técnicas que utilizam construções fractais na síntese de elementos musicais, tais como notas, acordes, melodias e ritmos, ou sinais sonoros. As principais contribuições são apresentadas resumidamente, bem como algumas ferramentas de *software* relacionadas ao tema. Ao final do texto são expostas perspectivas futuras de pesquisa envolvendo música e fractais.

Palavras-chave: Geometria fractal. Modelos matemáticos. Análise musical. Composição fractal.

Title: Fractal Music: A Panel of Techniques in Fractal Geometry Applied to Music

Abstract: This article presents an overview of works by several authors who use concepts and techniques from fractal geometry applied to music. It covers analysis techniques of musical works aimed at identifying fractal patterns in pre-existing musical repertoire, as well as techniques that use fractal building blocks in the synthesis of musical elements such as notes, chords, melodies and rhythm, or sound signals. The article presents the main contributions, as well as related software tools. Finally, the text presents some future perspectives in research involving music and fractals.

Keywords: Fractal Geometry. Mathematical Models. Musical Analysis. Fractal Composition.

QUEIROZ, Marcelo; KON, Fabio. Música fractal: um painel de técnicas de geometria fractal aplicadas em música. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 9-38, dez. 2013.

O interesse pelo estudo de relações entre música e fractais surgiu na década de 1970, pouco após a publicação dos primeiros trabalhos de Benoît Mandelbrot sobre dimensão fracionária, ruídos *1/f* (onde *f* representa a frequência) e autossimilaridade (MANDELBROT, 1967. MANDELBROT; VAN NESS, 1968). Os trabalhos de Richard Voss e John Clarke (1975, 1978) trazem análises de sinais de áudio de fragmentos musicais os mais diversos, todos revelando as mesmas características de ruídos *1/f*, o que sugere o caminho inverso: o da composição musical (estocástica) a partir da informação contida nos mesmos ruídos. A discussão chegou a um público mais amplo através de revistas de divulgação científica, como a *Scientific American* (GARDNER, 1978), e do livro *The Fractal Geometry of Nature* (MANDELBROT, 1983).

Esses trabalhos atraíram a atenção de músicos e cientistas e, a partir de então, diversos autores propuseram as mais variadas associações entre conceitos musicais e fractais para fins de análise e composição (BOLOGNESE, 1983. SCHROEDER, 1986. DODGE; BAHN, 1986. HSÜ; HSÜ, 1990. GOGINS, 1991. LEACH; FITCH, 1995. MADDEN, 1999. BIGERELLE; IOST, 2000. JOHNSON, 2003, entre muitos outros). As associações incluem a transposição de construções geométricas (como a curva de Koch ou o triângulo de Sierpinsky) para o plano melódico, o uso de ruídos com características fractais na geração de parâmetros musicais, tais como altura, duração, intensidade e timbre, e o uso de sistemas dinâmicos, sistemas de funções iteradas e atratores para a construção de partituras completas.

Nas seções seguintes, cada uma destas técnicas será abordada de forma resumida, começando-se pelas abordagens analíticas (Seção 2), que se ocupam da detecção de padrões fractais em repertório pré-existente, para, em seguida, considerar as técnicas de síntese (Seção 3), que utilizam mapeamentos de construções fractais na geração de elementos musicais. Os termos Análise e Síntese são utilizados aqui sempre em sentido amplo, ou seja, para se referirem à extração de informação e à geração de informação, respectivamente. A Seção 4 apresenta uma lista de programas e ferramentas de *software* relacionados a música e fractais, com uma breve discussão de cada um deles, e a Seção 5 apresenta algumas considerações finais e perspectivas de pesquisa futura na área.

É importante ressaltar que este artigo tem como objetivo apresentar uma visão geral da área de fractais em música e não pretende, de forma alguma, abranger exaustivamente todos os trabalhos já realizados na área. Não se tratou aqui de apresentar uma revisão sistemática da literatura, mas sim de apresentar ao leitor uma visão geral da área. Em particular, alguns trabalhos não foram incluídos ou discutidos detalhadamente, seja

por exigirem uma exposição muito longa, ou por apresentarem um recorte ou uma aplicação excessivamente específicos. Além disso, limitou-se propositalmente o escopo a trabalhos que mencionam fractais de forma explícita; sendo assim, não foram incluídos trabalhos que mencionam apenas conceitos relacionados, tais como autossimilaridade ou sistemas caóticos, sem apresentar uma conexão direta com a geometria fractal. O leitor interessado poderá encontrar muitos outros textos de caráter geral sobre o assunto (BERAN, 2004. CHAPEL, 2003. CHIROLLET, 2002. DARBON, 2006. JOHNSON, 2003. MADDEN, 1999. MIRANDA, 2001. MOORE, 1990).

Análise musical e fractais

O uso do computador na análise sonora e musical abrange diversas disciplinas e aplicações, como a acústica musical (análise tímbrica de instrumentos, análise de características acústicas de recintos), a transcrição musical (produção de uma partitura ou equivalente a partir de um registro de áudio), a transcrição textual (reconhecimento da fala), a mineração de dados (reconhecimento de estilos, classificação de gêneros) e a *performance* interativa (sincronização da *performance* de um músico com processamento e síntese sonoros em tempo real), entre outros.

Os primeiros trabalhos envolvendo análise sonora e fractais se devem a Voss e Clarke (1975, 1978), e têm importância seminal para a pesquisa nesta área. Neles observou-se, pela primeira vez em gravações e transmissões de música, uma característica comum a certos processos estocásticos, tais como a energia residual de válvulas, semicondutores, membranas nervosas, manchas solares e as flutuações do nível de água do rio Nilo, quando observados por longos períodos de tempo: a característica de que o espectro de potência (ou de energia) destes sinais decai em proporção inversa à frequência (ou seja, segundo uma função $1/f$, onde f representa a frequência).

Mais especificamente, os autores calcularam o espectro de potência de sinais $x(t)$ (aqui t representa o tempo, e $x(t)$ a amplitude instantânea do sinal) consistindo de gravações de execuções de obras de diversos compositores, entre eles Johann Sebastian Bach, Elliot Carter, Milton Babbit, Karlheinz Stockhausen e Scott Joplin, bem como longas sequências de transmissão radiofônica de estilos diversos, como música clássica, jazz e blues, rock e até mesmo noticiários. Todas apresentavam a característica de que o espectro nas baixas frequências (abaixo de 1Hz) decaía conforme a função $1/f$ (VOSS; CLARKE, 1978: 260. Cf. figura 5, reproduzida na Fig. 1 abaixo, à esquerda). Tal observação é facilitada quando os valores de frequência (f) e de energia (E) são representados em escala logarítmica, de tal

forma que a relação *E=1/f* se torna *log(E)=-log(f)*, ou seja, a queda se assemelha a uma função linear. Um exemplo análogo aos de Voss e Clarke foi recriado aqui a partir da análise da execução do primeiro *Prelúdio e Fuga*, BWV846, do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach, na execução de Rosalyn Tureck, em 1953 (Fig. 1, à direita).

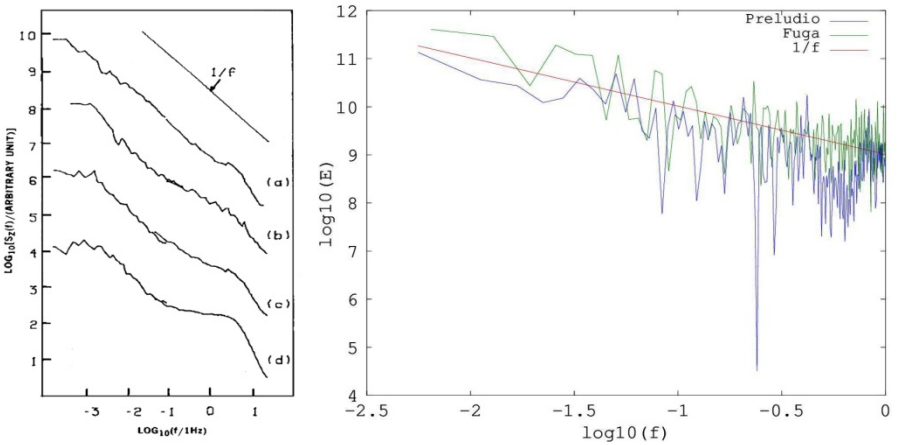


Fig. 1: Esquerda: Espectro de baixa frequência relacionado a transmissões radiofônicas: (a) música clássica, (b) rock, (c) jazz e blues, (d) noticiário (extraído da figura 5 de VOSS; CLARKE, 1978: 260). Direita: Espectros de baixa frequência da obra *Prelúdio e Fuga* n. 1, BWV846, do *Cravo Bem Temperado* de J. S. Bach, gravada em 1953 por Rosalyn Tureck.

É interessante observar que essas frequências baixas (abaixo de 1Hz) refletem variações de longo prazo (> 1 segundo) do sinal de áudio, entre elas o perfil dinâmico e o perfil melódico, que variam muito mais lentamente do que a forma de onda propriamente dita. O conteúdo espectral entre 1Hz e 10Hz está associado principalmente à estrutura rítmica da peça, enquanto o conteúdo harmônico propriamente dito influencia a parte do espectro correspondente à faixa audível (dos 20Hz aos 20kHz), que naturalmente não segue uma função do tipo *1/f*, mas sim distribuições relativas a cada linguagem musical, como a tonalidade (ou ausência dela) e os padrões de escrita melódica correspondentes.

Uma interpretação do que significa esta distribuição *1/f* pode ser obtida por comparação com dois processos estocásticos muito conhecidos: o ruído branco e o

movimento browniano.

O ruído branco pode ser aproximado por um sinal de tempo discreto $x(n)=Z_n$, para todo instante n inteiro, onde Z_n são variáveis aleatórias independentes com distribuição normal, média 0 e variância 1. Seu espectro de potência pode ser calculado como a transformada de Fourier de sua função de autocorrelação, definida pela expressão $\bar{x}(n) = \sum x(m)x(n-m) = \sum Z_m Z_{n-m}$, e que em virtude da independência das variáveis Z_n tem como valor esperado $E[\bar{x}(0)] = 1$ e $E[\bar{x}(k)] = 0 \forall k \neq 0$, que corresponde à função conhecida como delta de Dirac discreto (definida pelas condições $\delta(0)=1$ e $\delta(k)=0$ sempre que $k\neq 0$). Assim, o espectro de potência de $x(n)$ é a transformada de Fourier do delta de Dirac, que é uma função constante, ou em outros termos, se comporta como a função $1/f^d$ com $d=0$. É interessante observar que o termo ruído branco vem da analogia com a luz branca que também possui espectro constante, pois ela contém todas as frequências visíveis em igual intensidade.

O movimento browniano, associado neste contexto ao ruído vermelho, pode ser aproximado por uma versão discreta (passeio aleatório) dada pela expressão $x(n)=x(n-1)+Z_n$, para todo n inteiro, onde Z_n são variáveis aleatórias independentes e com distribuição uniforme. Seu espectro de potência $|X(\omega)|^2$ em função da frequência angular ω pode ser calculado a partir da expressão $x(n)=x(n-1)+Z_n$ como $X(\omega)=e^{i\omega}X(\omega)+Z(\omega)$, ou seja $X(\omega)=Z(\omega)/(1-e^{i\omega})$, onde $Z(\omega)$ é o espectro do ruído branco (que tem média igual a uma constante K). Para ω pequeno $1-e^{i\omega}$ é aproximadamente igual a ω, de onde $|X(\omega)|^2 \approx (K/\omega)^2$, ou seja, o espectro de potência $|X(\omega)|^2$ cai com o quadrado da frequência. Lembrando que a frequência f em Hertz satisfaz $2\pi f=\omega$, temos que $|X(f)|^2 \approx (K/2\pi)^2(1/f^2)$, ou seja, o espectro de potência decai como uma função $1/f^2$ para frequências baixas.

Um ruído com espectro $1/f$ também é conhecido como ruído rosa (pela sua caracterização espectral intermediária entre o ruído branco $1/f^0$ e o vermelho $1/f^2$) e tem a propriedade de possuir iguais quantidades de energia em qualquer faixa do espectro logarítmico de frequência. Assim, por exemplo, entre duas frequências f_1 e f_2 que formem um intervalo musical de oitava ($f_2/f_1=2$), a energia total será $\int_{f_1}^{f_2} \frac{1}{f} df = \ln f_2 - \ln f_1 = \ln\left(\frac{f_2}{f_1}\right) = \ln(2) = constante$, independentemente da região considerada do espectro, o mesmo valendo para qualquer outro intervalo musical.

Este comportamento do espectro pode ser relacionado com a memória do processo estocástico: o espectro da forma $1/f^0$ está relacionado a um processo em que cada novo valor é gerado de forma independente de seu histórico (processo sem memória), enquanto o espectro da forma $1/f^2$ está associado a um processo que acumula todos os valores anteriores (afinal $x(n)=x(0)+Z_1+Z_2+\ldots+Z_n$), e a memória do processo é infinita. Pode-se demonstrar que um espectro da forma *1/f* está associado a um processo em que novos valores dependem dos anteriores de acordo com um decaimento exponencial $e^{-\alpha t}$ (aqui α é uma constante e *t* representa o lapso de tempo em relação ao presente). Em termos de memória do processo, pode-se falar que a memória é infinita, porém a dependência é maior em relação ao passado recente do processo (correspondente a $t \approx 0$).

As observações de Voss e Clarke não se limitaram à amplitude dos sinais *x(t)*, mas também compreendem a frequência instantânea *f(t)*, estimada por eles através da contagem de ocorrências da condição *x(t)=0* (*zero-crossings*). Foi observado o mesmo padrão de decaimento *1/f* do espectro dos sinais *f(t)* em todos os casos analisados. A medida de frequência instantânea, intuitivamente ligada à ideia de melodia, impulsionou os autores a aplicar geradores de ruído *1/f* à composição automática; este tópico será retomado na Seção 3.

Uma abordagem analítica substancialmente diferente, proposta por Hsü e Hsü (1990), é estudar as frequências relativas com que notas ou intervalos musicais aparecem em uma composição. Estes autores argumentam que determinadas peças e/ou compositores utilizam (implicitamente ou inconscientemente) uma distribuição que obedece a uma expressão da forma $F=K/I^D$, onde *F* é a frequência de aparição do intervalo musical *I* (medido em número de semitons), *K* é uma constante e *D* é interpretado como a dimensão fractal da peça (cf., p.ex., BERAN, 2004, seção 3.2). Os autores analisam partituras (e não gravações em áudio como Voss e Clarke) de peças para piano de Bach, Mozart, Stockhausen - nomeadamente, *Invenção* n. 1, em Dó maior, BWV 772, de Bach; *Sonata*, em Fá maior, KV 533, de Mozart e *Capricorn*, de Stockhausen - e também canções populares, contando as frequências de intervalos entre notas sucessivas (separadamente para mão direita e esquerda), e obtêm valores de *D* (e *K*) por regressão linear a partir dos pares *(I,F)* observados. Especificamente são considerados os valores *log(I)* e *log(F)*, que devem obedecer à expressão $log(F)=log(K)-D\cdot log(f)$, que é linear em *D*. Os valores de *D* assim obtidos são em geral fracionários, como *D=2,4184* para a obra BWV 772 de Bach ou *D=1,7322* para a obra KV 533 de Mozart, ao passo que a distribuição de intervalos na peça *Capricorn* de Stockhausen não se ajusta bem a uma reta (HSÜ; HSÜ, 1990: 940. Cf. figura 1,

reproduzida na Fig. 2 abaixo). Os autores concluem destas análises que peças tonais como as de Bach e Mozart e as canções populares analisadas possuem estrutura fractal, enquanto a peça de Stockhausen não possuiria a mesma estrutura.

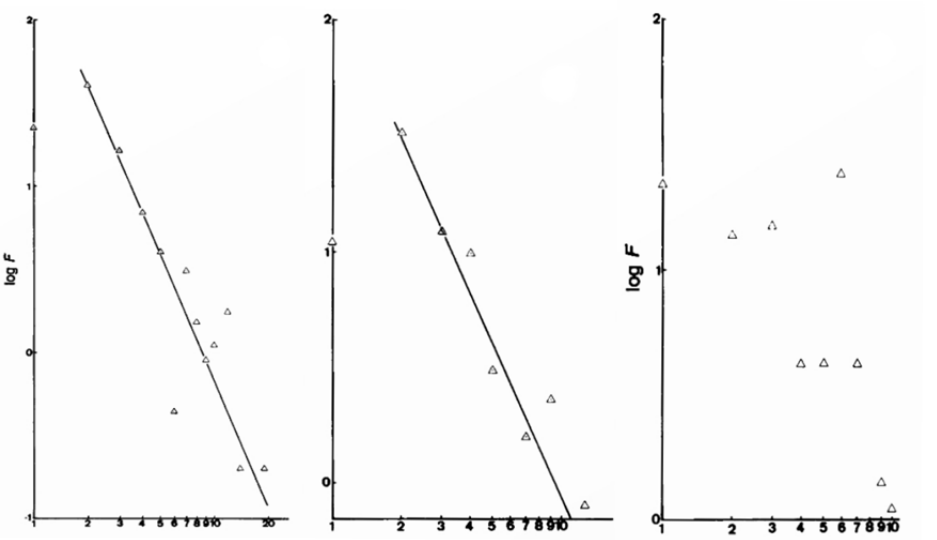


Fig. 2: Distribuição dos intervalos em 3 peças: (esquerda) BWV 772 de Bach, (centro) KV 533 de Mozart e (direita) *Capricorn* de Stockhausen. Imagem extraída do original de Hsü e Hsü (1990: 940, figura 1).

É interessante notar que os autores observam desvios significativos dos valores medidos em relação ao modelo linear, como a relativa infrequência do semitom (valores 1 nos eixos horizontais da Fig. 2) e do trítono (6 semitons) e a abundância de intervalos de quinta (7 semitons) e oitavas (12 semitons), desvios estes atribuídos a preferências estéticas daqueles compositores. Já no caso da composição de Stockhausen a distribuição não permite uma regressão linear razoável, o que segundo os autores se deve à "notável deficiência de terças maiores e excesso extremo de trítonos" (*sic*), que seriam (mais uma vez segundo estes autores) "os responsáveis pela atonalidade da música moderna".

Poder-se-ia contra-argumentar através de outra explicação natural (mas não vislumbrada no artigo de Hsü e Hsü), que corresponde a reconhecer o fato (histórico) de que os primeiros compositores trabalhavam em um contexto tonal que, por construção,

privilegiava 7 notas de uma escala diatônica versus 12 notas da escala cromática. Isso naturalmente introduz uma distribuição desigual de intervalos, com uma abundância de segundas maiores, terças maiores e menores, e quartas e quintas justas, em detrimento de segundas menores ou trítonos. Tomando, por exemplo, um trecho diatônico de duas oitavas (notas sem acidentes entre o *Dó*$_3$ e o *Dó*$_5$, por exemplo) e contando a quantidade de intervalos de segunda menor (F_1 = frequência de intervalos de 1 semitom), de segundas maiores (F_2 = frequência de intervalos de 2 semitons) e assim por diante até os intervalos de sétima maior (F_{11}), obtém-se o vetor de frequências *F=[4,10,7,6,10,3,10,4,6,6,3]*. Aplicando o método da regressão linear a estes dados (ignorando o valor F_1=*4* referente a 1 semitom, como Hsü e Hsü) pode-se estabelecer uma relação fractal com *D=0,4422* e *K=12,874*, ilustrada pela linha tracejada na Fig. 3.

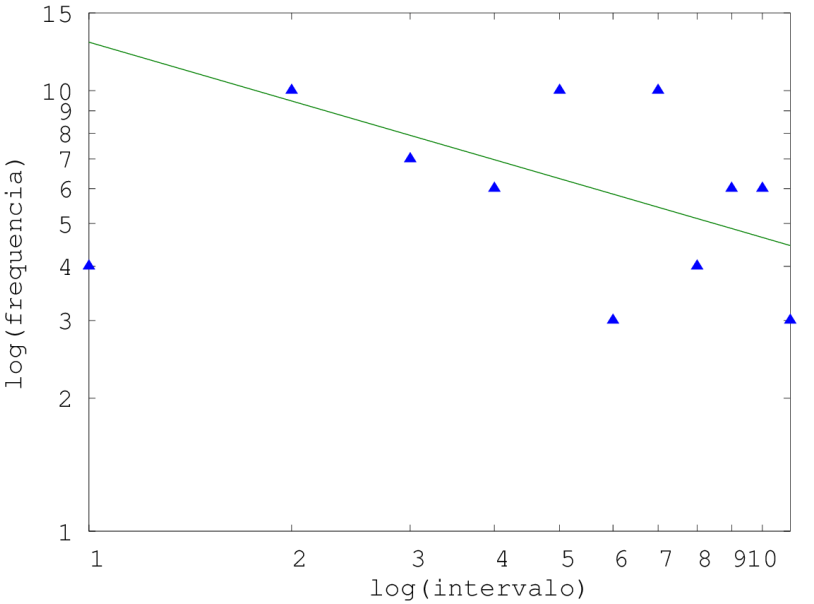


Fig. 3: Aproximação fractal da sequência de intervalos da escala diatônica.

A aproximação revela as mesmas nuances observadas em relação aos intervalos

deficitários (uníssono = 1 semitom e trítono = 6 semitons) e em excesso (quarta = 5 semitons e quinta = 7 semitons), e seria ainda mais rica e informativa se levasse em conta também fatores históricos e estéticos, considerando restrições usuais da escrita melódica tonal, como a predominância de intervalos de segundas e terças e a compensação de saltos intervalares maiores (por grau conjunto em movimento contrário). Já em relação à escrita de Stockhausen, pode-se dizer que existe uma intencionalidade em se abandonar o cânone da escrita diatônica e buscar construções que tornem a distribuição de notas e intervalos menos previsível. Ao invés de corroborar a visão de Hsü e Hsü, estes argumentos evidenciam o fato de que tais modelos de regressão expressam características intencionais e, até certo ponto, planejadas pelo compositor.

Esta abordagem diferencia-se da de Voss e Clarke principalmente por operar sobre um conjunto pequeno (vetor de frequências dos intervalos) obtido por redução das peças analisadas e por eliminar a dimensão temporal da análise. Muito provavelmente, os mesmos padrões *1/f* de Voss e Clarke seriam observados tanto nas sequências temporais formadas pelas alturas (que são análogas à frequência instantânea *f(t)* em função do tempo) quanto nas sequências de intervalos entre notas consecutivas (o que corresponderia a uma versão discretizada da derivada $\frac{\partial f(t)}{\partial t}$ da frequência instantânea).

Um mapeamento entre análise musical redutiva e o conceito de autossimilaridade em geometria fractal foi proposto pelos mesmos autores um ano mais tarde (HSÜ; HSÜ, 1991). Nesse novo trabalho, são consideradas a sequência temporal de notas de uma partitura e suas reduções obtidas pela filtragem das notas de índices múltiplos de *k*, para *k=2,3,etc.* Assim são geradas partituras com metade das notas (*k=2*), um terço das notas (*k=3*) e assim por diante. Os autores se referem a estas versões filtradas como *reduções fractais* e ressaltam o fato de que elas apresentam versões suavizadas do mesmo perfil original, porém não chegam a formalizar a relação deste procedimento com o conceito de autossimilaridade. Em termos da teoria de processamento de sinais, o procedimento para obtenção destas versões filtradas é análogo a um processo de sub-amostragem, que pode introduzir rebatimentos (*aliasing*) no domínio da frequência, mas em princípio não modifica substancialmente o perfil do sinal no longo prazo (perfil este determinado pela porção inicial do espectro, correspondente às frequências mais baixas).

Em 1995, Jeremy Leach e John Fitch buscaram uma forma automática de análise estrutural inspirada no trabalho de Lerdahl e Jackendoff para música tonal (LERDAHL; JACKENDOFF, 1983). Um dos objetivos desta análise é construir uma árvore de eventos que represente simultaneamente diversos níveis de redução da peça original e que permita

reconhecer a importância estrutural de cada evento (LEACH; FITCH, 1995). Ao invés de considerar todas as regras de classificação de Lerdahl e Jackendoff (como a posição métrica de cada evento e o contexto harmônico), a análise é baseada apenas em perfis de mudança: mudanças de valores rítmicos (relações entre durações), mudanças de altura musical (intervalos) e mudanças de escala musical (relações entre subconjuntos da escala cromática de 12 notas), entre outros. Através da análise destes parâmetros pode-se criar uma hierarquia onde a importância de um evento é dada pela quantidade de mudanças introduzidas por aquele evento. A ideia é ilustrada no fragmento inicial do tema da *Sinfonia* n. 40 de Mozart e, posteriormente, é aplicada em composição automática (mais detalhes na Seção 3).

Tendo em vista a classificação automática de música em relação ao gênero, Bigerelle e Iost retomam o método de análise de Voss e Clarke, considerando o espectro dos sinais de áudio correspondentes (BIGERELLE; IOST, 2000). Este trabalho apresenta dois métodos distintos para o cálculo da dimensão fractal *d* dos sinais (o expoente na expressão $1/f^d$), o método da variação e o método ANAM (método da autocorrelação normalizada média), e apresenta medições da dimensão *d* para amostras de música de concerto, música eletrônica, *heavy metal*, jazz, noturnos de Chopin, rock progressivo, quartetos de cordas, música para relaxar, *rock'n'roll*, música sinfônica, música tradicional francesa e música *punk*. Após constatar sobreposições nos valores de dimensão fractal destas gravações, os autores propõem uma classificação de gêneros baseada em uma análise multifractal, que calcula uma sequência de valores de *d* por regressão linear de diferentes trechos do espectro. Utilizando-se 10 medições de *d* para cada amostra foi possível classificar os diversos gêneros através do teste estatístico de Duncan.

Outra pesquisa que utiliza diversas medidas da taxa de decaimento do espectro para fins de análise e classificação (MANARIS et al., 2003) parte de registros simbólicos (arquivos MIDI) e, para cada música, considera os espectros de diversas sequências: altura (*pitch*), classe de altura (*pitch class* ou nome da nota), durações, altura × duração, intervalos melódicos, intervalos harmônicos, bigramas e trigramas (agrupamentos de dois e três valores) melódicos e harmônicos e intervalos de ordem superior (intervalos de intervalos e construções análogas). São analisadas 220 peças de estilos e gêneros diversos e, para todas elas, são obtidos valores de inclinação entre *0* e -∞ (valor negativo do expoente em $1/f^d$) e de qualidade entre *0* e *1* (que representa o quão bem os valores se ajustam à curva $1/f^d$) para cada um dos critérios. Para todos os exemplos musicais foram obtidos valores médios de inclinação próximos de -1 (relação *1/f*) e valores médios de qualidade próximos de *0.8* (ajuste excelente), enquanto para exemplos de ruídos branco, rosa e sequências obtidas de

DNA, os valores de inclinação eram substancialmente menos negativos (mais próximos da distribuição $1/f^0$ que corresponde ao ruído branco, sem memória). Além disso, menciona-se o fato de que em relação ao critério classe de altura as composições dodecafônicas de Schönberg apresentaram inclinação *-0,3168*, mais próxima do ruído branco do que do rosa, o que não deveria ser uma surpresa já que se trata de um pressuposto composicional, embora o texto de Manaris não deixe isso claro (na música dodecafônica todas as 12 notas deveriam comparecer com igual frequência, o que corresponderia a uma distribuição $1/f^0$).

Várias outras técnicas para obtenção de medidas fractais de melodias foram utilizadas na análise de música tradicional turca (GÜNDÜZ; GÜNDÜZ, 2005), entre elas diagramas de espalhamento (*scattering diagrams*), estrutura espiral, grafos, diagramas de animais e entropia, que serão discutidos a seguir.

Diagramas de espalhamento (cf. BERAN, 2004, seções 2.4 e 2.7) representam relações entre valores consecutivos em uma sequência, ou no caso deste estudo, entre notas consecutivas em uma canção tradicional, representadas numericamente. Cada sucessão $N_i \rightarrow N_{i+1}$ de notas na melodia gera um ponto (N_i,N_{i+1}) no diagrama.

Sequências geradas por ruído branco apresentam espalhamento uniforme no diagrama, enquanto melodias compostas por intervalos musicais pequenos apresentarão uma concentração ao longo da diagonal no diagrama. Ruídos *1/f* apresentam um espalhamento com distribuição gaussiana ao redor da diagonal. Diagramas de espalhamento podem ser utilizados para se obter aproximações da dimensão fractal da sequência a partir da razão entre o número de quadrados que contém os pontos do diagrama e o número total de quadrados utilizados numa dada discretização do plano melódico. Os autores apresentam como ilustração um par de diagramas para a canção *Bana Bir Aśk* de Erol Sayan (GÜNDÜZ; GÜNDÜZ, 2005: 571. Cf. figura 4, reproduzida na Fig. 4 abaixo), para a qual a dimensão obtida foi *0,5*.

O raio de giro (R_G) é um conceito emprestado da análise de polímeros e está relacionado ao ângulo formado pela diagonal e pela reta obtida por regressão linear dos pontos do diagrama. No mesmo exemplo, esse raio foi calculado como $R_G=0,766$. Outra medida utilizada nesse trabalho é a aproximação das quantidades de cada uma das notas presentes na melodia, através de uma representação circular, por uma espiral representada na forma polar como $r=\beta e^{\theta cot(\alpha)}$, onde α e β são constantes, θ é o ângulo e r é o raio. Na mesma melodia do exemplo anterior, o valor de $\alpha=88,8$ produz a curva com melhor ajuste à representação do diagrama de espalhamento (GÜNDÜZ; GÜNDÜZ, 2005: 575, figura 7. GÜNDÜZ; GÜNDÜZ, 2005: 577, figura 8. Cf. a reprodução de ambas na Fig. 5 abaixo).

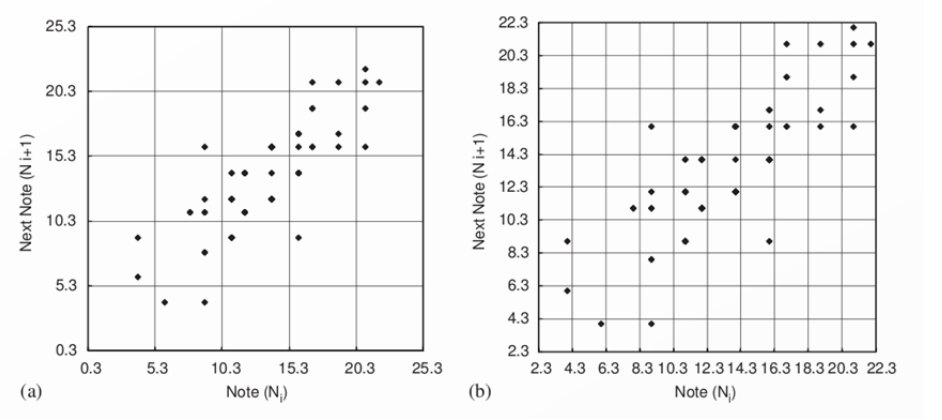


Fig. 4: Diagramas de espalhamento para a canção *Bana Bir Aśk*, de Erol Sayan, em duas discretizações diferentes, representadas pelas escalas numéricas nos eixos horizontal e vertical, ambas em semitons: em (a) são usados quadrados de 5×5 semitons, e em (b) são usados quadrados de 2×2 semitons. Imagem extraída do original de Gündüz e Gündüz (2005: 571, figura 4).

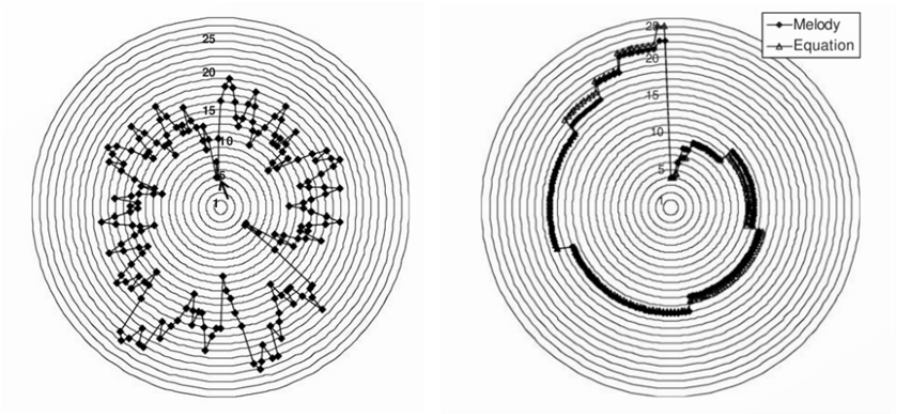


Fig. 5: Esquerda: representação circular da melodia original. Direita: representação das quantidades de cada uma das notas e aproximação por um modelo espiral. Imagem extraída do original de Gündüz e Gündüz (2005: 575, figura 7; 577, figura 8).

Outras análises das mesmas canções analisadas por Gündüz e Gundüz incluem a representação dos diagramas de espalhamento como grafos dirigidos, com arestas entre os pontos (N_{i-1},N_i) e (N_i,N_{i+1}), e a inspeção de subgrafos formados por trechos menores da melodia, com a intenção de identificar padrões ou figuras reconhecíveis. Trechos iniciais da melodia *Bana Bir Aśk* com 9, 18, 30, 40 e 80 notas produzem subgrafos (denominados *animais*) que mostram, segundo os autores, uma forma em evolução que estaria associada à canção (GÜNDÜZ; GÜNDÜZ, 2005: 581. Cf. figura 13 e outras, reproduzidas aqui na Fig. 6 abaixo).

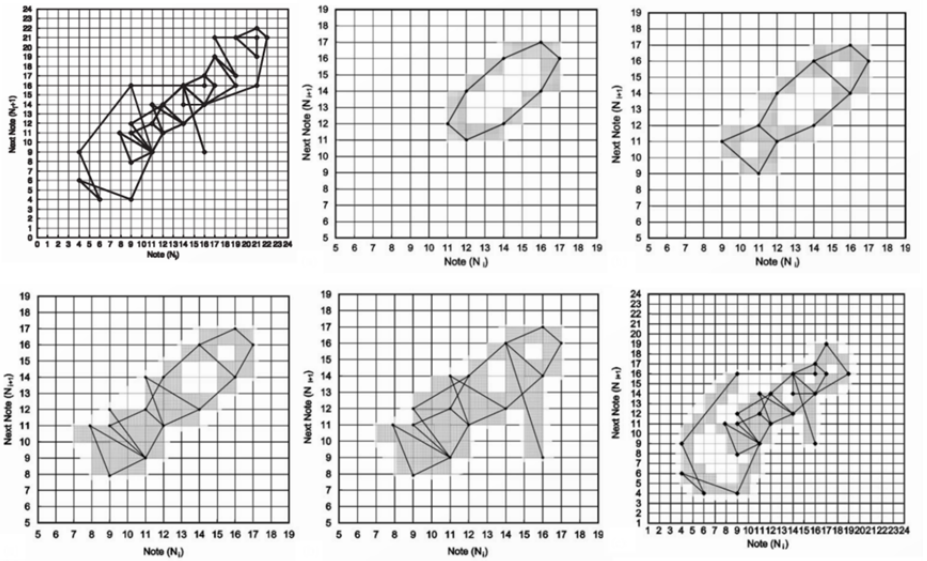


Fig. 6: Grafo associado à melodia original (no alto à esquerda) e subgrafos referentes a trechos iniciais com 9, 18, 30, 40 e 80 notas (figuras seguintes). Segundo os autores, a sequência acima permite observar a evolução do animal associado à canção. Imagem extraída do original de Gündüz e Gündüz (2005: 581, figura 13; 579, figura 10; 585, figura 16).

Finalmente, medidas de entropia podem ser associadas ao grafo de transição entre notas consecutivas numa melodia. Especificamente, considera-se um grafo com um vértice para cada nota da escala e uma conexão para cada sucessão de notas na melodia

(permitindo-se múltiplas arestas entre os mesmos dois nós). Seja p_i o número de arestas saindo do nó correspondente à nota *i* no grafo; a entropia (*S*) da melodia caracterizada pelo vetor *p* (cujas componentes são os valores p_i) é definida por $S(p) = -\sum p_i \log_2 p_i$ e é medida em bits. Na melodia *Bana Bir Aśk* este valor é calculado como 2,57 bits, que pode ser interpretado como o tamanho médio ocupado por cada nota da melodia numa representação compactada ótima (como a codificação de Huffman, que utiliza árvores binárias construídas a partir das frequências observadas de cada símbolo, neste caso a partir das frequências das notas na melodia).

Depois de discutir todas estas formas de representação e análise das melodias, os autores concluem que é possível caracterizar e comparar melodias usando-se estas representações. O artigo não chega a discutir a relevância musical destas análises, nem apresenta um mecanismo para integrar todas estas informações e utilizá-las na comparação das melodias.

Outro trabalho que utiliza a técnica de análise multifractal utiliza expoentes de Hölder e Hurst para a caracterização de melodias (SU; WU, 2006, 2007). Nesse trabalho, o conteúdo melódico e rítmico é transformado em duas sequências não temporais de pontos dispostos em uma linha, onde a posição de um ponto reflete o intervalo melódico ou a diferença de duração em relação à nota anterior. O cálculo do espectro multifractal das melodias é feito através de medidas locais dos aglomerados de pontos obtidos e, para as melodias consideradas (*Gavotte* de Gossec, *Le Cygne* de Saint-Säens e *Ave Maria* de Gounod), o espectro possui sempre forma parabólica, porém com curvaturas distintas. Segundo os autores, essa é uma característica que poderia ser utilizada na classificação de diferentes estilos de música.

Um livro que apresenta algumas das técnicas de análise discutidas nesta seção é *Fractals in Music: Introductory Mathematics for Musical Analysis* (MADDEN, 1999). Trata-se, segundo o próprio autor, de uma espécie de projeto em aberto, onde muitos tópicos matemáticos são apresentados e poucas análises musicais são oferecidas. Estas serviriam de subsídio para fomentar o interesse em aprofundar a pesquisa em cada um destes tópicos; o próprio autor pretende desenvolver esses tópicos em livros separados e convida o leitor a participar da construção de sua teoria. São particularmente interessantes as críticas escritas a respeito deste livro (BORTHWICK, 2000. QUAGLIA, 2000).

Já em seu *Les Musiques du Chaos,* Nicolas Darbon apresenta uma visão geral das ferramentas matemáticas da teoria do caos e seus relacionamentos, sejam eles metafóricos ou científicos, com a música (DARBON, 2006). Em particular, a 3ª parte, *Fractalisme*,

apresenta conceitos básicos de fractais e discute formas de aplicação à análise e composição musicais.

Síntese e composição usando fractais

O computador vem sendo usado na composição eletrônica e eletroacústica desde a década de 1950. Uma das primeiras composições algorítmicas foi a *Illiac Suite for String Quartet* resultante dos trabalhos de Lejaren Hiller, entre 1955 e 1957, que programou o computador Illiac da Universidade de Illinois em Urbana-Champaign para gerar a partitura de um quarteto de cordas (HILLER; ISAACSON, 1957). Para tanto, ele utilizou diversas técnicas matemáticas, como sorteios aleatórios simples, sorteios com crivos para implementação de regras de contraponto tradicional, variações de ritmo e timbre em uma mesma nota e cadeias de Markov. A partitura deveria ser então executada por intérpretes humanos.

Outros usos do computador na composição envolviam o processamento de material acústico pré-gravado ou a síntese direta de sinais de áudio usando modelos matemáticos. Esse material poderia ser trabalhado exclusivamente por um compositor humano ou ainda ser submetido a diversas técnicas de composição automática (o que não deixa de ser também uma forma de controle por um compositor/programador humano).

Os trabalhos de Voss e Clarke com síntese de melodias a partir de ruídos *1/f* (apresentados na Seção 3) trouxeram a preocupação de como estruturar uma sequência aleatória de tal modo que ela apresente alguma característica que pudesse ser considerada musical. A partir da observação do comportamento de longo prazo dos sinais acústicos parecia natural sugerir que os padrões macroscópicos da composição automática (principalmente alturas, durações e intensidades) imitassem a característica dos espectros *1/f* observados no repertório tradicional, sem abrir mão da imprevisibilidade pretendida com os sorteios aleatórios. Para isso, bastaria mapear sequências discretas de ruído rosa (ruído *1/f*) aos parâmetros musicais desejados.

Existem várias maneiras de utilizar geradores aleatórios convencionais (com distribuição uniforme e espectro constante) para gerar ruído rosa. Possivelmente o caminho mais simples é multiplicar o espectro constante do ruído branco por uma função *1/f*. Especificamente isso pode ser feito no computador calculando-se a FFT (abreviação de *Fast Fourier Transform* ou Transformada Rápida de Fourier) de um vetor de *N* valores aleatórios representando *k* segundos de ruído branco, multiplicar cada posição do vetor de

espectro (que representa as frequências $\frac{1}{k}Hz, \frac{2}{k}Hz, \ldots, \frac{N/2}{k}Hz$) pelo inverso da frequência correspondente e aplicar a iFFT (inversa da FFT) para se recuperar um sinal no domínio do tempo que terá as mesmas características do ruído rosa. Outra forma é utilizar *k* geradores de ruído branco atualizados a diferentes taxas: o primeiro é atualizado a cada amostra, o segundo a cada 2 amostras, e o *k*-ésimo a cada 2^k amostras. A soma destes geradores terá o espectro da forma *1/f* (GARDNER, 1978. MOORE, 1990).

Voss e Clarke utilizaram um computador PDP-11 para criar melodias aleatórias utilizando diversos geradores (ruídos branco, rosa e vermelho), mapeando os valores gerados em alturas da escala cromática de 12 notas e durações equivalentes a múltiplos inteiros de uma duração mínima (representada pela figura musical de uma colcheia). Exemplos dessas melodias podem ser vistos na Fig. 7.

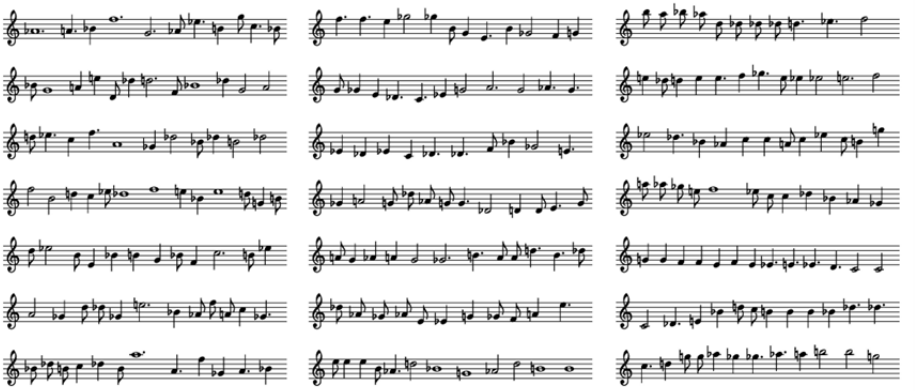


Fig. 7: Melodias geradas por ruído branco ($1/f^0$, primeira coluna), ruído rosa ($1/f$, segunda coluna) e ruído vermelho ($1/f^2$, terceira coluna). Imagem adaptada a partir do original de Voss e Clarke (1978).

Os autores apresentaram essas melodias para centenas de pessoas em nove universidades diferentes e coletaram respostas e opiniões sobre o interesse gerado por elas. Suas conclusões foram de que as melodias brancas ($1/f^0$) eram demasiadamente aleatórias, as melodias vermelhas/Brownianas ($1/f^2$) eram muito simples e as melodias rosas ($1/f$) possuíam um certo equilíbrio entre previsibilidade e surpresa, gerando o resultado

mais interessante para os ouvintes.

Vale a pena ressaltar o fato de que este mapeamento entre os gráficos ou sequências de números gerados aleatoriamente e a sequência de notas na partitura nada tem de natural (no sentido literal de corresponder a algum mapeamento observado na natureza); pelo contrário, esta tradução é completamente arbitrária (também no sentido literal, que não depende de uma lei ou regra pré-estabelecida). Trata-se de uma decisão composicional e que nesse caso se relaciona evidentemente com a própria notação musical ocidental, que representa o tempo no eixo horizontal (da esquerda para a direita) e a altura musical no eixo vertical (de acordo com a posição da nota no pentagrama). Vários outros mapeamentos são possíveis e o próprio trabalho de Voss e Clarke utiliza um mapeamento diferente dos ruídos *1/f* para gerar os valores rítmicos do exemplo acima.

O algoritmo para geração de ruído *1/f* a partir do lançamento de vários dados com taxas diversas de atualização foi generalizado por Tommaso Bolognesi, através de uma aleatorização da sequência de atualizações dos geradores (BOLOGNESI, 1983). Isso foi feito com a finalidade de quebrar a estrutura binária implícita no algoritmo original. Nele, a cada 2^k amostras todos os geradores são atualizados, o que acarreta uma ruptura brusca da sequência como efeito colateral. Em menor medida existem rupturas a cada 2^{k-1} amostras, quando *k-1* geradores são atualizados, e também a cada 2^{k-2} amostras, e assim por diante, por um argumento análogo. Bolognesi propôs que o *k*-ésimo gerador continuasse sendo atualizado aproximadamente uma vez a cada 2^k amostras, porém esta decisão seria tomada a cada amostra a partir de um sorteio com probabilidade 2^{-k}. Isto torna mais rara a ocorrência de todos os *k* dados serem atualizados simultaneamente, mas preserva a característica do espectro *1/f*.

Outra generalização foi a introdução de uma estrutura de pesos aplicada aos resultados dos geradores aleatórios de acordo com a fórmula $\sum p^i gerador[i]$, onde *p* é um parâmetro positivo e *gerador*[*i*] é uma sequência produzida por um gerador pseudo-aleatório de ruído branco. O algoritmo original corresponde a *p=1*; valores maiores de *p* suavizam o perfil da sequência gerada (BOLOGNESI, 1983: 30. Cf. figura 6, reproduzida na Fig. 8 abaixo). A coleção de melodias geradas por sorteios ponderados com diferentes valores de *p* apresentam uma estrutura de similaridade, porém os espectros destes sorteios não são *1/f*.

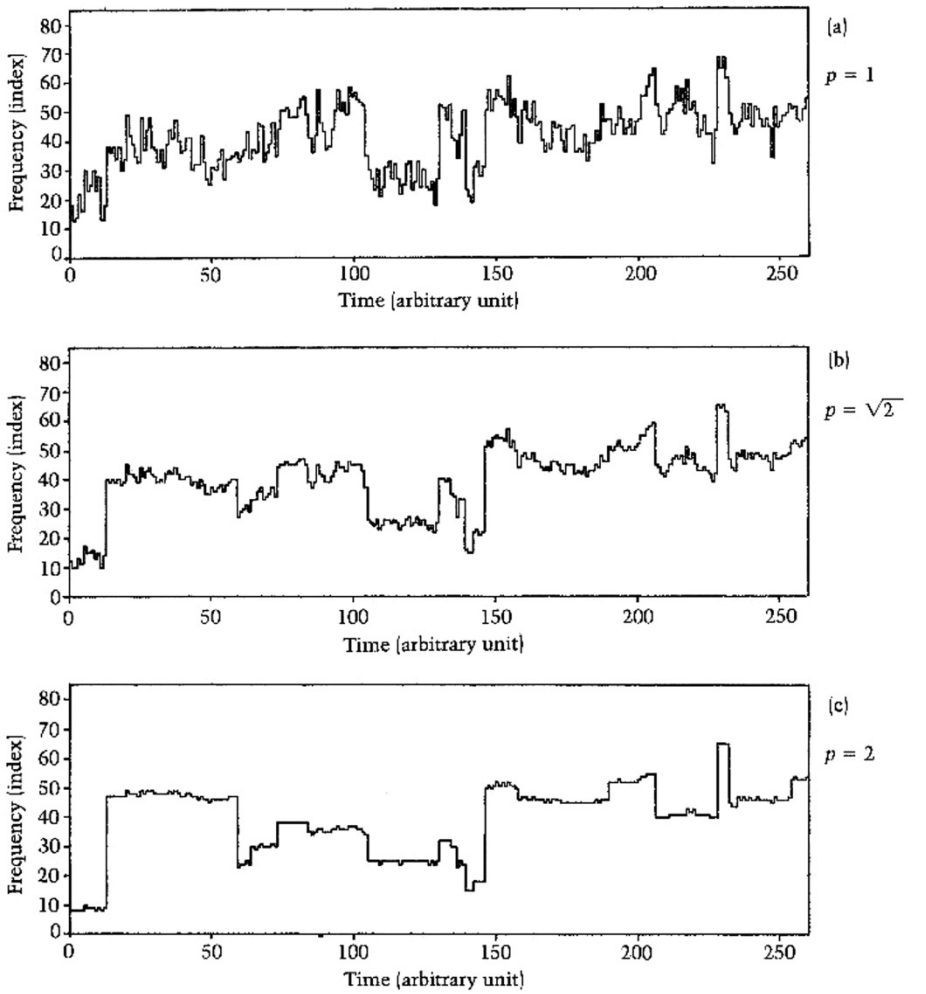


Fig. 8: Melodias geradas pelo algoritmo de Bolognesi com atualizações aleatórias e pesos crescentes. Imagem extraída do original de Bolognesi (1983: 30, figura 6).

Outra contribuição de Bolognesi foi o estudo de voos de Levy (*Levy flights*) para a geração de melodias com a característica de autossimilaridade, que possuem grau de

concentração de sua estrutura hierárquica controlado por um parâmetro *D* (que representa a dimensão fractal do voo). Especificamente, uma trajetória discreta em um espaço *n*-dimensional é construída a partir de um ponto inicial *x*, e saltos de tamanho *r* são permitidos de acordo com uma função de densidade de probabilidade r^{-D}. Os valores das diversas coordenadas do vetor *x* podem ser mapeados em parâmetros distintos, como altura musical, duração ou intensidade, mas também podem ser utilizados para controlar diversas vozes de uma composição polifônica. O autor utiliza este processo para gerar composições a 4 vozes em estilo de coral homofônico (com todas as durações e intensidades constantes).

Charles Dodge compôs diversas peças musicais de inspiração fractal durante a década de 1980 e, em relação à peça *Profile* (1984), escreveu um artigo detalhando os procedimentos utilizados (DODGE; BAHN, 1986. DODGE, 1988). Inspirado pelos ruídos *1/f* de Voss e Clarke e também pelas construções geométricas recursivas de fractais como a curva de Koch, o autor utiliza um gerador de melodias *1/f* também de forma recursiva. Num primeiro momento, uma melodia é gerada por um ruído rosa até que o número de notas distintas seja igual a 3 (a melodia poderá possuir repetições de notas, e nesse caso terá comprimento maior do que 3). Em seguida, para cada nota da primeira melodia, uma segunda melodia é gerada até que o número de notas distintas seja igual a 5. Essa segunda melodia será tocada juntamente com a primeira, porém as durações serão adaptadas para que todas as notas da segunda melodia aconteçam durante a primeira nota da primeira melodia (outras melodias servirão de acompanhamento às demais notas da primeira melodia). Este processo é ilustrado na Fig. 9.

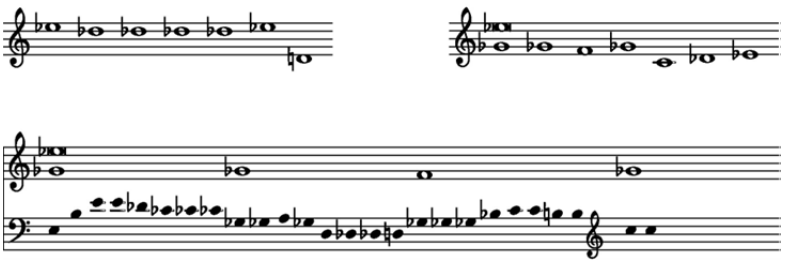


Fig. 9: Acima: melodia principal (à esquerda) gerada por um ruído 1/f e melodia secundária (à direita) de acompanhamento à primeira nota da melodia principal. Abaixo: fragmento inicial de composição a 3 vozes. Imagem adaptada a partir do original de Dodge (1988).

Ao se completar o segundo nível de melodias, um terceiro nível é criado, desta vez com melodias subordinadas a cada nota do segundo nível. O tamanho das sequências do terceiro nível também é variável, garantindo uma diversidade de 4 notas distintas para cada sequência. Um quarto nível é gerado (com sequências de diversidade 5 para cada nota do terceiro nível), porém apenas o tamanho das sequências é utilizado. Com eles definem-se as durações das notas do terceiro nível, durações estas que se refletem nos segundo e primeiro níveis.

Através destes artifícios, o compositor pôde aliar sua decisão estética de criar uma música estocástica com a vontade de criar vínculos estreitos entre os diversos níveis da composição. Estes vínculos não só aparecem na distribuição espectral das sequências de alturas, como também refletem e definem a forma global da peça, que remete à estrutura autossimilar característica dos fractais.

Kevin Jones, em um artigo cuja contribuição é principalmente didático-pedagógica, apresenta técnicas de composição através de modelos generativos de material musical. Jones descreve a geração de melodias fractais a partir de movimentos brownianos e similares, e apresenta texturas para síntese granular, geradas a partir da sobreposição de passeios aleatórios (JONES, 1989).

Como visto na Seção 2, Hsü e Hsü (1991) discutem a possibilidade de reduzir o número de notas de uma composição de modo a preservar o conteúdo espectral da obra. Embora isso não seja exatamente uma técnica composicional (a sugestão dos autores se restringe a criar versões mais simples de obras de Bach, Mozart e Chopin), suas ideias poderiam ser utilizadas para se criar composições estratificadas apresentando estrutura de autossimilaridade. Em comparação com a proposta de Dodge, isso seria apenas um caso particular em que é utilizado um único gerador aleatório nos diversos níveis da composição.

Um artigo bastante curioso de Michael Gogins (1991) trata do uso de sistemas de funções iteradas (IFS) para composição algorítmica. Nele, o autor apresenta de forma bastante poetizada diversos conceitos matemáticos relativos a sistemas dinâmicos, atratores, medidas de conjuntos e teoremas de geometria fractal (como o teorema da colagem e o teorema de Elton). A releitura do teorema da colagem pelo autor sugere que sistemas de funções iteradas seriam composicionalmente universais, isto é, serviriam para gerar toda e qualquer composição existente. Um de seus projetos futuros consiste em encontrar um conjunto de Mandelbrot para música, o que, de acordo com o autor, permitiria a localização de qualquer música possível a partir da informação local do conjunto. O vislumbre de tal possibilidade surgiu (segundo o autor) da consideração da

relação entre cada ponto do conjunto de Mandelbrot e o conjunto de Julia correspondente, porém o contexto é extrapolado para uma espécie de versão musical da biblioteca de Babel (como no conto de Jorge Luis Borges).

Devaneios à parte, o artigo apresenta um método para construir partituras a partir de coleções de transformações afins. O método parte de um ponto inicial (x_0,y_0) no plano e, a cada iteração k, uma das transformações é sorteada para gerar um novo ponto (x_{k+1},y_{k+1}). A aplicação recursiva destas transformações cria uma trajetória que, sob determinadas hipóteses, está associada a um conjunto atrator. Pode-se então estimar o atrator a partir da trajetória, criando-se uma matriz $M(x,y)$ com valores proporcionais à quantidade de vezes que o ponto (x,y) foi visitado. O mapeamento proposto entre este conjunto de pontos do plano e as características musicais da partitura segue o modelo canônico: x é interpretado como o tempo, y como altura, e os valores $M(x,y)$ são mapeados em valores de intensidade dos eventos. Pela natureza recursiva das transformações, os atratores apresentam estrutura autossimilar, o que se reflete tanto graficamente quanto no resultado acústico.

Muitos trabalhos não tratam especificamente de fractais, mas de sistemas que compartilham com estes algumas propriedades afins, como caos e autossimilaridade. Este é o caso, entre muitos outros, do trabalho de Mason e Saffle (1994), que trata da geração de melodias a partir de sistemas de Lindenmayer (L-systems). Estes sistemas são definidos por regras de transformação a partir de elementos geométricos, numéricos ou simbólicos, e assim se prestam à síntese de parâmetros musicais tais como alturas e durações. O artigo discute, ainda, a identificação de padrões autossimilares como um recurso analítico, utilizando como exemplo a *Fuga em Sol menor BWV 542* de Johann Sebastian Bach. O compositor Stelios Manousakis (2009) estende o uso de sistemas de Lindenmayer à manipulação de trechos de sinais de áudio.

Jeremy Leach e John Fitch (1995) também propõem o uso de sistemas caóticos para a determinação de uma estrutura de eventos em suas peças. Algumas das visões pessoais destes autores são a de que a música imita a natureza e que repetições de temas nos diversos parâmetros musicais é um requisito necessário da estrutura de uma peça. O método descrito gera composições utilizando apenas uma escala diatônica de 7 notas (por exemplo, Dó maior), e um repertório fixo de sistemas caóticos que podem ser explorados para gerar uma estrutura de eventos. Essa estrutura irá moldar a geração de parâmetros aleatórios de forma a conferir atributos diferenciados para notas de importância hierárquica

maior, como pontos culminantes em relação ao perfil melódico ou à intensidade, ou ainda associados a cadências rítmicas.

Tratando mais especificamente da síntese de sinais de áudio com características espectrais fractais, Pietro Polotti e Gianpaolo Evangelista (2001) propuseram um método de síntese aditiva para sons vozeados (como vogais na fala humana) com espectros pseudoperiódicos com característica *1/f*, a partir da análise de sons reais e usando ondaletas (*wavelets*) de banda harmônica. O método proposto também pode ser usado em análise, permitindo a decomposição de sinais nas partes harmônica e estocástica.

Outro trabalho que utiliza um sistema dinâmico caótico para a composição de música com características tonais é apresentado por Robert Sherlaw Johnson em sua composição *Fractal in A flat* (JOHNSON, 2003). Nele, o sistema de duas variáveis

$$\left\{\begin{array}{c} x \leftarrow y - sign(x) * \sqrt{|bx - c|} \\ y \leftarrow a - x \end{array}\right\}$$

onde *x* e *y* são coordenadas de um ponto no plano e *a*, *b* e *c* são constantes, é utilizado para gerar uma sequência de pontos no plano que são diretamente traduzidos em eventos sonoros no plano *tempo*×*frequência*. O compositor utilizou livremente os fragmentos musicais gerados, selecionando aqueles que o interessavam e combinando os materiais seguindo sua intuição.

Em seu artigo *From Strange to Impossible: Interactive Attractive Music* (PETERS, 2010), o compositor Michael Peters apresenta uma visão histórica do uso de fractais na música indicando compositores que na década de 1980 compuseram peças inspiradas pela representação gráfica do conjunto de Maldelbrot, entre eles figuras bem conhecidas como Charles Wuorinen (*Bamboula Squared*, 1984) e György Ligeti (*Klavier étude* n. 1: *Désordre*, 1985). Peter destaca que, com a evolução da velocidade dos computadores, recentemente passou a ser possível não só utilizar dados gerados a partir de fractais em composições, mas também gerar, em tempo real, composições baseadas em algoritmos fractais.

Peters aponta, por outro lado, que embora as representações gráficas de fractais sejam muitas vezes consideradas esteticamente interessantes, quando nos voltamos ao material musical bruto gerado algoritmicamente por fractais, raramente o resultado é interessante sem uma reelaboração composicional posterior. Essa visão é corroborada pelos desenvolvedores das ferramentas Well-Tempered Fractal e FractMus, bem como pelo compositor e desenvolvedor Rick Bidlack, que afirmam que a saída das ferramentas de

composição fractal não deveriam ser consideradas como material musical final, mas sim como um material pré-composicional a ser moldado pela inventividade do compositor (BIDLACK, 1992). Talvez por isso, especula Peters, o grande interesse inicial por música fractal no início da década de 1990 foi diminuindo ao final dessa mesma década.

Em meados da década de 1990, Peters inicia seu projeto de música fractal com o objetivo de buscar o que ele chama de "música fractal pura", ou seja, aquela gerada diretamente pelos algoritmos escritos pelo compositor, sem a necessidade de um pós-processamento manual ou através de outras ferramentas. O papel do compositor seria, então, selecionar as saídas que lhe soassem esteticamente interessantes e também trabalhar no mapeamento das estruturas fractais em parâmetros musicais. Peters passou então a explorar mapeamentos dos números gerados pelo Atrator de Gumowski-Mira, também conhecido como Fractal de Mira, para valores de notas e outros parâmetros musicais. O passo seguinte foi então criar uma interface com algumas poucas teclas para controlar os parâmetros do material produzido. Dessa forma, o resultado é controlado em tempo real pelo compositor, que agora também se transforma em um instrumentista, executando o que Peter chamou de Hiperinstrumento do Atrator de Gumowski-Mira (PETERS, 2010).

Muitos outros compositores, não mencionados aqui, fizeram uso de ideias fractais em suas peças, ainda que nem sempre tenham deixado documentada tal utilização. O leitor interessado poderá buscar material adicional na forma de peças ou textos analíticos de compositores como Tristan Murail, Barry Truax, Horacio Vaggione, Per Nørgård, Rolf Wallin e Tom Johnson (entre muitos outros).

No Brasil, no final dos anos 1980 e início dos 1990, os trabalhos de Voss, Charles Dodge e Michael Gogins (entre outros) inspiraram compositores como Rodolfo Coelho de Souza, Jônatas Manzolli, Frederico Richter e Fabio Kon a realizar experimentos com música fractal (KON, 1992. KON, 1992b. MANZOLLI, 1993. MANZOLLI, 1993b. RICHTER, 1998. MANZOLLI et al., 2000. SOUZA; FARIA, 2011).

O compositor brasileiro Jônatas Manzolli desenvolveu sua tese de doutorado na Universidade de Nottingham, na Inglaterra, com o tema de dinâmica não linear e fractais como modelo para síntese de som e composição em tempo real (MANZOLLI, 1993). Seu método de síntese sonora digital, denominado FracWave, foi então aplicado em composições musicais de diferentes maneiras, permitindo a geração de formas dinâmicas de comportamento sonoro (MANZOLLI, 1993b). Este método foi posteriormente aprimorado, gerando sinais sintetizados caracterizados pela produção de espectros ricos com baixo custo computacional (MANZOLLI et al. 2000).

Parte das pesquisas em composição com fractais tem como objetivo a criação de obras musicais ou instalações específicas de um compositor particular (que pode ser um pesquisador ou colaborador), enquanto outra parte promove a ideia de que as técnicas de geração de material musical usando fractais deveriam ser utilizadas como um laboratório experimental de produção sonora, não necessariamente comprometido com um resultado artístico. Isso inclui a utilização lúdica de programas interativos para gerar música automaticamente, que possuem como único pré-requisito a curiosidade do usuário, bem como a experimentação com timbres e sonoridades que eventualmente podem encontrar aplicação em uma composição. A seção a seguir trata de programas desenvolvidos com esta finalidade.

Software para música fractal

A lista de programas a seguir foi obtida em parte no livro *Mathematics and Music* (BENSON, 2004) e em parte na Internet. Foram selecionados apenas programas disponíveis gratuitamente na Internet, com a finalidade de tornar o assunto e a experimentação mais acessíveis. Todos os *links* foram acessados e estavam ativos em outubro de 2013.

- **Fmusic**. Disponível em: <http://www.hitsquad.com/smm/programs/FMusic>. Este é um programa desenvolvido por David H. Singer, que utiliza autômatos celulares para a geração de arquivos MIDI. A geração de melodias fractais está restrita a uma escala de 7 notas (dentre as 12 da escala cromática) que é definida pelo usuário. O programa controla 8 vozes (que podem utilizar instrumentos diferentes) e permite a definição de composições com até 3 seções interligadas (através de ajuste dos parâmetros).
- **Fractal Tune Smithy.** Disponível em: <http://robertinventor.com/software/tunesmithy/music.htm>. Uma biblioteca de programas envolvendo música e fractais. Um dos módulos permite a geração de melodias utilizando um procedimento análogo à curva de Koch; outro cria imagens de curvas de Lissajour a partir de acordes, utilizando as relações de frequência. Outros módulos permitem a exploração de composições microtonais, a análise espectral de timbres, o uso do teclado de um PC convencional como instrumento musical ou do mouse como um Theremin. O site apresenta muitos exemplos de áudio gerados pelo programa.
- **FractMus.** Disponível em: <http://www.gustavodiazjerez.com/?cat=14>. Desenvolvido por Gustavo Diaz-Jerez, utiliza mapas bidimensionais como o mapa de Henon ou o fractal

apelidado de *gingerbread man* para produzir arquivos MIDI. As trajetórias são mapeadas apenas em valores de frequência: o usuário deve escolher uma das 15 escalas disponíveis, uma duração fixa para cada nota da melodia, uma intensidade, além do timbre do instrumento. O programa permite a utilização de até 16 vozes simultâneas.

- **MandelMusic.** Disponível em: <http://www.algomusic.com/jmsl/examples/MandelMusic.shtml>. Página *web* desenvolvida por Nick Didkovsky que implementa *applets* Java para geração de música a partir do conjunto de Mandelbrot, utilizando o sintetizador Jsyn.
- **QuasiFractal Music.** Disponível em: <http://members.tripod.com/~paulwhalley>. Programa desenvolvido por Paul Whalley para a composição de música com técnicas fractais e seriais.
- **Tangent.** Disponível em: <http://www.sonicspot.com/tangent/tangent.html>. Outro programa de Paul Whalley, que incorpora técnicas de composição algorítmica não fractais.
- **Well-Tempered Fractal.** Disponível em: <http://www.hitsquad.com/smm/programs/Well_Tempered_Fractal>. Um aplicativo escrito para o sistema MS-DOS por Robert Greenhouse, que permite a geração de melodias a partir de certo número de fractais. O usuário pode selecionar o tipo de fractal, a escala musical e alguns padrões de simetria.

Alguns programas antigos são mencionados em diversas páginas da *web*, mas não estavam disponíveis para *download* no período em que este artigo foi escrito. Entre eles estão: **MusiNum** e **MusiGen**, disponíveis no CD que acompanha o livro *Composing Music with Computers* (Miranda, 2001); **Mandelbrot Music**, de Yo Kubota; **Fractal Music Lab**, de David Strohbeen; e **Gingerbread 2.0**, de Phil Thompson, que lançou, em 1998, um CD chamado *Organized Chaos*, disponível para escuta em http://www.lastfm.com.br/music/Phil+Thompson/Organised+Chaos.

Conclusão

Este artigo teve por objetivo oferecer uma visão panorâmica da interface entre as áreas de análise e composição musicais e a geometria fractal. Foram apresentadas diversas técnicas para obtenção de características matemáticas inspiradas por fractais para descrever sinais sonoros e musicais, e também algumas técnicas de geração de material musical a partir de fractais.

Uma leitura crítica e atenta das referências é ponto de partida essencial para quem se interessa por uma área de pesquisa multidisciplinar como esta. Ainda que publicados em

revistas especializadas e com arbitragem séria, vários textos aqui resenhados possuem deficiências em uma ou outra área: há textos matematicamente sólidos que se abstêm de buscar uma justificativa musical para seus desenvolvimentos (HSÜ; HSÜ, 1990. GÜNDÜZ; GÜNDÜZ, 2005. SU; WU, 2006), bem como textos musicalmente criativos, mas que se apoiam em uma releitura subjetiva do ferramental matemático (GOGINS, 1991). Por outro lado, o fato de que nem todos os autores estão igualmente habilitados em todas as disciplinas que a pesquisa demanda não pode ser visto como impedimento à pesquisa multidisciplinar. Neste contexto o trabalho colaborativo entre pesquisadores das diversas áreas pode atuar simultaneamente como catalisador e depurador do processo de pesquisa e desenvolvimento.

Várias questões em aberto existem na utilização de medidas fractais na análise musical. Por exemplo, em relação à característica dos espectros *1/f*, seria relevante entender como estes resultados se relacionam com o aspecto cognitivo da recepção musical, integrando conceitos como persistência da memória musical de curto e de longo prazo, e da percepção de forma musical. Ainda que ruídos *1/f* sejam observados em situações naturais (em princípio não moduladas por alguma forma de consciência ou de interpretação humanas), a observação deles em produtos culturais deveria admitir explicações mais substanciais do que a mera imitação da natureza.

Nas medidas de dimensão fractal de sequências extraídas de uma peça, há sobreposição frequente dos valores em estilos e gêneros diferentes; mais ainda, a relevância musical destes valores não é a mesma em todos os exemplos estudados. Por exemplo, a dimensão fractal de uma sequência de classes de altura em uma composição dodecafônica e em um ruído branco é próxima, e isso não acrescenta nenhuma informação relevante do ponto de vista de análise musical, dado que isto é um pressuposto composicional (essa medida serve na melhor das hipóteses para reconfirmar o pressuposto). De modo análogo, a sequência melódica de uma música predominantemente rítmica (por exemplo, a peça *Clapping Music* do compositor Steve Reich, para dois músicos batendo palmas) será tipicamente uma sequência monótona, o que terá um impacto em sua dimensão espectral, sem que isso tenha qualquer relação com a complexidade da peça. Compreender tais características é essencial para se chegar a uma interpretação fundamentada dos valores obtidos.

Em relação a outras medidas propostas na literatura, como diagramas de espalhamento, grafos e entropia, não resta dúvidas de que é possível obter essas informações a partir de uma melodia. Permanecem em aberto as questões da relevância e

finalidade dessas medidas na análise musical.

Em relação à produção musical a partir de fractais, foram vistas várias técnicas para a construção de sequências numéricas com características fractais e mapeamentos possíveis destas sequências em parâmetros musicais. O fato da música se desenvolver no tempo, e não no espaço como os objetos geométricos, bem como o fato de características fractais como a autossimilaridade demandarem longas sequências para se fazerem perceber explicam o fato da maioria dos mapeamentos ter como ponto de chegada características musicais macroscópicas (associadas a notas, motivos, frases e seções). Pelo menos duas alternativas a este paradigma se apresentam. A primeira consiste em tratar os parâmetros musicais não do ponto de vista da representação tradicional, mas como parâmetros que podem ser controlados continuamente, através da síntese sonora propriamente dita (ou seja, a síntese de áudio no lugar da síntese de representações simbólicas como partituras, arquivos MIDI etc.). A segunda consiste em utilizar mapeamentos dos processos fractais em sinais de controle da síntese microssonora, utilizando estes sinais para controlar parâmetros de técnicas tais como a síntese FM, mecanismos de análise-ressíntese (como os *vocoders*) e de outras técnicas de processamento digital de sinais (como filtros de efeitos), o que abriria espaço para a pesquisa de *timbres* fractais.

Na composição a partir de objetos fractais deve-se ter em mente que a meta é a construção de um objeto ou processo estético, e que a relevância e a qualidade deste objeto ou processo são subjetivamente determinadas. Interessa saber se o material gerado é musicalmente útil, o que vai depender fortemente do mapeamento entre os espaços matemático e musical. Este é sempre um mapeamento arbitrário, que representa uma vontade composicional, e é influenciado por questões estéticas, históricas e estilísticas. Cabe ao compositor resolver estas questões encontrando mapeamentos que tragam à luz sonoridades novas, que despertem a curiosidade e causem prazer estético, no sentido mais amplo e livre de pré-concepções.

Referências

BEAUVOIS, M. W. Quantifying Aesthetic Preference and Perceived Complexity for Fractal Melodies. *Music Perception*, n. 24, v. 3, p. 247-264, 2007.

BERAN, J. *Statistics in Musicology*. Chapman & Hall/CRC Press, 2004.

BIDLACK, R. Chaotic Systems as Simple (But Complex) Compositional Algorithms. *Computer Music Journal*, v. 16, n. 3, p. 33-47, 1992.

BIGERELLE, M; IOST, A. Fractal Dimension and Classification of Music. *Chaos, Solitons and Fractals*, v. 11, n. 14, p. 2179-2192, 2000.

BOLOGNESE, T. Automatic Composition: Experiments with Self-Similar Music. *Computer Music Journal*, v. 7, n. 1, p. 25-36, 1983.

BORTHWICK, A. Review of "Fractals in Music" by Charles Madden. *Music & Letters*, n. 81, v. 4, p. 661-662, 2000.

CHAPEL, R. H. Realtime Algorithmic Music Systems from Fractals and Chaotic Functions: Toward an Active Musical Instrument. PhD Thesis, Universitat Pompeu Fabra, 2003.

CHIROLLET, J.-C. L'approche de l'Art d'un Point de Vue Fractaliste. *Tangence*, v. 69, p. 103-132, 2002.

DARBON, N. *Les Musiques du Chaos.* Collection Sémiotique et philosophie de la musique. Harmattan, 2006.

DODGE C. Profile: A Musical Fractal. *Computer Music Journal*, v. 12, n. 3, p. 10-14, 1988.

DODGE, C.; Bahn, C. R. *Musical Fractals*. Byte, v. 11, n. 6, p. 185-196, 1986.

GARDNER, M. White and Brown Music, Fractal Curves and 1/f Fluctuations. *Scientific American*, v. 238, n. 4, p.16-31, 1978.

GOGINS, M. Iterated Functions Systems Music. *Computer Music Journal*, v. 15, n. 1, p. 40-48, 1991.

GÜNDÜZ, G.; GÜNDÜZ, U. The Mathematical Analysis of the Structure of Some Songs. *Physica A*, n. 357, p. 565-592, 2005.

HILLER Jr., L.; ISAACSON, L. *Musical Composition with a High Speed Digital Computer*. Audio Engineering Society Convention 9. Audio Engineering Society, 1957.

HSÜ, K. J.; HSÜ, A. *Fractal Geometry of Music*. Proceedings of the National Academy of Sciences, n. 87, p. 938-941, 1990.

HSÜ, K. J.; HSÜ, A. Self-similarity of the 1/f noise Called Music. *Proceedings of the National Academy of Sciences*, n. 88, p. 3507-3509, 1991.

JOHNSON, R. S. Composing with Fractals. In: FAUVEL, J.; FLOOD, R.; WILSON, R. (Ed.). *Music and Mathematics*: From Pythagoras to Fractals. Oxford: Oxford University Press, 2003.

JONES, K. Generative models in computer-assisted musical composition. *Contemporary Music Review*, v. 3, n. 1, p. 177-196, 1989.

KON, F. *O Som do Futuro: Música, Computadores e Fractais*. Jornal da Tarde, São Paulo,

26 set. 1992.

KON, F. *Música, Computadores e Fractais II.* Relatório Técnico FAPESP, IA-UNESP, 1992b.

LEACH, J.; FITCH, J. Nature, Music, and Algorithmic Composition. *Computer Music Journal*, v. 19, n. 2, p. 23-33, 1995.

LERDAHL, F.; JACKENDOFF, R. *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press, 1983.

MADDEN, C. *Fractals in Music: Introductory Mathematics for Musical Analysis*. High Art Press, 1999.

MANARIS, B.; VAUGHAN, D.; WAGNER, C.; ROMERO, J.; DAVIS, R. B. *Evolutionary Music and the Zipf-Mandelbrot Law: Developing Fitness Functions for Pleasant Music*. Lecture Notes in Computer Science, n. 2611, p. 522-534, 2003.

MANDELBROT, B. B. *How Long is the Coast of Britain: Statistical Self-Similarity and Fractional Dimension*. Science, n. 156, v. 3775, p. 636-638, 1967.

MANDELBROT, B. B. *The Fractal Geometry of Nature*. W. H. Freeman, 1983.

MANDELBROT, B. B.; van NESS, J. W. Fractional Brownian Motions, Fractional Noises and Applications. *SIAM Review*, v. 10, n. 4, p. 422-437, 1968.

MANOUSAKIS, S. Non-Standard Sound Synthesis with L-Systems. *Leonardo Music Journal*, v. 19, p. 85-94, 2009.

MANZOLLI, J. *Non-linear Dynamics and Fractals as a Model for Sound Synthesis and Real Time Composition*. Tese de Doutorado, University of Nottingham, UK, 1993.

MANZOLLI, J. *Musical Applications Derived from the FracWave Sound Synthesis Method*. Proceedings of the 94th Audio Engineering Society Convention, Berlin, 1993b.

MANZOLLI, J. et al. *A Non-Linear Sound Synthesis Method*. Proceedings of the 7th Brazilian Symposium on Computer Music, 2000.

MASON, S.; SAFFLE, M. L-Systems, Melodies and Musical Structure. *Leonardo Music Journal*, v. 4, p. 31-38, 1994.

MIRANDA, E. R. *Composing Music with Computers*. Focal Press, 2001.

MOORE, F. R. *Elements of Computer Music*. Prentice Hall, 1990.

PETERS, M. From Strange to Impossible: Interactive Attractor Music. *Contemporary Music Review*, v. 29, n. 4, 2010.

POLOTTI, P; EVANGELISTA, G. Fractal Additive Synthesis via Harmonic-Band Wavelets. *Computer Music Journal*, v. 25, n. 3, p. 22-37, 2001.

QUAGLIA, B. Review of "Fractals in Music" by Charles Madden. *Computer Music Journal*, v. 24, n. 3, p. 84-86, 2000.

RICHTER, F. *Musica Fractal: As Novas Tecnologias da Música Contemporânea.* Proceedings of the 5th Brazilian Symposium on Computer Music, 1998.

SCHROEDER, M. Is There Such a Thing as Fractal Music? *Nature*, v. 325, p. 765-766, 1986.

SOUZA, R. C.; FARIA, R. R. A. *Oito Reflexões sobre a Criatividade na Composição Auxiliada por Computadores*. 13th Brazilian Symposium on Computer Music, SBCM'2011, Vitória, 2011.

SU, Z.-Y.; WU, T. Multifractal Analyses of Music Sequences. *Physica D: Nonlinear Phenomena*, v. 221, n. 2, p. 188-194, 2006.

SU, Z.-Y.; WU, T. Music Walk, Fractal Geometry in Music. *Physica A: Statistical Mechanics and its Applications*, v. 380, n. 1, p. 418-248, 2007.

VOSS, R. F.; CLARKE, J. 1/f Noise in Music and Speech. *Nature*, v. 258, n. 5533, p. 317-318, 1975.

VOSS, R. F.; CLARKE, J. 1/f Noise in Music: Music From 1/f Noise. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 63, n. 1, p. 258-263, 1978.

Marcelo Queiroz é Professor Associado do Departamento de Ciência da Computação, do Instituto de Matemática e Estatística (IME) da Universidade de São Paulo (USP). Possui doutorado e livre-docência em Ciência da Computação pela USP e graduação em Música (Composição Musical) pela USP. Tem experiência de pesquisa nas áreas de computação musical e otimização contínua, atuando principalmente nos seguintes temas: processamento de sinais sonoros digitais, espacialização sonora, simulação acústica e sistemas musicais interativos. mqz@ime.usp.br

Fabio Kon é Professor Titular do Departamento de Ciência da Computação do IME-USP. Graduou-se em Computação pela USP (1990) e em Música pela UNESP (1992). Obteve seu doutoramento na Universidade de Illinois em Urbana-Champaign (2000), onde estudou composição musical com Heinrich Taube. Sua principal área de pesquisa é sistemas distribuídos, tendo recebido o prêmio *10-Year Best Paper Award* na *International Middleware Conference* em 2010. Realiza também pesquisas em computação musical, *software* livre e Desenvolvimento Ágil de Software. É membro da diretoria internacional da *Open Source Initiative* (OSI), vice-diretor do Centro de Competência em Software Livre (CCSL) do IME-USP e Editor-Chefe do *Springer Journal of Internet Services and Applications*. kon@ime.usp.br

Pacific 231 de Honegger e a Tocata *Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade

Norton Dudeque (UFPR)

Resumo: A referência às obras do passado como estratégia de desenvolvimento de ideias musicais é comum entre inúmeros compositores da primeira metade do século XX. Villa-Lobos não é exceção e no ciclo de nove *Bachianas Brasileiras*, podem ser encontradas várias referências à linguagem musical de J. S. Bach, do período Barroco, mas também alusões, estilizações e adaptações de outras obras musicais que extrapolam o mundo *bachiano* e passam pela música popular urbana da época, assim como pela música de concerto que abrange um longo período, do século XVIII à primeira metade do século XX. Para ilustrar esta questão, realizo uma comparação entre *Pacific 231* (1923) de Arthur Honegger e a Tocata *Trenzinho do Caipira* da *Bachianas Brasileiras* n. 2 (1930). Para tal comparação considera-se a teoria da intertextualidade e de alguns de seus conceitos, tais como: *paródia*, ou seja, a releitura que inverte o sentido do objeto parodiado; *apropriação*, articulação de textos alheios num contexto diverso. Além disso, também consideram-se técnicas musicais que sugerem uma releitura do texto original, tais como *compressão*, ou seja, quando elementos musicais que, originalmente, ocorriam diacronicamente são comprimidos em algo sincrônico ou em menor espaço de tempo.

Palavras-chave: Villa-Lobos. Honegger. *Pacific 231*. Tocata *Trenzinho do Caipira*. Intertextualidade na música.

Title: Honegger's *Pacific 231* and Villa-Lobos's Tocata *Trenzinho do Caipira*: a case of intertextuality

Abstract: The reference to musical works of previous composers as a strategy to the development of musical ideas is common among composers on the first half of twentieth century. Villa-Lobos is no exception and in his cycle of nine *Bachianas Brasileiras*, may be found not only references to J. S. Bach's music and to baroque music, but also allusions, stylisations and adaptations of other musical works that do not fit in the Bachian music, and these range from the popular urban music of this period, to the concert music ranging from 18th century to the first half of 20th century. To illustrate this matter, I compare Arthur Honegger's *Pacific 231* (1923) to Villa-Lobos's Tocata *Trenzinho do Caipira* from *Bachianas Brasileiras* n. 2 (1930). In order to accomplish such comparison I take some concepts from Intertextuality theory such as: *parody*, that is, when the rereading inverts the meaning of the original object; *appropriation*, the articulation of other texts into a diverse context. Furthermore, musical techniques that may suggest a rereading of the original text may be considered such as *compression*, i.e. when musical elements that occurred diachronically are compressed into something synchronous or in a smaller lapse of time.

Keywords: Villa-Lobos. Honegger. *Pacific 231*. Tocata *Trenzinho do Caipira*. Intertextuality in music.

A referência às obras de compositores do passado como estratégia de desenvolvimento de ideias musicais é comum entre inúmeros compositores do século XX. Talvez os exemplos mais conhecidos sejam Stravinsky e o neoclassicismo, Schoenberg e a utilização de formas musicais tradicionais, e Webern e o estudo acadêmico/musicológico da música do passado e sua reinterpretação de técnicas composicionais. Villa-Lobos não é exceção, apesar de que várias de suas obras apresentam uma concepção original em termos formais, melódicos e harmônicos, o compositor brasileiro também utilizou referências à música do passado como uma fonte de inspiração para o desenvolvimento de ideias musicais. Em alguns destes casos as referências e influências se estendem desde releituras da obra de J. S. Bach, no ciclo de nove *Bachianas Brasileiras*, até influências de obras de compositores contemporâneos seus, no presente trabalho ilustrado por comentários a respeito das relações intertextuais entre *Pacific 231*, de Arthur Honegger (1892-1955), e a Tocata *Trenzinho do Caipira*, da *Bachianas Brasileiras* n. 2. Ademais há a necessidade de se relacionar a Tocata no contexto das *Bachianas Brasileiras* e às referências intertextuais da música de J. S. Bach. Portanto, dois tipos de influências poderiam ser abordados: (1) entre obras contemporâneas, *Pacific 231* composto em 1923 e Tocata *Trenzinho do Caipira* composto em 1930; (2) entre estilos musicais cronologicamente muito distantes da música de J. S. Bach e de Villa-Lobos.

Uma observação importante refere-se a um dos maiores dogmas da análise musical: aquele que considera a obra musical "uma entidade autossuficiente e hermética" (NOGUEIRA, 2003: 2). Ao se analisar a influência sofrida em uma determinada obra musical, abre-se, consequentemente, o próprio conceito de obra musical autossuficiente, ou seja, a obra passa a ser vista como que sofrendo a influência e resultando, portanto, do seu contexto artístico, musical, social e histórico. Straus (1990: 16) ainda argumenta que a análise musical tem, tradicionalmente, se ocupado em provar a integração entre todos os componentes de uma obra musical como sendo originados a partir de uma única ideia. No entanto, muitas obras do século XX têm em sua combinação estilística e estrutural elementos díspares que podem ser vistos tanto como eventos relacionados a outras obras quanto como entidades orgânicas autossuficientes. Neste sentido o conceito crucial aqui é *intertextualidade*, definido por Kristeva como uma transposição de um sistema de signos em outro que remete a um significado distinto (KRISTEVA, 1986 apud GRECO; BARRENECHEA, 2008: 1).

O conceito de intertextualidade é sujeito a uma subdivisão conforme os vários tipos de identificação de possíveis influências. A nomenclatura analítica proposta por

Barbosa e Barrenechea (2003: 133-134) lista várias categorias de intertextualidade:

> **1. ["Motívica", ou]** ***Entidades Orgânicas Elementares.*** Esse tipo de intertextualidade descreve as relações entre elementos musicais de proporções reduzidas. [...] um elemento musical com proporções reduzidas é copiado e transportado para dentro de um outro contexto musical, sem que o mesmo perca sua identidade ou efeito sonoro.
>
> **2. Extrato.** [...] intertextualidade em que há uma citação ou inserção literal de um trecho musical, em que há uma colagem de um extrato musical dentro de outro, sem que haja qualquer tipo de intervenção no trecho musical citado.
>
> **3. Idiomática.** [...] será observado o tipo de escrita específico, bem como a maneira como foi tratado o sistema de interação de timbres, o registro e as articulações em determinado instrumento.
>
> **4. Paráfrase.** [...] citação reelaborada livremente, que raramente obscurece o original em uma dialética da transformação e semelhança. Na paráfrase, o sentido do texto original não é alterado.
>
> **5. Estilo.** [...] empregado para demonstrar o tratamento pessoal dado aos recursos e técnicas compositivas. A influência no nível estilístico significaria que, em uma obra, o compositor se apropriou da maneira como seu antecessor tratou os recursos e técnicas compositivas na elaboração do discurso musical [...].
>
> **6. Paródia.** [...] quando o sentido do texto original for invertido, tanto ironicamente como em outro sentido qualquer. A paródia seria uma recriação, uma subversão.
>
> **7. Reinvenção.** [...] [produção de] um sentido completamente diferenciado ao material compositivo anteriormente usado, radicalmente [...] [transformado], atribuindo-lhe um sentido "novo", que se opõe de forma contrastante, antagônica ao anterior.

Dentre os tipos de intertextualidade propostos acima, paródia adquire uma importância especial para a presente argumentação. Segundo Nogueira, baseada em Sant'Anna, "A paródia é o jogo intertextual que pretende inverter o sentido do objeto parodiado, geralmente efetivando a crítica, a contestação" (SANT'ANNA, 1985 apud NOGUEIRA, 2003: 4). Além do sentido paródico que a Tocata de Villa-Lobos adquire, convém lembrar que ocorre também a apropriação intertextual, que Nogueira define como "uma técnica de articulação de textos alheios num contexto diverso, como numa colagem

ou montagem. Desvinculados de seus contextos originais, tratados como material, os textos apropriados estão sujeitos a uma nova leitura" (NOGUEIRA, 2003: 3-4). Em termos musicais os "textos apropriados" podem tomar a forma de técnicas musicais que podem reinterpretar o texto original, ou seja, a obra musical original, reler formas musicais, elementos estilísticos, sonoridades etc. Assim, Straus resume as seguintes estratégias de reinterpretação:

> *Motivização*. O conteúdo motívico de uma obra anterior é radicalmente intensificado.
>
> *Generalização*. Um motivo de uma obra anterior é inserido em um conjunto de notas sem ordem [...].
>
> *Marginalização*. Elementos musicais que são centrais na estrutura de uma obra anterior [...] são relegados a um papel secundário na nova obra.
>
> *Centralização*. Elementos musicais que são secundários em uma obra anterior [...] adquirem um papel principal na obra nova.
>
> *Compressão*. Elementos que ocorrem diacronicamente em uma obra anterior [...] são comprimidos em algo sincrônico na obra nova.
>
> *Fragmentação*. Elementos que ocorrem juntos em uma obra anterior [...] são separados na obra nova.
>
> *Neutralização.* Elementos musicais tradicionais [...] têm suas funções costumeiras canceladas [...].
>
> *Simetrização.* Progressões harmônicas e formas musicais tradicionalmente direcionais [...] são invertidas ou simetricamente retrogradadas [...] (STRAUS, 1990: 17).

Algumas destas definições de estratégias listadas por Straus serão aplicadas à análise que segue. Cabe ainda considerar intertextualidade como sendo expressa em diferentes níveis da estrutura musical, ou seja, em um nível da superfície musical que pode ser representada por citações diretas e por alusões claras; e em um nível de fundo (ou base), em que releituras "ocultas" de elementos estruturais da obra analisada podem ser referenciadas aos de outras obras.

As *Bachianas Brasileiras* constituem um ciclo de obras no qual seu autor representa a mitificação da obra de J. S. Bach. As demonstrações de releituras de Villa-Lobos, de procedimentos composicionais usados por Bach, são facilmente encontradas em várias das

obras que integram o ciclo. Por outro lado, influências de obras que extrapolam o universo bachiano também podem ser observadas no ciclo das *Bachianas*. Um exemplo que aponta nesta direção ocorre ao compararmos *Pacific 231* de Honegger e o *Trenzinho do Caipira*. A inspiração de Villa-Lobos parece ter vindo do seu conhecimento de *Pacific 231* (composta em 1923, estreada em maio de 1924) de Arthur Honegger. Segundo Peppercorn (1980: 284-285), Villa-Lobos teria organizado concertos em São Paulo e no Rio de Janeiro, quando ainda residia em Paris. O objetivo era estrear obras de seus contemporâneos que viviam em Paris. Assim, estavam programadas as estreias de *Saudades do Brasil* de Darius Milhaud, e de *Pacific 231* de Honegger, patrocinadas pela Sociedade Sinfônica de São Paulo[1]. Ademais, é plausível supor que Villa-Lobos tivesse tido conhecimento da obra anteriormente, devido aos períodos vividos em Paris.

A obra de Honegger descreve sonoramente uma locomotiva a vapor sendo posta em movimento até atingir uma velocidade constante e que chega ao seu destino, quando há sua parada total. Honegger descreve sua obra:

> Em *Pacific 231* eu não almejei imitar o ruído de uma máquina, mas sim expressar, em termos de música, uma impressão visual e uma apreciação física. A obra inicia com uma contemplação subjetiva, o respirar quieto de uma máquina em descanso, [a seguir] seu esforço para começar, a velocidade que aumenta gradativamente e finalmente até alcançar o estado lírico-patético de um trem rápido, trezentas toneladas de peso, trovejando através da noite silenciosa a uma milha por minuto [de velocidade] (HONEGGER, 1924: [s.n.]. Prefácio de *Pacific 231*).

À época da composição de Honegger, a Europa vivia uma fascinação pelas máquinas e pela modernidade por elas representada. Apesar da descrição de Honegger ter sido incluída somente para a publicação da peça e, de certa maneira, em concordância com o sucesso obtido com a obra, anteriormente o compositor fez a seguinte observação:

> Na realidade, em *Pacific* eu estava procurando uma ideia muito abstrata e ideal, por dar a sensação de uma aceleração matemática do ritmo, enquanto que o movimento verdadeiro na peça é cada vez mais lento. Musicalmente, eu compus uma espécie de

[1] Em 1929 deu-se a estreia de *Pacific 231* no Rio de Janeiro, sob a regência de Francisco Braga (CORRÊA DO LAGO, 2010: 66).

> um grande e diversificado coral, repleto de contraponto à maneira de J. S. Bach (HONEGGER, 1966: 101).

A descrição de Honegger da ideia principal de sua peça poderia também descrever alguns aspectos do *Trenzinho do Caipira*. Aqui Villa-Lobos inicia sua peça com os ruídos típicos de uma locomotiva em descanso que lentamente começa a se movimentar. Tanto Honegger quanto Villa-Lobos lançam mão de gestos musicais semelhantes, acordes dissonantes que simbolizam a máquina parada exalando lentamente; aos poucos são acrescentadas células rítmicas que propiciam um mínimo gesto de movimento; até que a máquina atinja, através de uma figuração rítmica constante, a estabilidade de um movimento permanente. No caso da obra de Honegger a estabilidade demora a chegar e quando o faz apresenta uma melodia bem definida. Já no *Trenzinho do Caipira* a estabilidade é alcançada rapidamente pelo ritmo constante e enfatizada pela apresentação da conhecida melodia. No entanto, uma diferença de intenção entre as composições é fundamental. Enquanto Honegger almeja a representação de uma máquina moderna, veloz e que representa a modernidade da vida cotidiana e cosmopolita europeia, Villa-Lobos enfatiza o regional, uma lenta maria-fumaça que percorre o sertão do Brasil. Em uma argumentação feita por Villa-Lobos e a pedido da bailarina e coreógrafa Madeleine Rosay, para um *ballet* sobre a *Bachianas n. 2*, o compositor escreveu: "Tocata – A lua, no alto esconde-se. Penumbra. Viajantes humildes e caipiras aparecem, pelo sertão, buscando o trenzinho" (VILLA-LOBOS, 1972: 220). Outras descrições podem ser encontradas, por exemplo, a do catálogo *Villa-Lobos, sua obra*, em que o compositor diz:

> A *Tocata* (O Trenzinho do Caipira) representa impressões de uma viagem nos pequenos trens pelo interior do Brasil. Sua instrumentação e ambiente sonoro são completamente originais, apesar da forma de *Tocata* permanecer obstinadamente (VILLA-LOBOS, 1972: 188).

No entanto, a observação de Emille Vuillermoz sobre o caráter da Tocata de Villa-Lobos parece ser a mais perceptiva, ele escreve:

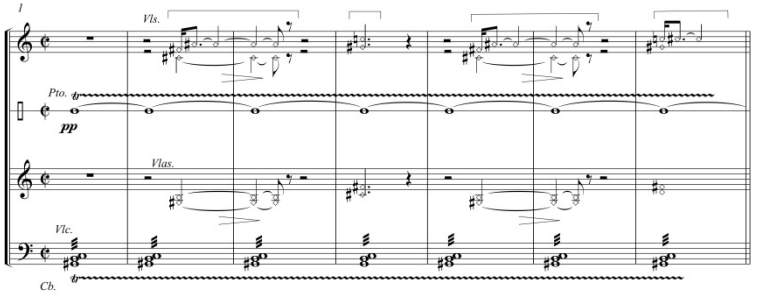
> [...] uma Ária justifica o título de Bachianas e uma descrição, que não ouso qualificar de humorística, tanto sua singeleza é emocionante, revela-nos o giro ofegante de um

> humilde trenzinho do interior local, espirituosa réplica do *Pacific 231* de Honegger (VUILLERMOZ apud PALMA; CHAVES JR., 1971: 42).

A descrição de Vuillermoz aponta para possíveis elementos de paródia, de uma releitura da obra de Honegger, mas com um tom sarcástico e espirituoso. Portanto, e como a análise a seguir tenta demonstrar, Villa-Lobos faz um jogo intertextual que inverte o sentido do objeto parodiado, criticando e contestando. O que em *Pacific 231* é representado como sonoridade de caráter cosmopolita, sério e moderno, na obra de Villa-Lobos adquire um caráter regional, irônico e antiquado, efetivando a crítica da representação da modernidade europeia presente na obra de Honegger.

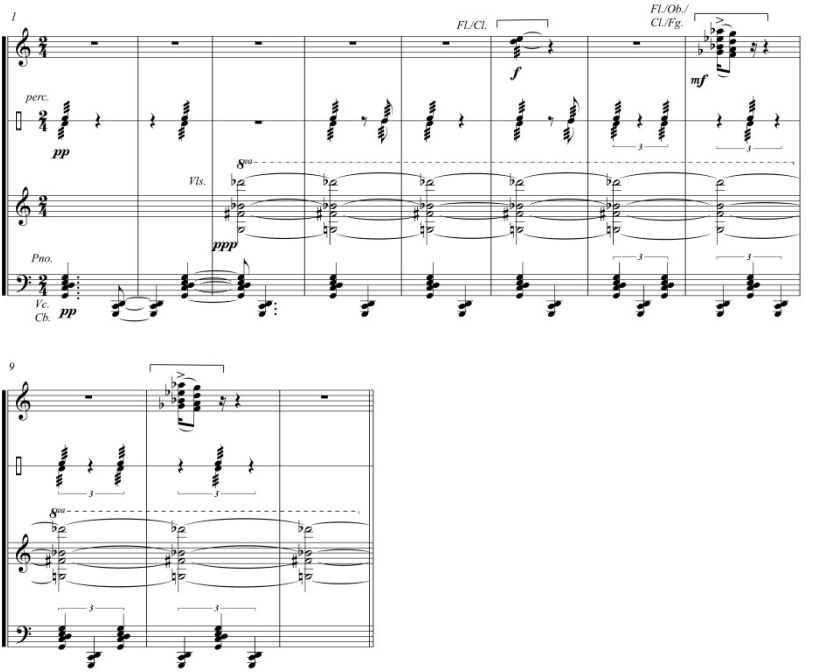
Primeiras referências: apropriação

Uma comparação inicial diz respeito aos compassos introdutórios de ambas as peças, onde se estabelece, através da exploração tímbrica, a atmosfera de uma locomotiva estacionada e exalando vapor. O Ex. 1a mostra o início de *Pacific 231*, onde o compositor explora as sonoridades em harmônicos nas cordas (violoncelos, violas e violinos) e de trinado no contrabaixo. A percussão se resume ao trinado no prato suspenso com baquetas de tímpano. O efeito do vapor da locomotiva é realizado nas figuras nos violinos em harmônicos (indicadas com os colchetes).



Ex. 1a: Estabelecimento da atmosfera de uma locomotiva através da exploração tímbrica. Honegger, *Pacific 231* (comp. 1-7).

O início da Tocata de Villa-Lobos também apresenta uma ambientação sonora de uma locomotiva estacionada e lentamente sendo posta em movimento. O movimento rítmico de aceleração é realizado por acordes repetidos (vide o aspecto rítmico a seguir) que são pontuados por acordes nas madeiras, intervenções que, através de sua formação harmônica dissonante, representam os ruídos que remetem ao vapor sendo exalado por uma locomotiva (marcado no Ex. 1b com colchete). A percussão com os instrumentos regionais acrescenta uma sonoridade distinta ao trecho, ao imitar os ruídos de uma locomotiva.

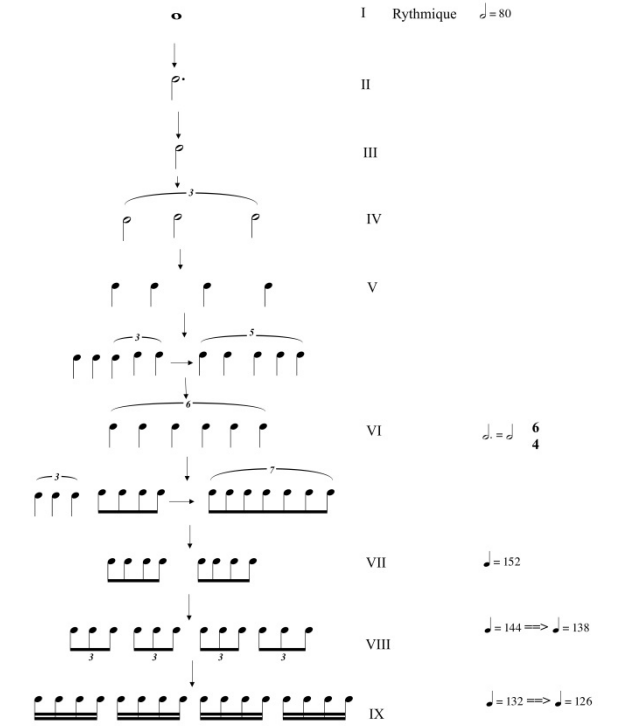


Ex. 1b: Estabelecimento da atmosfera de uma locomotiva.
Villa-Lobos, Tocata *Trenzinho do caipira* (comp. 1-11).

Compressão

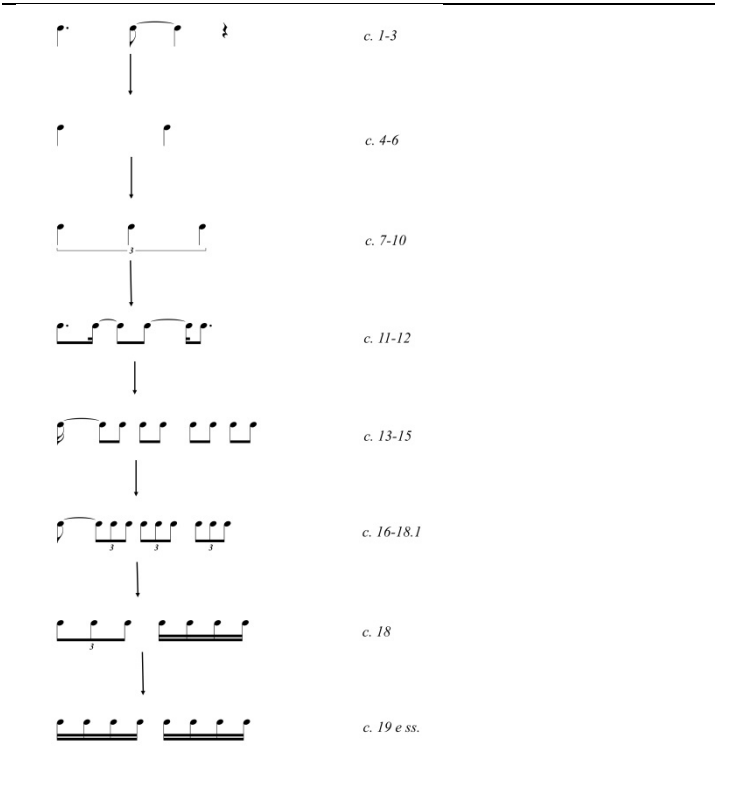
Segundo Straus, uma das estratégias de reinterpretação do texto original é a compressão. Nesta estratégia, os elementos que eram apresentados de maneira diacrônica na obra anterior, ou seja, separados temporalmente, são reinterpretados e apresentados de maneira sincrônica na obra nova.

Em *Pacific 231*, a representação da máquina sendo posta em movimento e atingindo uma velocidade estável pode ser representada em termos rítmicos como segue na Tabela 1a, extraída de Spratt (1987: 64), sendo que a aceleração é alcançada através da subdivisão rítmica e uma desaceleração do andamento.



Tab. 1a: Estratégia rítmica utilizada por Honegger em *Pacific 231*. Extraída de Spratt (1987: 64).

Na Tocata de Villa-Lobos, a aceleração rítmica também é alcançada através de subdivisão rítmica, como é mostrado na Tabela 1b. No entanto, o que na peça anterior, *Pacific 231*, é realizado em aproximadamente 160 compassos, na peça posterior é comprimido em 20 compassos, ou seja, uma releitura da peça original mas tendo a estratégia de reinterpretação de compressão como sua ideia principal.



Tab. 1b: Aceleração rítmica. Villa-Lobos, Tocata *Trenzinho do caipira* (comp. 1-20).

Elementos de paródia

Os elementos que podem ser entendidos como sendo de paródia adquirem, por vezes, um caráter geral e, em menor número, um caráter local. Os primeiros elementos, de caráter geral, referem-se às características gerais da peça de Villa-Lobos, tais como timbre, o uso da percussão regional etc. Cabe a observação de Salles:

> Na elaboração do *ambiente sonoro* da paisagem rural da *Tocata* das *Bachianas nº 2*, Villa-Lobos captou os ruídos de ferros, trilhos, madeiramentos e outros formantes acústicos característicos das estradas de ferro que ainda atravessam as zonais rurais no Brasil. [...] o trem e seu deslocamento pela paisagem rural são sugeridos por todos os elementos da textura... (SALLES, 2009: 109-110)

Instrumentação. A Tabela 2 é um quadro comparativo entre a instrumentação das duas obras.

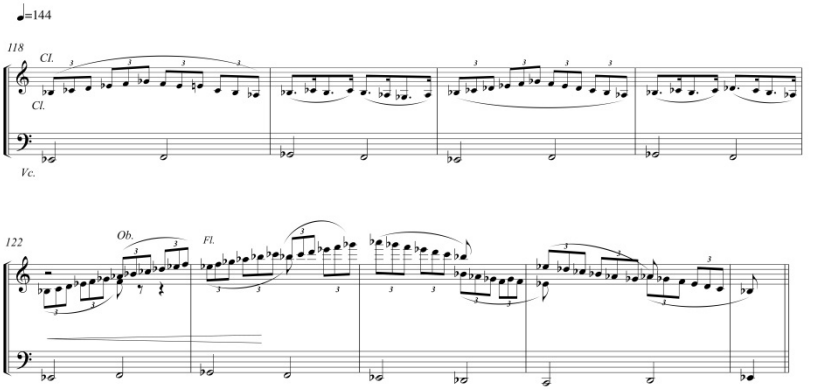
***Pacific 231* (instrumentos)**	***Trenzinho do Caipira* (instrumentos)**
Flautim, flauta e flauta alto	Flautim e flauta
Oboé	Oboé
Corne inglês	-
Clarinete em sib	Clarinete em Sib
Clarinete baixo em sib	Saxofone tenor em Sib e saxofone barítono em Mib
Fagote	Fagote
Contrafagote	Contrafagote
4 trompas em Fá	2 trompas em Fá
Trombones	Trombone
Tuba	-
Caixa clara/ címbalos/ bombo/ tam-tam	Tímpanos Ganzá/ chocalhos/ matraca/ reco-reco/ pandeiro/ caixa clara/ triângulo/ pratos/ tam-tam/ bombo
-	Celesta
-	Piano
Cordas	Cordas

Tab. 2: Quadro comparativo entre a instrumentação de *Pacific 231* de Honegger e a Tocata *Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos.

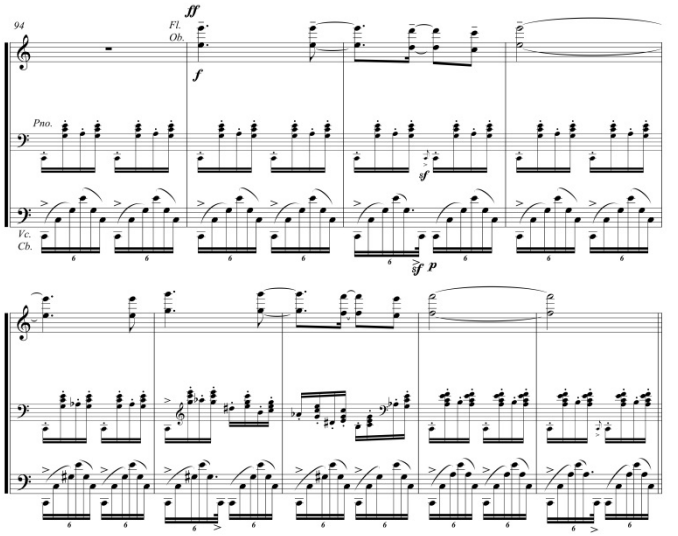
A instrumentação da peça de Villa-Lobos apresenta diferenciais em relação à instrumentação de Honegger: (1) a inclusão de saxofones tenor e barítono; (2) uma bateria de percussão com vários instrumentos típicos; (3) inclusão de celesta e piano. Talvez o aspecto mais notório seja a seção de percussão com os instrumentos típicos, mas, além disso, as indicações de Villa-Lobos para a execução, tais como "prato com ferrinho, surdina no triângulo, triângulo e prato com maceta de ferro, prato com vassourinha de metal" sugerem uma busca por uma sonoridade que se aproxime do som metálico de uma antiga locomotiva em movimento. O tratamento dado à percussão, neste caso, também sugere uma releitura irônica da percussão marcada e de caráter grave da obra de Honegger. A utilização do piano como uma base rítmica, acrescido das indicações *secco* (comp. 18) e *secco senza Pedale* (comp. 91 e seguintes), é pontuada pelas intervenções da celesta, o que resulta em um timbre mais metálico nos acordes que se contrapõem às notas longas do tema da peça (comp. 57-58, 61-62 e 65-66). A última intervenção da celesta, nos últimos compassos da peça (comp. 176-179), também apresenta a mesma característica, ou seja, a de tornar o timbre metálico; este tratamento também é enfatizado pela utilização do prato com vassourinha de metal (comp. 179-181). Da mesma maneira que a estratégia de utilização de um timbre metálico na percussão sugere um caráter irônico no timbre geral da peça, a utilização, na seção final de desaceleração rítmica, de um timbre no *ponticello* nos violinos e violas, também sugere uma busca por uma sonoridade que se assemelhe aos ruídos produzidos por uma locomotiva (vide comp. 143 até o final, violinos 1 e 2 e violas). Finalmente, nos comp. 178-181, o prato é percutido com uma vassourinha de metal para enfatizar, pela última vez, o timbre metálico ligado à procura de um timbre que imite os ruídos da locomotiva.

Relação de fundo: tema principal. Um dos temas principais de *Pacific 231*, ilustrado no Ex. 2a, é uma melodia enérgica, veloz, marcada e vibrante. A melodia, apresentada após um gesto cadencial, é o tema principal da seção central da obra de Honegger, e sugere movimento. No entanto, o posicionamento estratégico deste tema na peça de Honegger delimita aproximadamente a metade da obra (inicia-se no comp. 118 de um total de 217 compassos), tornando sua divisão simétrica. O tema principal da Tocata de Villa-Lobos (Ex. 2b), por sua vez, não apresenta nenhum tipo de relacionamento ou de influência com o tema aludido anteriormente. O tema, bem conhecido, é apresentado por duas vezes, delimitando a peça em duas grandes seções. Na sua segunda apresentação, nas madeiras e após um gesto cadencial, também delimita a obra em aproximadamente sua metade. A segunda seção inicia-se no comp. 91, exatamente na metade da obra que totaliza 182 compassos, e a reapresentação do tema principal inicia no comp. 95. Não fosse a apresentação formalmente estratégica destes dois temas, não haveriam semelhanças neste

item entre as duas obras, mas este aspecto sugere uma releitura formal, em um nível de fundo, através de uma "simetrização" perfeita na obra subsequente.



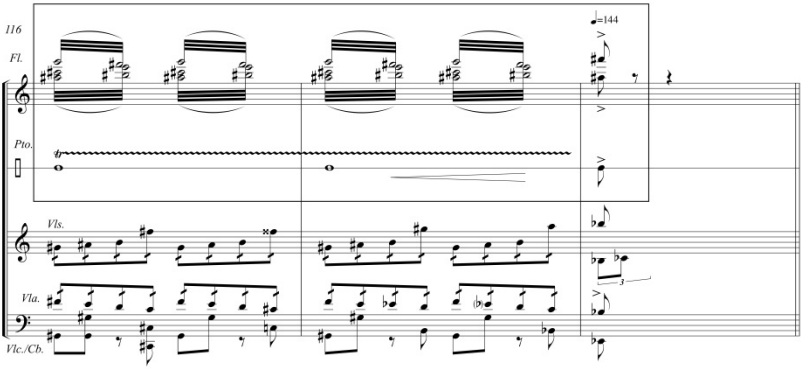
Ex. 2a: Um dos temas principais de *Pacific 231* (comp. 118-126), de Honegger.



Ex. 2b: Tema principal da Tocata *Trenzinho do caipira* (comp. 94-102), de Villa-Lobos.

Relação de superfície: gestos cadenciais. Já os elementos de caráter local dizem respeito a determinados gestos musicais de superfície que releem a obra anterior no decorrer de seu desenvolvimento temporal. Assim, cadências, ou gestos cadenciais, podem ser relacionadas como releituras paródicas da obra anterior.

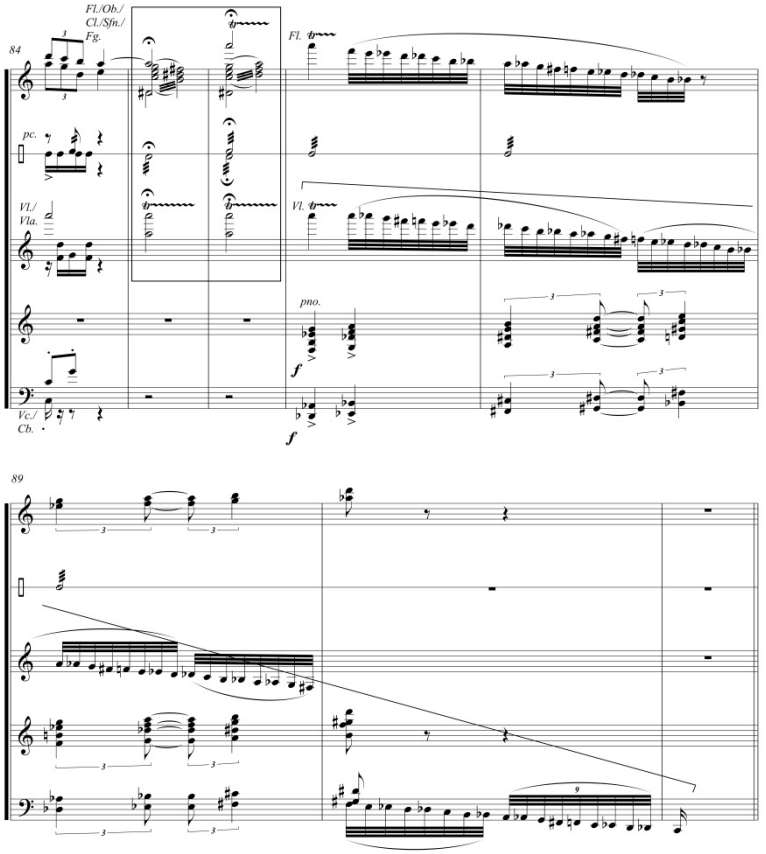
Talvez o exemplo mais claro sobre a releitura de *Pacific 231* seja o gesto cadencial que ocorre antes da apresentação do tema da seção central na peça de Honegger e da segunda seção na peça de Villa-Lobos. O Ex. 3a, que mostra o gesto cadencial nos comp. 116-118 de *Pacific 231*, indica a relação, em parte textural, em parte motívica/funcional, de delimitação formal da primeira seção da obra seguida da introdução do tema principal da seção central. No Ex. 3a, indicado com um retângulo, os trêmolos nas flautas indicam o elemento cadencial que demarca o encerramento formal da seção e o gesto cadencial.



Ex. 3a: Gesto cadencial. Honegger, *Pacific 231* (comp. 116-118).

O Ex. 3b mostra o gesto cadencial nos comp. 84-91 na Tocata *Trenzinho do caipira*. O elemento de trêmolos da obra de Honegger é relido como trinados por Villa-Lobos (indicado com um retângulo). Além disso, há a distinção de timbre através da utilização do *prato com ferrinho*, que confere uma sonoridade metálica à passagem e nos remete à ideia de paródia, de uma releitura irônica. Além deste componente tímbrico, o gesto cadencial é expandido através da longa escala cromática descendente que o conecta à seção seguinte. Como ressaltado anteriormente, os gestos cadenciais também têm uma importância estrutural nas peças, ambos delimitam as obras na sua metade, gerando uma simetria entre

seções em ambas as obras.



Ex. 3b: Gesto cadencial. Villa-Lobos, Tocata *Trenzinho do caipira* (comp. 84-91).

Observações finais

A influência da música de J. S. Bach no ciclo das *Bachianas Brasileiras* nem sempre é presente e perceptível. Talvez este seja o caso da Tocata *Trenzinho do Caipira*, em que os elementos referenciais à música de J. S. Bach ocorrem mais nas conotações gerais de uma

Tocata e como parte de uma Suíte em quatro movimentos - composta de Prelúdio, Aria, Dança e Tocata - do que na estrutura musical propriamente dita. Talvez até pudéssemos argumentar que a figuração rítmica de semicolcheias constante se aproximasse de um elemento bachiano, mas parece ser pouco! A releitura intertextual que Villa-Lobos sugere na sua Tocata corrobora a interpretação analítico-comparativa proposta no presente texto. Se, por um lado, elementos de apropriação musical são utilizados, por outro, a releitura e reutilização destes elementos sugerem uma leitura paródica, ou uma "*intertextualidade das diferenças*", como argumentaria Sant'Anna (SANT'ANNA, 2007: 28).

Finalmente, a multiplicidade de "influências" e de releituras intertextuais possíveis no ciclo das *Bachianas* é ampla. Por exemplo, pode-se argumentar que a Giga *Quadrilha caipira*, de *Bachianas* n. 7, apresenta uma releitura de um Scherzo beethoveniano (cf. JARDIM, 2005: 113-119), que há uma releitura do gênero concerto para piano e orquestra em *Bachianas Brasileiras* n. 3, e de Fuga, mais notoriamente, entre todos os movimentos de Fuga no ciclo, no segundo movimento de *Bachianas Brasileiras* n. 9. De fato, esta multiplicidade intertextual sugere a grande variedade na linguagem musical utilizada no ciclo, que, por sua vez, refere-se principalmente às influências sofridas por Villa-Lobos, tanto de maneira explícita quanto implícita. No primeiro caso, a obra de J. S. Bach é homenageada de maneira grandiosa; no segundo, são influências de outras obras e compositores que tornam o ciclo das *Bachianas* um repositório de referências musicais, composicionais e de influências diversas na obra de Villa-Lobos e que caracterizam este ciclo de obras como um dos projetos composicionais mais ambiciosos e sofisticados de Villa-Lobos e da música do século XX.

Referências

BARBOSA, L.; BARRENECHEA, L. A intertextualidade musical como fenômeno. *PerMusi*, p. 125-136, 2003.

CORRÊA DO LAGO, Manuel Aranha. *O Círculo Veloso-Guerra e Darius Milhaud no Brasil*: Modernismo Musical no Rio de Janeiro antes da Semana. Rio de Janeiro: Reler Editora, 2010.

GRECO, L.; BARRENECHEA, L. Intertextualidade e Pós-Modernismo Musical. *Ictus - Periódico do PPGMUS/UFBA*, v. 9, n. 1, p. 39-56, 2008.

HONEGGER, Arthur. *I am a Composer*. Traduzido para o inglês por Wilson O. Clough, em colaboração com Allan Arthur Willman. London: Faber, 1966.

JARDIM, Gil. *O Estilo Antropofágico de Heitor Villa-Lobos*. São Paulo: Edição Philarmonia

Brasileira, 2005.

NOGUEIRA, Ilza. A estética intertextual na música contemporânea: considerações estilísticas. *Brasiliana*, v. 13, p. 2-12, 2003.

PALMA, Enos da Costa; Edgard de Brito Chaves Jr. *As Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos*. Rio de Janeiro: Companhia Editora Americana, 1971.

PEPPERCORN, L. M. Correspondence between Heitor Villa-Lobos and His Wife Lucilia. *Music and Letters*, v. 61, n. 3-4, p. 284-292, 1980.

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

SANT'ANNA, Afonso Romano de. *Paródia, paráfrase & Cia.* São Paulo: Ática, 2007.

SPRATT, Geoffrey K. *The Music of Arthur Honegger.* Cork: Cork University Press, 1987.

STRAUS, Joseph N. *Remaking the Past*: Musical Modernism and the Influence of Tonal Tradition. Cambridge: Harvard University Press, 1990.

VILLA-LOBOS, sua obra. Rio de Janeiro: MEC/Museu Villa-Lobos, 1972.

Norton Dudeque possui pós-doutorado no Kings College London (Grã-Bretanha, 2012), Doutorado (PhD) pela University of Reading (Grã-Bretanha, 2002), Mestrado em Musicologia pela USP (1997), Mestrado em Performance pela University of Western Ontario (Canadá, 1991) e Graduação pela Escola de Música e Belas Artes do Paraná. Ocupa o cargo de Professor Associado do Departamento de Música e Artes Visuais da Universidade Federal do Paraná (UFPR), onde atua na área de Teoria e Análise Musical. Participa dos grupos de pesquisa: *Arte e cultura: estudos transdisciplinares* (UFPR) e *PAMVILLA - Perspectivas Analíticas para a Música de Villa-Lobos* (USP). É editor da Revista *Música em Perspectiva* e membro de Corpo Editorial das revistas *Per Musi* e *OPUS*. Suas principais publicações incluem: *Music Theory and Analysis in the Writings of Arnold Schoenberg* (Ashgate, 2005) e a tradução de *Análise Musical na Teoria e na Prática*, de Jonathan Dunsby e Arnold Whittall (Editora UFPR, 2012). nortondudeque@gmail.com

Níveis de espacialização acústica em recentes estreias internacionais de óperas brasileiras

Zoltan Paulinyi (Universidade de Évora, Portugal)

Resumo. O espaço, lugar de concerto, recebeu diversos graus de atenção de compositores e intérpretes ao longo da história. Até o século XX, a teoria classificava o uso do espaço em dois níveis: integrado, ou não, à obra musical. Balász Horváth (2005) agrega a esta classificação a contribuição artística do intérprete como nível intermediário, definindo três graus de integração estrutural entre espaço e composição: (1) espaço ocupado, (2) espaço auxiliar, (3) espaço integrado. O uso do espaço de uma obra também pode ser avaliado pela mobilidade de suas fontes sonoras, classificadas em dois tipos (acústico ou eletroacústico) e em dois estados (móvel ou estático). Independentemente do estado, o deslocamento de material sonoro pode ocorrer de modo real ou virtual. Trechos das óperas *Biblioteca* (2011) e *Preço do perdão* (2012), de Zoltan Paulinyi, com libretos de Ester Macedo, exemplificam os níveis de números 2 e 3 de Horváth, respectivamente.

Palavras-chave. Espaço sonoro. Categoria de espacialização. Ópera. Composição musical.

Title. Levels of acoustic spatialization in recent international premieres of Brazilian operas

Abstract. Space, being the concert place, has received varying degrees of care by performers and composers throughout the history. Until the 20th century, the theory classified the space usage in two levels: integrated to the musical work, or not. Balász Horváth (2005) aggregates the performer's artistic contribution as a middle level. Thus, there are three levels in which the space is structurally integrated to the composition: (1) occupied space, (2) auxiliary space, (3) integrated space. The space usage of a work is evaluated by the mobility of its sound sources, which are classified within two types (acoustic or electroacoustic) and two states (dynamic or static). Despite the state, the displacement of sound objects can be real or virtual. Extracts of the operas *Biblioteca* (*Library*, PAULINYI and MACEDO, 2011) and *Preço do perdão* (*Price of Forgiveness*, idem, 2012) exemplify the Horváth's 2nd and 3rd levels respectively.

Keywords. Sonorous space. Categories of spatialization. Opera. Musical composition.

PAULINYI, Zoltan. Níveis de espacialização acústica em recentes estreias internacionais de óperas brasileiras. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 57-84, dez. 2013.

O significado de espaço não possui consenso filosófico (HARLEY, 1994: 344). De um modo geral, espaço significa um lugar, uma extensão limitada; pode ter várias dimensões, incluindo inicialmente o tempo, parâmetro geralmente desconsiderado na moderna conotação de espaço. Contudo, tanto Maria Anna Harley (1994: 4) quanto Balász Horváth[1] (2005: 132) observam que, em se tratando do fenômeno de produção sonora, o tempo é fisicamente indissociável das demais dimensões espaciais.

Devido à ampla utilização interdisciplinar do termo "espaço", é mister contextualizar este conceito. Para delimitar o escopo deste estudo, citam-se autores de diversas áreas, a fim de ilustrar quais se relacionam com a proposta deste texto. Este cuidado visa dissolver ambiguidades para esclarecer o objetivo exposto na próxima seção.

Espaço refere-se ao lugar de apresentação musical. Este texto não aborda espaços abstratos, os quais se referem, antes, ao domínio de um parâmetro matemático. Por exemplo, o "espaço de contorno" *c-space* de Marvin e Laprade (1987: 226), que é uma forma matemática de estabelecer os limites paramétricos ao conjunto de alturas musicais; também o "espaço composicional" de Morris (1995) que, sendo uma abstração de modelos composicionais e de encadeamentos de acordes, não entra no escopo deste assunto.

Espacialização sonora, ou simplesmente espacialização, quando em contexto musical, indica que recebem significado composicional as posições, as distâncias e as direções de fontes sonoras, bem como a qualidade acústica do local de apresentação. Esta definição foi adaptada de Harley (1994: 4), que observa, com um pouco de poesia, que "é por meio da espacialização que o espaço se torna audível". São quase sinônimos os termos "espacial" e "espacializado", embora a palavra "espacial" favoreça a conotação de um ambiente estático ou visual, em sutil oposição ao dinamismo "espacializado". Horváth (2005: 132) enfatiza "várias vezes que, tão logo uma composição relaciona-se com o espaço, conecta-se fisicamente a funcionalidade do espaço à matéria sonora"[2]. Como corolário, a seção 3 explicitará que um método eficiente para analisar espacialmente a música é avaliar o modo como o material sonoro se movimenta no espaço.

---

[1] Na legislação húngara, todos os autores são referenciados por "Sobrenome Nome" sem vírgulas (neste caso, Horváth Balász). No corpo deste texto em português, contudo, respeito as normas brasileiras.

[2] "Többször elmondtuk már, hogy amennyiben egy kompozíció foglalkozik a térrel, a tér működése máris fizikai kapcsolatba került a zenei anyaggal." (HORVÁTH, 2005: 132). Todas as traduções são do autor deste artigo.

Com base nestes termos, este texto não trata de reverberação, nem de parâmetros acústicos reais ou virtuais (às vezes também chamados de parâmetros espaciais na literatura), como os apontados por Berit Janssen (2010: 1-3). Aqui também não se trata do ambiente sonoro, que Livio Tragtenberg (2008: 138) define como sendo "a expressão da qualidade de ressonância do som no espaço." Este estudo restringe-se apenas ao uso composicional do espaço de apresentação.

Objetivo, justificativa e metodologia

O objetivo geral deste estudo é consolidar os avanços teóricos do uso do espaço na composição, comumente designado "composição espacial". Para isso, este artigo divide-se em duas partes. A primeira, buscando dar continuidade aos fundamentos teóricos lançados por Horváth (2005), almeja aprofundar este assunto incorporando sugestões de Harley (1994) e deslocar o eixo teórico à língua portuguesa. A abordagem desse tema justifica-se por ser o espaço um parâmetro fundamental em apresentações públicas. A escolha destes autores se deve ao exaustivo levantamento bibliográfico que ambos realizaram criticamente, fato que precipitou singular amadurecimento científico sobre este assunto.

A segunda parte deste artigo consolida essa teoria com exemplos que enfatizam a contribuição brasileira junto ao tema. Em virtude de espacialização sonora já ser parâmetro difundido na composição acusmática, os exemplos deste texto visam à música acústica. Com este intuito, faz-se uma análise espacial de duas recentes estreias operísticas em Portugal: *Biblioteca* (2011)[3] e *Preço do perdão* (2012), ambas com música e argumento de Zoltan Paulinyi e libreto de Ester Macedo. Para não estender este artigo, restringem-se os exemplos a tópicos abordados na parte teórica segundo o método analítico explicado por Rimoldi e Schaub (2012): descreve-se a articulação dos elementos no tempo e no espaço, "evidenciando as estratégias composicionais que reforçam a proposta da espacialização como um aspecto estruturante da obra" (RIMOLDI; SCHAUB, 2012: 12).

Desenvolvimento teórico

A consideração do espaço na tradição musical europeia é muito antiga. Expandindo o sucinto estudo histórico de Zvonar (2005) sobre as origens da espacialização,

[3] Escrita e produzida em comemoração aos 120 anos da última estreia de Carlos Gomes no ultramar.

Horváth (2005; 21-95) oferece detalhada descrição evolutiva da técnica de composição espacializada, começando pela técnica responsorial introduzida pela Igreja Católica na Idade Média, passando pelo desenvolvimento policoral da Renascença, pela criação dos gêneros de concerto e concerto grosso, pela ópera romântica, culminando com todos os desdobramentos acústicos e eletroacústicos do século XX.

Sem aprofundar questões históricas anteriores ao século XX, Harley afirma:

> Devido à força e à capacidade de persuasão da geração de Darmstadt, a espacialização tornou-se uma importante característica da nova música em diferentes países. Gradualmente, contudo, a ênfase deslocou-se da consideração da localização espacial como "parâmetro" adicional de um desenho abstrato para a construção da experiência do ouvinte, na sala de concerto ou em qualquer outro lugar (HARLEY, 1994: 333)[4].

Para chegar a tal conclusão, Harley (1994: 330):

> [...] subdivide as teorias de espacialização do século XX em quatro domínios:
>
> (a) espacialização como extensão da polifonia, i.e. música de camadas simultâneas, espacialmente separadas (Mahler, Ives, Brant; seção 3.2 [da dissertação de Harley]);
>
> (b) espacialização como "reificação" da música material, i.e. música construída de objetos sonoros projetados sobre o espaço (Satie, Stravinsky, Varèse, música concreta e eletroacústica; seção 3.3 [da dissertação de Harley]);
>
> (c) espacialização como novo "parâmetro" composicionalmente manipulado, em Darmstadt e além (Stockhausen e Boulez, seção 3.4 [de sua dissertação]);
>
> (d) espacialização como experimentação conceitual com rituais performáticos e seus contextos ([citando-se, sem exemplos musicais:] Cage, Lucier e Schafer; seção 3.5 [da dissertação de Harley]).

[4] "Due to the strength and persuasiveness of the Darmstadt generation, spatialization became an important characteristic of new music in different countries. Gradually, though, the emphasis shifted from considering spatial location as an additional 'parameter' of an abstract design to constructing the experience of the listener in the concert hall or elsewhere." (HARLEY 1994: 333).

> [Nota da autora:] Todos estes quatro domínios incluem manipulação de aspectos físicos e perceptuais do espaço; porém, filosofias e técnicas específicas diferem em cada área (HARLEY, 1994; 330)[5].

O sistema classificatório criado pela Harley (1994: 210-211) encontra-se resumido na Tabela 1.

Categorias	Especificidades
1. Ambientes acústicos	1.1. Espaço fechado da sala de concerto 1.2. Espaço fechado de qualquer outro tipo 1.3. Ao ar livre (fundo acústico diferente) 1.4. Espaço variável (intérpretes e ouvintes móveis) 1.5. Espaço privado, virtual (fones de ouvido)
2. Tipos de espaço sonoro.	2.1. Real (com fontes sonoras vocais e instrumentais) 2.2. Virtual (com fonte sonora eletroacústica) 2.3. Misto (com ambos os tipos de fonte sonora)
3. Categorias: intérpretes e/ou ouvintes estáticos ou móveis	3.1. Intérpretes e ouvintes estáticos 3.2. Intérpretes móveis com ouvintes estáticos 3.3. Intérpretes estáticos com ouvintes móveis 3.4. Intérpretes e ouvintes móveis
4. Desenhos selecionados em espaço sonoro real (tipo A, posicionamento I)	4.1. Dois conjuntos em diálogo ou antifonia 4.2. Vários conjuntos dispostos no palco 4.3. Três [ou] mais grupos dispostos simetricamente ao redor da audiência 4.4. Mistura de orquestra e público em um plano espacial (audiência "dentro" da música) 4.5. Vários grupos dispersos em vários padrões no palco, ao redor e no meio da audiência e em vários níveis dentro do espaço de apresentação tridimensional.
5. Desenhos selecionados em espaço sonoro virtual (tipo B)	5.1. Fonte sonora pontual 5.2. Estereofonia 5.3. Quadrofonia 5.4. Sistemas multifônicos

Tab.1: Classificação de desenhos espaciais proposta por Harley (1994: 210-211).

[5] "I subdivide 20th-century theories of spatialization into four domains: (a) spatialization as an extension of polyphony, i.e. music of simultaneous, spatially separated layers (Mahler, Ives, Brant; section 3.2); (b) spatialization as the "reification" of musical material, i.e. music built from sound objects projected into space (Satie, Stravinsky, Varèse, musique concrète and electroacoustics; section 3.3); (c) spatialization as a new 'parameter' manipulated compositionally, in Darmstadt and beyond (Stockhausen and Boulez, section 3.4); (d) spatialization as a conceptual experimentation with performance rituals and their contexts (Cage, Lucier, and Schafer; section 3.5)." [Author's note:] "All four domains include manipulations of the physical and perceptual aspects of space; however, the specific techniques and philosophies differ in each area." (HARLEY, 1994: 330).

A proposta de Harley para classificação de desenhos espaciais não almeja outra finalidade que a realização de suas análises descritivas de várias composições espacializadas do século XX. Sua tabela de classificação restringe-se às suas próprias análises sobre Brant, Xenakis e Schafer, principalmente; não deve, por conseguinte, ser generalizada para além dos oito objetivos descritos em sua dissertação (HARLEY, 1994: 15). Por exemplo, encontram-se, na mesma categoria 1, qualidades essenciais (espaço ser fechado 1.1/1.2 ou aberto 1.3) ao lado de qualidades acidentais (mobilidade de intérprete/ouvinte, que já são tratadas na terceira categoria). Este agrupamento só poderia ser justificado para suas análises específicas.

Antes de aperfeiçoar a terminologia de Harley, retém-se o conteúdo de sua tese aproveitando-se de seus bons exemplos para transmissão de sua mensagem. Ainda na categoria 1, intitulada "ambientes acústicos", insere-se a classificação "virtual", palavra que a autora destina comumente para fontes sonoras eletroacústicas. Já na categoria 5, a quantidade de fontes sonoras não caracteriza apenas o espaço sonoro eletroacústico, que a autora chama de "virtual", mas também pode referir-se a fontes acústicas. A própria palavra "virtual" possui certa mobilidade de significado para a autora: na tabela, espaço sonoro real (2.1, *real sound-space*) relaciona-se com instrumentos acústicos, enquanto espaço sonoro virtual (2.2, *virtual sound-space*) parece relacionar-se com fontes sonoras eletroacústicas; entretanto, aplica paradoxalmente o mesmo conceito ao mencionar o "movimento espacial sonoro virtual na música instrumental"[6] de *Gruppen*, composto por Stockhausen (HARLEY, 1994: 208). Pela explicação da autora (HARLEY, 1994: 333), torna-se claro que o movimento sonoro virtual simula um deslocamento de fonte sonora, sem que exista um deslocamento físico real. Ela dá ao "movimento sonoro" também o nome de "ilusão de movimento" (*illusion of movement*; cf. HARLEY, 1994: 156).

Percebe-se que Harley (1994: 308-309) considera o espaço virtual preferencialmente relacionado com eletroacústica. Este artigo, contudo, mostrará que o deslocamento virtual pode acontecer acusticamente, fato que se incorpora ao arquétipo teórico.

Lançando bases para o posterior desenvolvimento estrutural de Horváth (2005), Harley (1994: 337) classifica ontologicamente obras musicais propondo um esquema divido em cinco estágios:

(1) o processo composicional (ideia);

(2) a partitura (representação notacional);

[6] "[…] virtual spatial sound movement in instrumental music […]" (HARLEY, 1994: 208).

(3) a apresentação (ação);
(4) os resultados dessas ações (sons físicos);
(5) a percepção e a cognição (imagens auditivas e ideias).

Com base neste esquema, Harley (1994: 337, 205) observa:

> [...] Uma música pode ser espacial em todos estes estágios, envolvendo tipos imaginários, simbólicos, geométricos, acústicos e auditivos de espaço. Teorias de "obras musicais" frequentemente limitam a música a ideias não espaciais e suas notações (categorias 1-2). A definição de obra espacializada indica a estruturação da realidade espaço-temporal da apresentação, do som e da percepção pelo compositor (categorias 3-5) (HARLEY, 1994: 337)[7].

Tomando os desdobramentos do genérico conceito de espacialização sonora, visto no início deste texto, Harley parece considerar que toda composição insere-se em algum nível de espacialização. Portanto, para seu estudo analítico sobre as diversas possibilidades (categorias) composicionais quanto ao uso do espaço, Harley desenvolveu sua tabela classificatória de desenhos espaciais. Seu estudo observou, entre outras conclusões, que "o uso composicional da distribuição espacial é frequentemente inspirado por formas arquitetônicas geométricas, geográficas, ou por uma intenção em representar ou evocar espaços imaginários, ritualísticos ou míticos" (HARLEY, 1994: 339).[8] Faz-se mister lembrar que sua conclusão não pode ser generalizada: restringe-se, antes, a objetos de estudo de sua pesquisa específica em alguns autores. Malgrado isso, toma por axioma a seguinte generalização:

---

[7] "The ontological schema of 'musical works' includes five stages: (1) the compositional process (idea), (2) the score (notational representation), (3) the performance (action), (4) the results of these actions (physical sounds), (5) the perception and cognition (auditory images and ideas). Music may be spatial at all these levels, involving imaginary, symbolic, geometric, acoustic and auditory types of space. Theories of 'musical works' often limit music to non-spatial ideas and their notations (levels 1-2). The expanded definition of the spatialized work indicates structuring of the spatio-temporal reality of performance, sound, and perception by the composers (levels 3-5)." (HARLEY, 1994: 337).

[8] "The compositional use of spatial distribution is often inspired by geometric, geographic of architectural shapes, or an intent to portray or evoke mythical, ritual or imaginary spaces." (HARLEY, 1994: 339).

> Compositores de música espacializada assumem que o ouvinte ideal está abençoado com uma perfeita localização na sala de concerto, e está dotado com audição perfeita tanto no senso cultural quanto psicossomático (i.e. com capacidade de perceber vários aspectos da música de uma vez) (HARLEY, 1994: 204)[9].

Tal axioma deixaria os compositores reféns de inesperados elementos externos à música.

Buscando uma abordagem renovada e mais dedutiva, Horváth observa que os compositores possuem variados graus de preocupação com fatores espaciais[10]. Por isso, atribui, de modo mais preciso, três níveis crescentes de espacialização composicional, i.e. níveis que representam o grau em que o espaço se integra estruturalmente à composição: (1) espaço ocupado, (2) espaço auxiliar, (3) espaço integrado[11]. O autor define e explica repetidas vezes cada conceito, detalhados a seguir:

Espaço ocupado (*használt tér*, em húngaro, o espaço propriamente utilizado). "[…] Falamos de espaço ocupado sempre que o parâmetro espacial não possuir estreita ligação com demais elementos da estrutura composicional, nem afetar outros parâmetros". (HORVÁTH, 2005: 132)[12]. Em outras palavras, espaço ocupado é o "espaço sonoro de cuja estrutura uma composição mantém-se essencialmente independente" (HORVÁTH, 2005: 19).

---

[9] "Composers of spatialized music assume that the ideal listener is blessed with a perfect location in the concert hall, and endowed with a perfect hearing ability in both the psychosomatic and cultural sense (i.e. the capability to be attentive to various aspects of music at once)." (HARLEY, 1994: 204).

[10] Paulinyi (2013: 100) caracteriza elementos metamusicais como aqueles adicionais aos parâmetros sonoros, incluindo elementos espaciais, luminosos e cênicos.

[11] "Espaço integrado" (do original húngaro: *megkomponált tér*) poderia receber uma tradução direta para "espaço composto" ou "espaço composicional" denotando o grau de utilização do espaço pela composição. Porém, ao julgar mais conveniente evitar possível ambiguidade em português (que não acontece no húngaro, neste caso), optei por utilizar uma palavra alternativa também constante no conceito original de Horváth sob o termo *szerkezet*, que significa "estruturado" (cf. HORVÁTH, 2005: 132). O próprio Horváth, que havia traduzido o termo para inglês como *composed* em seu *abstract*, autorizou-me a utilizar esta expressão em mensagem eletrônica, no dia 22 de julho de 2012.

É importante não confundir este termo com o "espaço composicional" de Morris (1995a), definido como um esquema de encadeamento de acordes e estruturas musicais com diversos graus de abstração.

[12] "A tér mint független vagy speciális paraméter: „használt tér". "Ha a térkezelés paramétere nincs szoros kapcsolatban a kompozíciós szerkezet más elemeivel, nem hat ki más paraméterekre, vagyis

Espaço auxiliar (*segítő tér*). Espaço no qual falta utilização prática. "Entendemos por espaço auxiliar aquele cuja funcionalidade não é indicada pelo compositor, mas que poderia esclarecer a apresentação ou que poderia ligar-se estruturalmente a outros parâmetros da peça" (HORVÁTH, 2005: 135-136)[13]. Em outras palavras, espaço auxiliar é o "tipo de espaço que pode ser necessário à construção sonora de determinada peça. Os compositores frequentemente não se referem à necessidade da utilização do espaço, ou muitas vezes a questão nem sequer os ocupa" (HORVÁTH, 2005: 19)[14]. Por conseguinte, o auxílio do espaço é uma contribuição do intérprete.

Espaço integrado (*megkomponált tér*). "O espaço musical como parte integral da composição. Na terceira categoria, situam-se as obras nas quais o espaço ocupa papel

inkább önálló akusztikus élményként, mint kompozíciós tényezőként jelentkezik, a használt tér jelenlétéről beszélhetünk." (HORVÁTH, 2005: 132).

[13] "A tér, melynek praktikus kihasználtsága hiányzik: „segítő tér". Segítő tér alatt értjük a térnek olyanféle használatát, melyet a zeneszerző nem jelöl meg kompozíciójában, ám a tér jelenléte feltétlenül világosabbá tenné a hangzást, vagy akár strukturálisan is kapcsolódni tudna a darab más paramétereihez." (HORVÁTH, 2005: 135-136).

[14] "segítő tér: az a fajta térbeliség, ami szükséges lehet egy adott darab megszólalásához. A tér használatának szükségességére a szerzők gyakran nem utalnak, sőt sokszor maga a kérdés sem foglalkoztatja őket." (HORVÁTH, 2005: 19). O texto de Horváth segue citando o texto de Harley. Entretanto, de posse do fac-símile de Harley, frustra-me não encontrar as informações citadas por Horváth nas páginas indicadas por ele. Transcrevo o original em húngaro que se segue imediatamente ao trecho anterior. "Harley (:179) a „kvázi térbeli struktúra" kifejezést használja, ami alatt a jelzett hangszerösszeállítás és az adott tér pillanatnyi összefüggését, valamint a hangszerek standard ültetési rendjét (ld. szóló vagy hangszercsoport(ok) a színpadon, a közönséggel szemben) érti. Harley szerint pl. egy zongorának nincs „kvázi térbeli struktúrája", hiszen az egy pontban lévő mozdulatlan hangforrásnál inkább a zenei anyag válik jelentősebbé. Ám egy, a közönség körül mozgó előadó már lehet kvázi-térbeli. (Harley itt elsősorban a zongora külső terére gondol, azonban gyorsan tisztáznunk kell, hogy a zongora hangszínéből, dinamikai hullámzásaiból adódóan jelentős és persze sajátos belső térrel rendelkezik.) Természetesen bármelyik előadás, ahol a hangforrás kiterjedtebb területet foglal el és hagyományos színpadi elrendezést követ, szintén kvázi-térbeli, de Harley ezt a jelenséget inkább „látens kvázi térbeli struktúrának" hívja, míg a kvázi-térbelit egy szokatlanul vagy új módon elhelyezett együttesre, vagy a mozgó előadóra, ill. közönségre érti. A Harley használta kifejezéseket azért kell elkerülnünk, mert a felvetett kérdések, elnevezések egyike sem érinti a kompozíció és annak tere közti összefüggést, hanem előre elhatározott, megkövesedett rendszer szerint próbálja beállítani egy kompozíció terét, sokszor kizárólag annak hangforrás-elhelyezkedése, vagyis külső tere alapján." (HORVÁTH, 2005: 19)

estruturalmente proposital" (HORVÁTH, 2005: 140)[15]. Em outras palavras, "espaço integrado: no qual sustentam importância composicional a sonoridade, o tipo espacial de produção sonora, a qualidade do espaço de apresentação, ou até a presença do espaço da obra" (HORVÁTH, 2005: 20)[16].

Pode-se diferenciar o espaço auxiliar do espaço integrado observando que este último interage completamente com os demais parâmetros musicais e que exerce exclusiva ou vigorosa influência na composição. Horváth observa:

> Harley utiliza o termo "estrutura quase espaço-temporal" quando menciona o surgimento do espaço-tempo dentro de uma obra musical; termo que, em si mesmo, não procura relações com os demais parâmetros quando o "quase" mantém o espaço em função do tempo. Em outras palavras, com esta expressão aproxima-se bastante do termo "espaço ocupado" (HORVÁTH, 2005: 19-20)[17].

A classificação de Horváth em três níveis crescentes de estruturação espacial amplia o pensamento clássico, descrito por Flo Menezes (1998), de apenas dois níveis: obra espacializada, quando o compositor planeja a peça considerando os fatores metamusicais, ou não. Os três níveis de estruturação espacial de Horváth encontram-se resumidos na Tab. 2.

---

15 "A zenei tér, mint a kompozíció szerves része: „megkomponált tér". A harmadik kategóriába sorolt kompozíciókban tehát a tér a zeneszerző szándéka szerint strukturális szerepet tölt be." (HORVÁTH, 2005: 140).

16 "megkomponált tér: melyben a hangzások, a hangforrások térbeli helyzete, az előadási tér akusztikai minősége, illetve a darab térbeli megjelenése kompozíciós jelentőséggel bír. A „megkomponált tér" ténylegesen a kompozíció egyik fontos paramétere, esetleg fő szervező eleme, összefüggéseket alakít ki a zene más paramétereivel." (HORVÁTH, 2005: 20).

17 "használt tér: egy kompozíció által használatba vett térbeli hangzás, amely azonban a mű struktúrájától lényegileg független. Ami a használt teret megkülönbözteti a megkomponált tértől, az a többi paraméterrel való kölcsönhatásának teljes, vagy részbeni hiánya, és kizárólagos vagy túlságosan erős irányító szerepe a kompozícióban. Harley szót ejt a tér időbeli megjelenéséről egy zeneművön belül, ehhez használja a „quasi–spatio-temporal structure" (kvázi térbeli-időbeli struktúra) kifejezést, mely önmagában, illetve „csak" az idő függvényében vizsgálja a teret, nem keresi a többi paraméterrel való kapcsolatát. Tulajdonképpen e kifejezéssel aránylag közel kerül a „használt tér"-hez." (HORVÁTH, 2005: 19-20).

1. Espaço ocupado	A obra musical ocupa o espaço de apresentação sem utilizá-la criativamente.
2. Espaço auxiliar	Mesmo não tendo sido aproveitado ou registrado na estrutura composicional, o uso do espaço pode auxiliar a interpretação da obra musical.
3. Espaço integrado	O uso do espaço está integrado à estrutura da composição.

Tab. 2: Níveis de estruturação espacial na composição (HORVÁTH, 2005).

O nível de estruturação espacial de uma composição pode ser avaliado pela forma com que o material sonoro se movimenta no espaço. Para esclarecer essa forma, é possível simplificar a classificação de Harley (Tab. 1) ao observar que as fontes sonoras podem ser de 2 tipos e ter 2 estados.
Tipos: acústicos ou eletroacústicos;
Estados: móveis ou estáticos.

Quaisquer que sejam os estados das fontes sonoras, é sempre possível deslocar o material sonoro quando houver mais de uma fonte. Os deslocamentos podem ser:
Reais, pela própria mobilidade física da fonte sonora;
Virtuais, pela transferência do material sonoro a outras fontes. O deslocamento virtual possui eficácia proporcional à semelhança das fontes sonoras.

As próximas seções exemplificam os níveis de estruturação espacial. Dado que o primeiro nível é o mais comum, o escopo deste artigo restringe-se a duas óperas acústicas que exemplifiquem os níveis 2 e 3 de Horváth.

Uma ópera, malgrado ser um gênero musical complexo por constituir-se de elementos extramusicais provenientes de artes cênicas, plásticas e outras, não garante classificação automática em algum nível de Horváth. Por exemplo, um concerto de ópera, no qual orquestra e cantores situam-se estaticamente no palco para apresentar peça do repertório tradicional do século XIX, reduz a apresentação ao primeiro nível de estruturação espacial. Outras óperas beneficiam-se da movimentação dos músicos no palco, permitindo o espaço realçar elementos estruturais da ópera; é o caso do dueto da cena 6 de *Biblioteca*. Este artigo conclui-se enquadrando a ópera *Preço do perdão* no terceiro nível de Horváth, devido à contextualização do enredo e da música com espacialização sonora.

Ópera *Biblioteca*, para soprano, baixo-barítono e conjunto de câmara

A ópera *Biblioteca* possui duas personagens, um escritor e uma advogada, que vão à biblioteca com finalidades diferentes: o primeiro para buscar inspiração ao seu trabalho na elaboração de um livro sobre o diálogo; a outra, para estudar aspirando ao cargo de juiz. No silêncio do local, a troca de olhares os motiva a imaginar julgamentos sobre o outro, despertando paixão e raiva. O grupo de câmara é formado por piano, flauta, clarinete, clarinete baixo, fagote, dois saxofones contraltos e duas flautas-doce. A partitura instrui que, no cenário, os instrumentistas se posicionem ao centro do palco, na sala da biblioteca, formando uma espécie de barreira entre as duas mesas que serão ocupadas pelo escritor e pela advogada (Fig. 1). A mesa vazia e limpa será ocupada pelo escritor; na da advogada repousam livros e materiais de estudo, indicando que ela já estava no local. A música se inicia sem a presença dos cantores na cena.

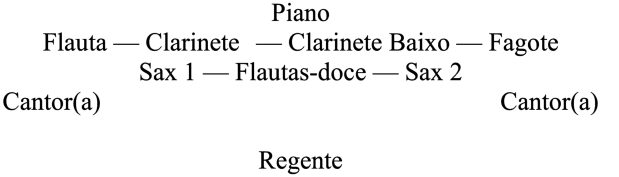


Fig. 1: Disposição espacial dos instrumentos conforme instrução da partitura da ópera *Biblioteca*, de Paulinyi, com libreto de Macedo (2011).

A ópera *Biblioteca* possui um argumento fundamentalmente filosófico, o qual reúne duas questões: a limitação da eficácia do diálogo (aqui agravado pela ação transcorrer em local de silêncio imposto) e o acúmulo de julgamentos, resultado da soberba humana em pretender assumir um atributo divino que não lhe é próprio.

O libreto divide-se em 10 cenas; porém, é o dueto amoroso da cena 6 que se insere no segundo nível de estruturação espacial. O dueto é o ponto culminante da inefável aproximação das personagens. Como o amor "tudo crê, […] tudo suporta", as melodias desta cena são algumas das 16 séries dodecafônicas oni-intervalares (*all-interval series*) que possuem todos os tricordes elencados por Forte (1973), exceto 3-10, 3-11, 3-12; questões abarcadas pelo amor são descritas, portanto, com a totalidade dos tricordes, exceto os mais tonais. Todavia, a obra não é dodecafônica porque agrega várias séries com essas

propriedades, preservando estruturalmente seus contornos melódicos.

Utilizando técnicas ortodoxas da dodecafonia, há diversas soluções para distribuir notas de uma série entre duas vozes. A figura 1, comp. 537-538 de *Biblioteca*, exemplifica um caso típico: notas de ordem ímpar na voz da soprano, notas de ordem par na do baixo-barítono.

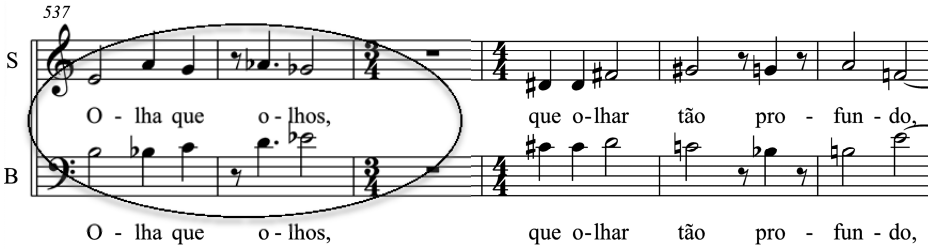


Fig. 2: Uma única série dodecafônica oni-intervalar é distribuída em duas vozes: notas de ordem ímpar (1, 3, 5, 7 e 9) à soprano, notas de ordem par (2, 4, 6 e 8) ao baixo-barítono. Início do dueto da ópera *Biblioteca*, de Paulinyi (comp. 537 e 538),

A figura 2 mostra um exemplo baseado numa citação de Camões, trecho escrito com outra série: enquanto o baixo-barítono apresenta a série original, a soprano apresenta seu retrógrado.

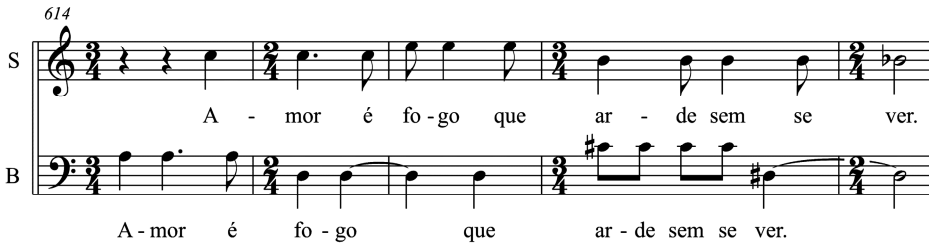


Fig. 3: Série dodecafônica oni-intervalar apresentada pelo baixo-barítono e o respectivo retrógrado pela soprano. Ópera *Biblioteca*, de Paulinyi (comp. 614-618).

Comparando a disposição estática dos instrumentistas da Fig. 1 e a técnica ortodoxa das Fig. 2 e 3, nada na partitura indica uma estruturação espacial. Porém, a mobilidade dos cantores pode ser explorada pela direção cênica de duas formas:
(1) separando as vozes em extremos opostos do palco;
(2) juntando-as num único lugar do palco.

O efeito dodecafônico da Fig. 2 seria reforçado pela segunda alternativa, ou contrariado pela separação de vozes. Todavia, o efeito melódico da série da Fig. 3 seria reforçado pela separação das vozes e contrariado pelo posicionamento próximos dos cantores. Portanto, o uso do espaço pode reforçar ou contrariar os elementos musicais presentes na partitura; como tal uso é decisão da direção cênica por não haver instrução explícita na partitura, pode-se classificar esta obra no nível 2 de Horváth, no qual o uso do espaço é um auxílio à interpretação da música.

Preço do perdão para 2 sopranos e conjunto de câmara

A ópera *Preço do perdão*, ato único com duração de 50 minutos, requer instrumentação com 4 clarinetes (B*b*), 1 clarinete baixo, 1 fagote, 1 piano, 2 percussionistas e duas sopranos. A percussão exige 24 instrumentos, alguns brasileiros e outros alentejanos: vibrafone, xilofone, pandeiro, tam-tam, 3 tom-toms, 5 *temple blocks*, 2 apitos, agogôs, chicote, castanholas, catranhola alentejana, clavas, louça, pau de chuva, triângulo, caxixi (ou maraca), reco-reco, marimba, *glockenspiel*, 2 pratos suspensos, *grancassa*, caixa clara e pratos de choque. A homogeneidade dos sopros, em oposição à variedade percussiva disponível neste conjunto, permite uma densa exploração da espacialização sonora de forma acústica.

O argumento propõe um tema tríplice: amor, morte, traição. Há somente duas personagens, sem nome explicitado: uma viúva e sua irmã caçula. A viúva regressa do funeral de seu marido. Sua irmã caçula a acompanha até sua casa. Porém, carrega um pesado segredo de traição: engravidou-se do cunhado pouco antes de seu falecimento. O peso da tristeza a motiva à confissão de sua traição, mas conclui por pedir perdão. No entanto, a viúva exige a vida do filho em troca do marido perdido pela morte física, e pela morte espiritual, consequência da traição. Será que haverá perdão? O pedido da caçula teria sido realmente sincero? Tais questões foram exploradas pela direção cênica por não terem resposta explícita no texto.

Em linhas gerais, há oito cenas acrescidas de uma introdução chamada de

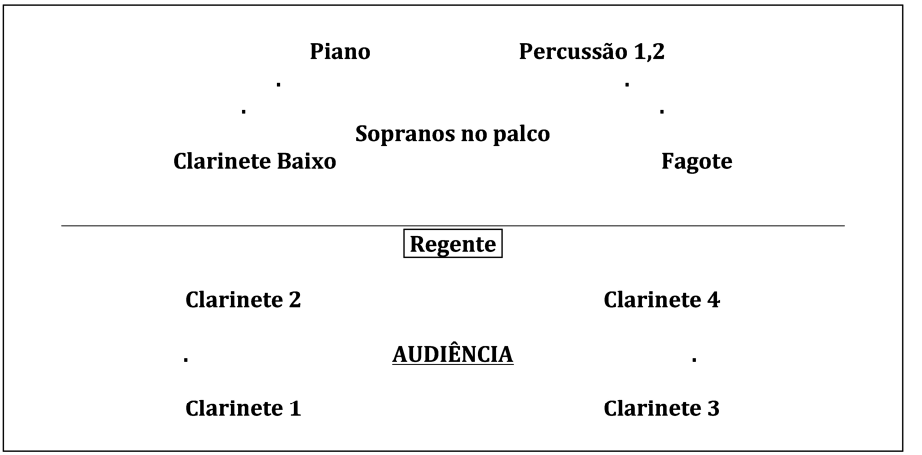
"carpideiras", cuja finalidade é inserir o público na atmosfera lúgubre do argumento. Os próprios instrumentistas simulam a presença das carpideiras. Em seguida, alternam-se discursos da viúva e da caçula.

A cena 1 apresenta sucintamente a dor da viúva pela morte de seu marido, esclarecendo a atmosfera fúnebre. A cena 2 revela um desabafo da irmã caçula a respeito de um incômodo segredo que não consegue suportar. Na cena 3, a viúva efetivamente interroga a irmã sobre seu incômodo. Na cena 4, a caçula confessa a traição do marido, na qual foi concomitantemente protagonista e vítima. Além da traição, a caçula carrega no próprio corpo a consequência de seu pecado: um filho que a viúva não teve. A quarta cena, portanto, encerra o clima de lamúria da primeira parte da ópera, impulsionando o enredo para crescente oposição psicológica entre as personagens. Na cena 5, os músicos se reorganizam no palco para expressar a indignação da viúva. A cena 6 representa o pedido de perdão da caçula. Após um *intermezzo* da percussão para outra reorganização dos músicos ao redor da plateia, a cena 7 apresenta um dueto no qual os elementos conflitantes de ambas as personagens são contrastados. Percebe-se que a viúva mergulha em sua revolta, ao passo que a caçula agarra-se à única solução que enxerga: o perdão. Na cena 8, a viúva conclui a ópera propondo uma solução em que negocia o perdão com a vida do filho da cunhada.

Nessa ópera, o posicionamento físico dos instrumentistas caracteriza estruturalmente cada parte da obra e, por isso, contribui para a descrição do movimento psicológico das personagens.

À exceção dos percussionistas e do pianista, todos os músicos deslocam-se durante a ópera, com o intuito de movimentar as fontes sonoras. A composição é estruturada a fim de explorar o desenvolvimento espacial do som de forma acústica. Transcrevendo a instrução da partitura, as Fig. 4 e 5 indicam o planejamento espacial de todas as cenas. Em face de haver músicos atrás do regente, é aconselhável que este último use lâmpadas (LEDs) em ambas as mãos para dirigir a ópera, o que lhe permite posicionar-se ao centro, no escuro, sem obstruir a cena. As Fig. 4 e 5 ainda indicam que as 8 cenas dividem a ópera em apenas 5 partes: "carpideiras", cenas 1-4, cenas 5-6, dueto da cena 7, cena 8.

Cenas 1 a 4



Cenas 5 e 6

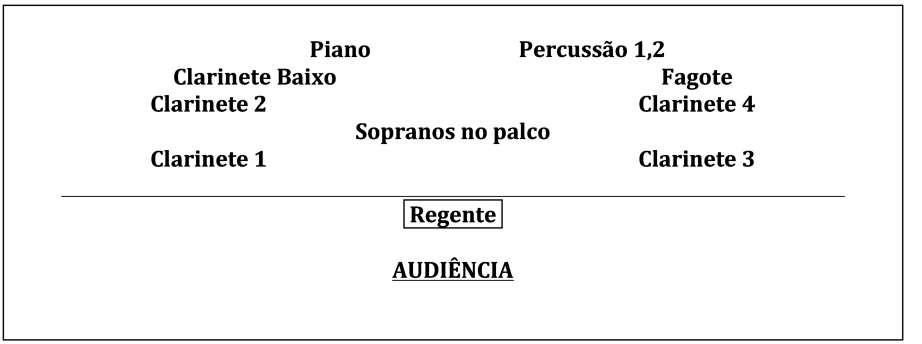
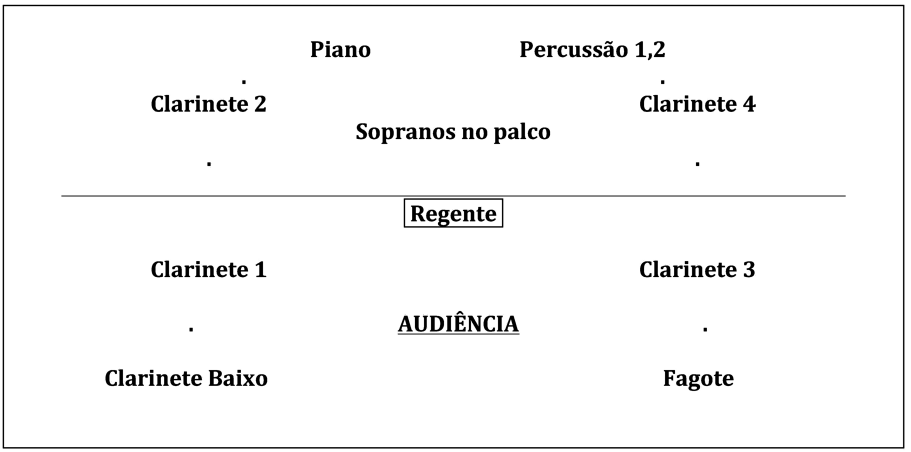


Fig. 4: Mapas de palco das cenas 1 a 6 da ópera *Preço do perdão*, de Paulinyi, com libreto de Macedo.

Cena 7



Cena 8

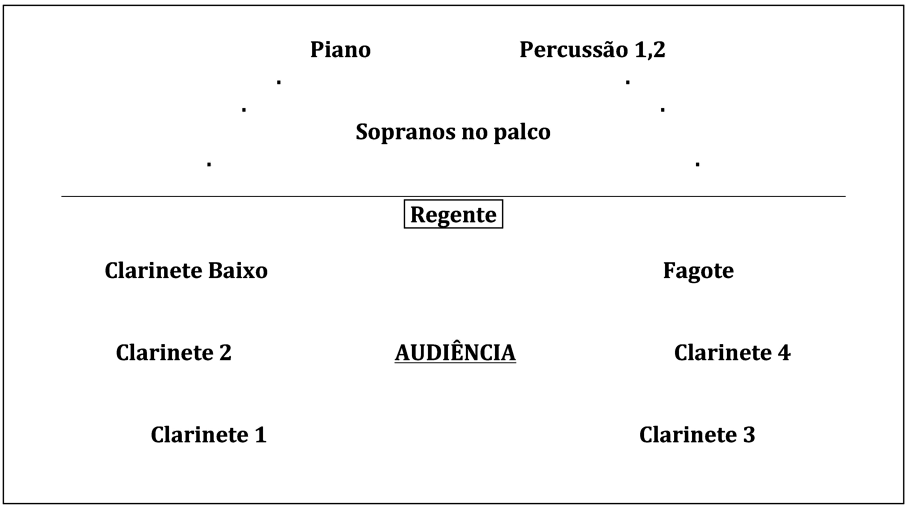


Fig. 5: Mapas de palco das cenas 7 e 8 da ópera *Preço do perdão*, de Paulinyi, com libreto de Macedo.

Malgrado a grande movimentação de músicos, os instrumentistas nunca cruzam transversalmente o espaço (direita-esquerda), exceto talvez na introdução da primeira cena ("carpideiras"), de acordo com as condições locais e seguindo instruções de direção cênica. Isso é possível por serem bastante homogêneos os timbres dos instrumentistas móveis (a única exceção seria o fagote, que facilmente poderia ser substituído por um segundo clarinete baixo).

Considerando-se um material sonoro identificável, p.ex. um contorno melódico ou figura harmônica, este pode atravessar o espaço de duas maneiras: real ou virtual, como visto no final da seção que intitulamos "Desenvolvimento teórico". No deslocamento real, as fontes sonoras movem-se fisicamente, alterando o lugar de emissão sonora; é o que acontece entre cada uma das cinco partes desta ópera. Já o deslocamento virtual simula emissão eletroacústica (análoga às atuais tecnologias quadrifônicas ou octofônicas): valendo-se de instrumentos homogêneos (clarinetes, neste caso), o material sonoro é iniciado por um grupo e concluído por outro fisicamente distante.

A Fig. 6 ilustra o deslocamento real das fontes logo na abertura desta ópera. Após o tam-tam, o primeiro clarinetista entra por trás da plateia, circundando-a e se posicionando no local indicado para a primeira cena (cf. Fig. 4). O número ① de ensaio (Fig. 6), indicado no compasso 7 da partitura, corresponde ao primeiro sinal do regente à entrada do terceiro clarinetista, que fará a mesma procissão. Sucessivas entradas processionais são indicadas pelos números de ensaio ② e ③ na partitura.

Com os instrumentistas estaticamente posicionados, a partitura indica que os instrumentos diagramados acima dos cantores posicionam-se à esquerda do regente, enquanto os instrumentos abaixo ficam à direita[18]. Por conseguinte, os clarinetes 1, 2 e baixo sempre se movimentam à esquerda do regente, enquanto os clarinetes 3, 4 e fagote se movimentam à direita. Os instrumentos de percussão não permitem muita mobilidade dos instrumentistas: o piano situa-se no lado esquerdo do palco, enquanto a percussão 2 permanece à direita. Esse posicionamento é importante aos deslocamentos sonoros virtuais que ocorrem acusticamente ao longo da peça. A eficácia de tais movimentos é aumentada devido à semelhança timbrística dos grupos à direita e à esquerda do auditório, tendo em comum os clarinetes, enquanto o fagote e o clarinete baixo possuem alta semelhança de registração.

[18] Tal diagramação não é padronizada. Por exemplo, a obra *Penthode*, de Elliott Carter (1985), possui diagramação invertida: os sistemas superiores na partitura encontram-se à direita do regente.

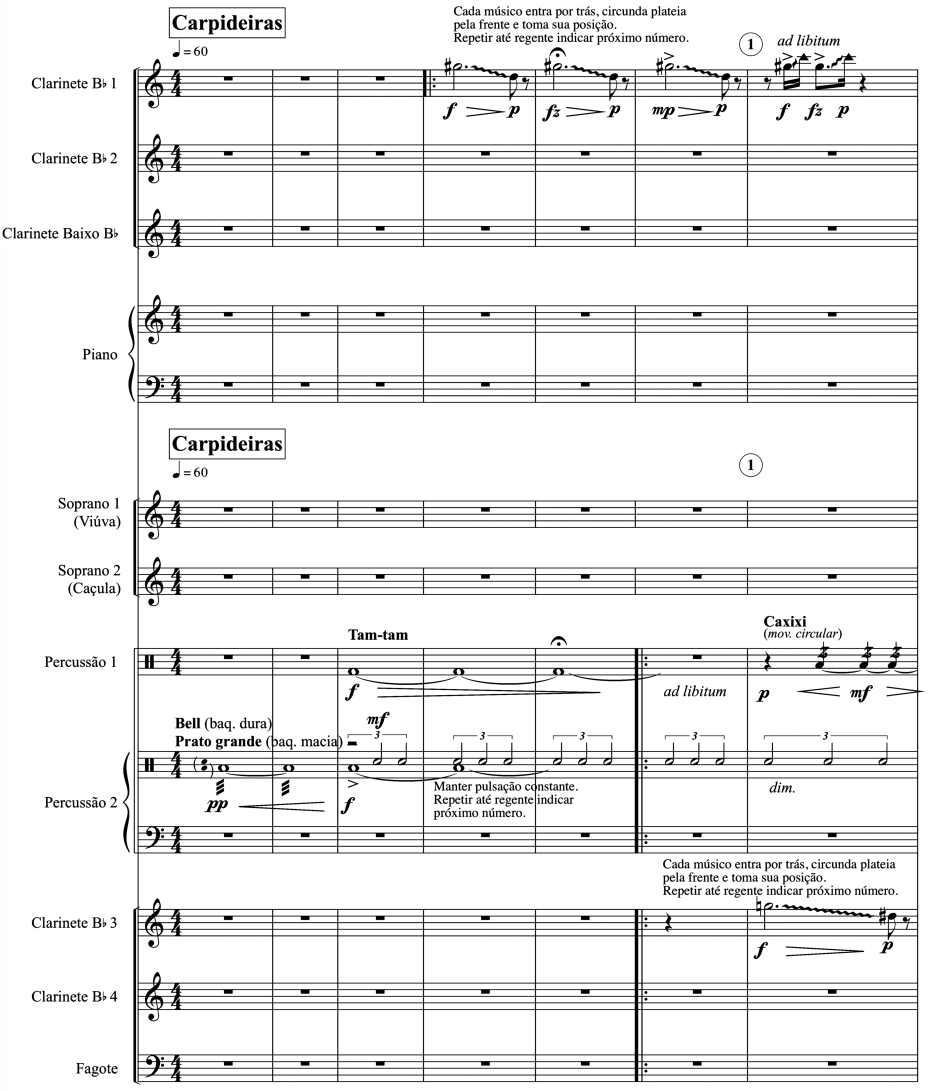


Fig. 6: Movimentação dos clarinetes 1 e 3 produzem deslocamentos reais de fontes sonoras. Abertura da ópera *Preço do perdão*, de Paulinyi (comp. 1-7).

Os deslocamentos sonoros virtuais utilizados nesta ópera são de seis tipos: laterais, frontais, circulares, blocos em *tutti*, diagonais e cruzados - no entanto, os últimos quatro tipos são agrupados em dois pares, devido à semelhança direcional. Considerando a disposição elíptica dos instrumentos circunscrevendo a audiência, a ópera explora, portanto, todas as combinações direcionais possíveis nesta configuração. A próxima listagem descreve o plano de exposição dos 4 tipos de deslocamentos sonoros virtuais utilizados para estruturar esta ópera:

(1) Deslocamentos laterais (Fig. 7): caracterizam a cena 1, com algumas exceções para frontalidade. São os deslocamentos em que o material sonoro atravessa o auditório na direção direita-esquerda, ilustrando a dor do luto que perpassa a alma das personagens.

(2) Deslocamentos frontais (Fig. 8): caracterizam a cena 2, com uma exceção no movimento circular do contorno. São os deslocamentos na direção frente-fundo do local de apresentação, ilustrando a secreta inquietação da caçula.

(3) Deslocamentos circulares e blocos de *tutti* (Fig. 9): caracterizam a cena 3, havendo um cruzamento como exceção. São os deslocamentos nos quais o material sonoro move-se em sentido horário ou anti-horário, ilustrando antecipadamente a crescente perturbação mental e emocional da viúva.

(4) Deslocamentos diagonais e cruzados (Fig. 10): caracterizam a cena 4, onde se encontram também solos espacializados. São os deslocamentos em que o material sonoro viaja de um canto a outro do teatro, transversalmente pela audiência; representam a força emocionalmente destruidora da confissão de adultério.

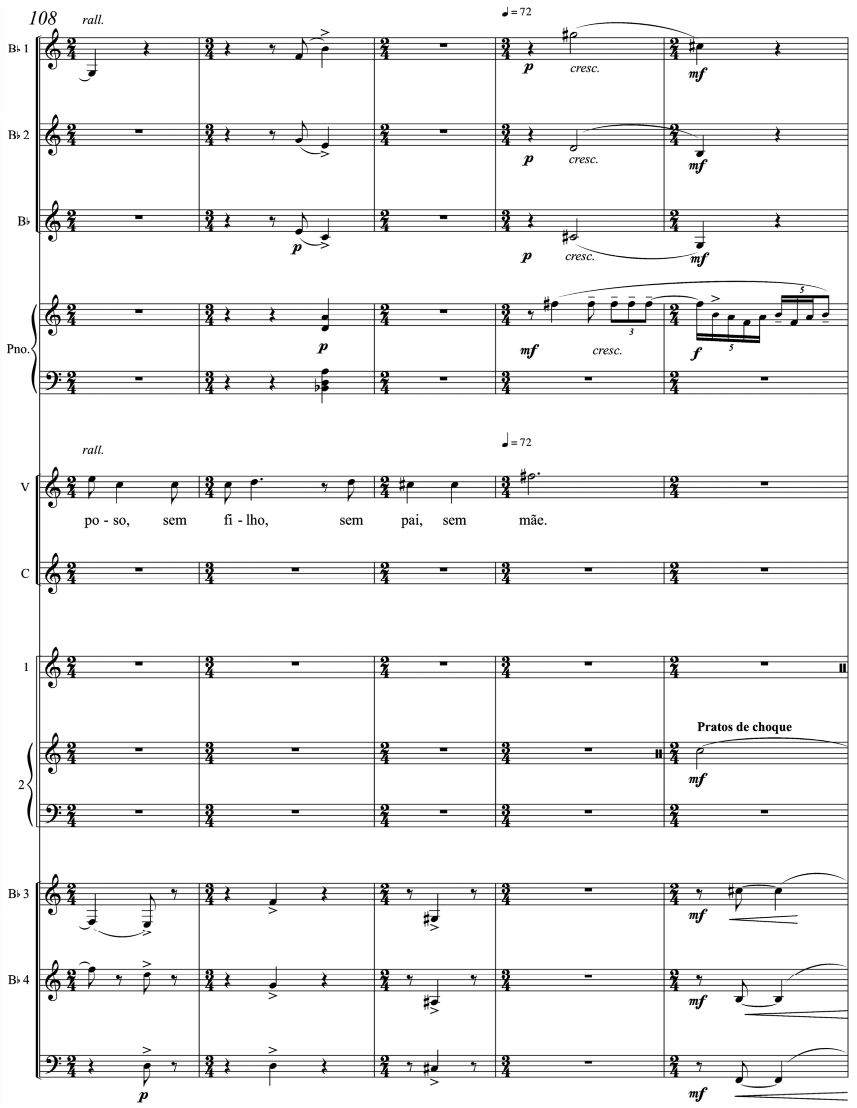


Fig. 7: Deslocamento sonoro lateral. Clarinetes 3, 4 e fagote, à direita da audiência, passam os acordes para clarinetes 1, 2 e clarinete baixo, à esquerda (no comp. 109); nos compassos seguintes, ambos os grupos se alternam. Ópera *Preço do perdão*, de Paulinyi (comp. 108-112).

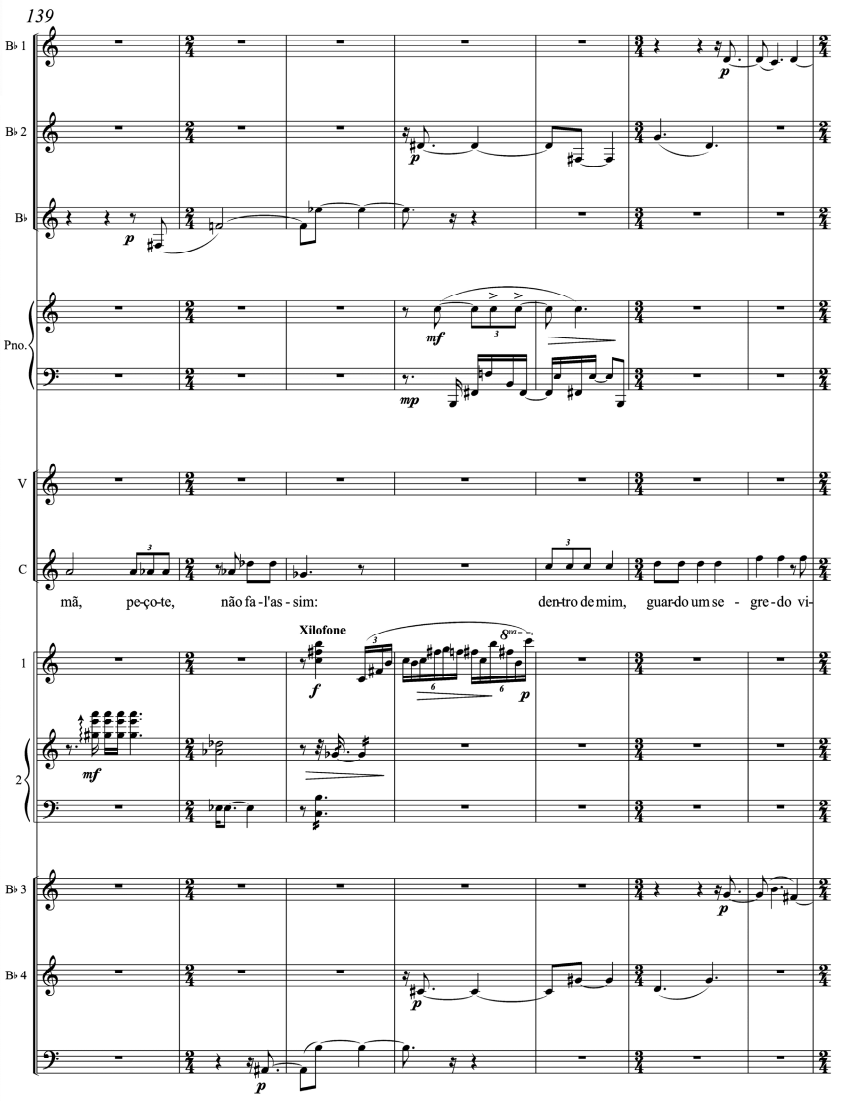


Fig. 8: Deslocamento sonoro frontal. Clarinete baixo e fagote (instrumentos frontais) transferem o contraponto instrumental aos clarinetes 2 e 4 (mais ao centro do teatro), movimento que se conclui com os clarinetes 1 e 3 (ao fundo do auditório). Ópera *Preço do perdão*, de Paulinyi (comp. 139-145).

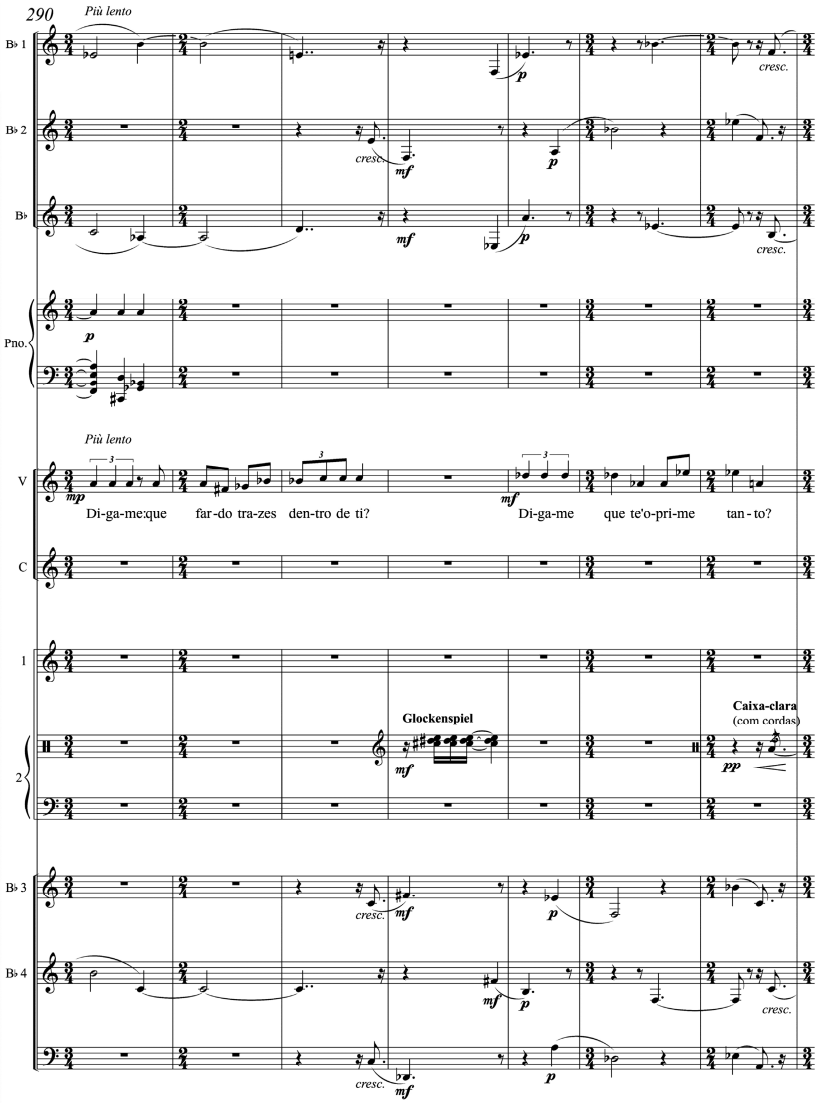


Fig. 9: Deslocamentos sonoros circulares. Clarinetes 1, 4 e baixo transferem o acompanhamento para clarinetes 2, 3 e fagote (no comp. 292), prosseguindo com tal alternância nos compassos seguintes. Ópera *Preço do perdão*, de Paulinyi (comp. 290-296).

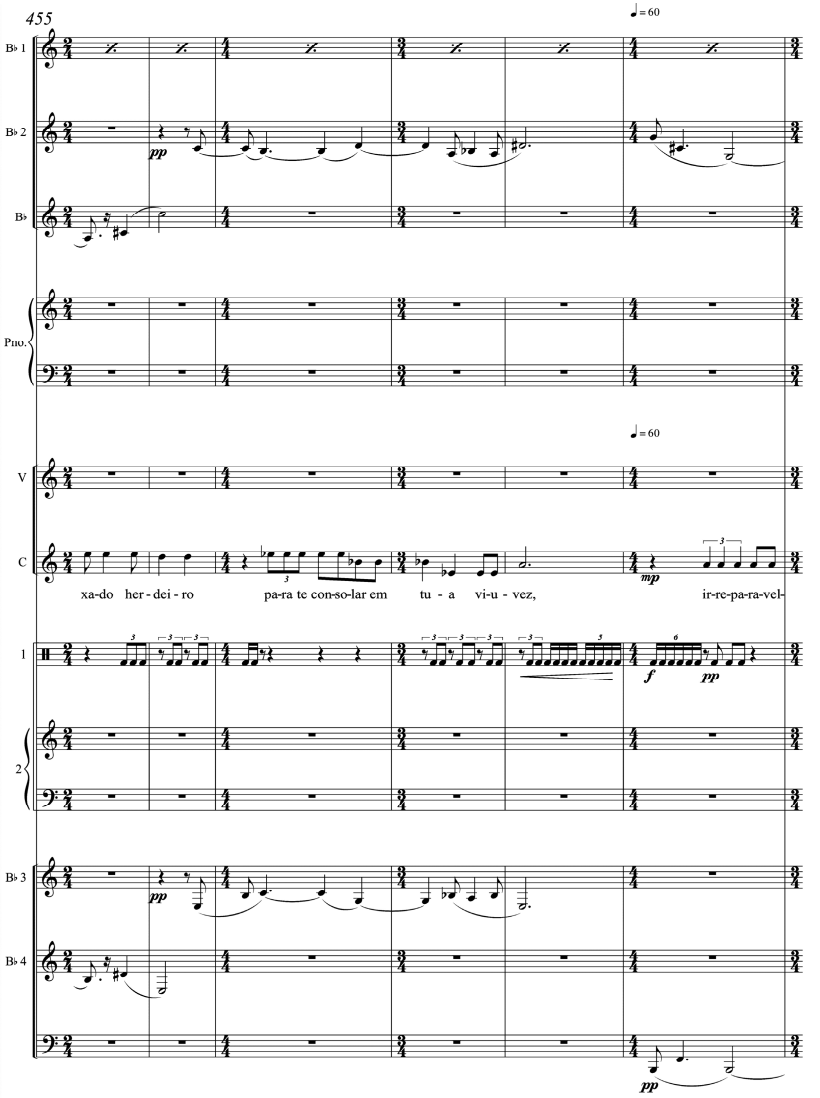


Fig. 10: Deslocamento sonoro diagonal (no comp. 456) ocorre com clarinetes 4 e baixo transferindo o acompanhamento para clarinetes 2 e 3. Deslocamento cruzado (nos comp. 459-460), no qual o clarinete 3 transfere a parte para fagote. Ópera *Preço do perdão*, de Paulinyi (comp. 455-460).

Circunscrevendo a plateia numa disposição instrumental ligeiramente diferente do início da ópera, as cenas 7 e 8 combinam todos os elementos anteriores em decorrência do imbricado desenvolvimento psicológico de ambas as personagens, principalmente do crescente embaralhamento racional da viúva. Já as cenas 5 e 6 apresentam uma disposição instrumental mais tradicional, na qual os instrumentistas estão no palco, próximos às cantoras. Em face disso, estas cenas possuem acompanhamento instrumental mais rarefeito, que representam crescente instabilidade emocional das personagens, principalmente da viúva.

Dentro da categoria de obra acústica, a ópera *Preço do perdão* oferece exemplos que ilustram vários tipos de deslocamentos sonoros reais e virtuais. Tais deslocamentos fazem parte da obra; portanto, são estruturais na composição, tendo o espaço integrado à ópera, conforme descrição do nível 3 de Horváth.

Nestes últimos exemplos (Fig. 7-10), a eficácia da movimentação virtual de materiais sonoros é grande em virtude da semelhança instrumental dos grupos à direita e à esquerda do auditório: à esquerda com 2 clarinetes, clarinete baixo (e piano), à direita com 2 clarinetes, fagote (e percussão). Artisticamente, contudo, a homogeneidade não é necessariamente enriquecedora, fato que explica algumas assimetrias instrumentais nesta peça. Um estudo mais aprofundado da mobilidade sonora acústica e virtual com modulação timbrística requer um texto mais extenso, fora do escopo inicial deste artigo.

Conclusão e desdobramentos

Ao longo da história da música, o uso do espaço recebeu diversos níveis de importância. Em que pese ter atenção mais sistemática de intérpretes, o espaço tem sido alvo de preocupação estrutural também de compositores.

O modelo clássico, até o século XX, descrevia a integração do espaço na composição apenas em duas categorias: planejado ou não. O arquétipo de Horváth, no entanto, acrescenta a contribuição artística do intérprete como nível intermediário. Este artigo, ao trazer o assunto à língua portuguesa, desenvolve e acrescenta algumas ideias esboçadas por Harley, como os tipos e estados de fontes sonoras. Com isso, conclui-se que materiais sonoros podem se beneficiar do uso espacial por utilizarem mobilidade real de fontes sonoras, ou mobilidade virtual, independentemente de serem do tipo acústico ou eletroacústico.

Após o desenvolvimento teórico sobre espacialização musical, este texto oferece dois exemplos acústicos para ilustrar os níveis 2 e 3 de Horváth. A ópera *Biblioteca*, apesar de indicar um posicionamento mais tradicional ao conjunto de câmara, pode ter sua interpretação enriquecida pela espacialização dinâmica dos cantores; o diretor cênico pode reforçar ou contrariar elementos musicais relacionados ao "amor" ao separar ou ajuntar os cantores, neste caso sendo fontes sonoras móveis. Logo, o dueto de *Biblioteca* exemplifica o uso do espaço como auxiliar na obra musical, nível 2 de Horváth.

A ópera *Preço do perdão* utiliza acusticamente as formas de mobilidade real e virtual de material sonoro. A partitura detalha todas as instruções espaciais porque o movimento real e o virtual de materiais sonoros estruturam a composição, caracterizando cenas e o desenvolvimento psicológico das personagens. Tal estruturação visa criar análogos espaciais a estados psicológicos de oposição e aproximação, arrependimento e crescente perturbação mental. Portanto, *Preço do perdão* utiliza o espaço integrado à composição, classificando-se no nível 3 de Horváth.

O fato deste texto abordar óperas que exploram o desenvolvimento psicológico das personagens sugere um aprofundamento na relação entre emoção e cognição da espacialidade musical. Esta linha de pesquisa estimula, ademais, desdobramentos imediatos em duas frentes: na música eletroacústica, não abordada neste artigo, e na área composicional de um modo geral. Este modelo teórico pode ser imediatamente aplicado às análises e criações de obras acusmáticas, que também podem se beneficiar de fontes sonoras móveis. Além disso, deseja-se que o aprofundamento científico na espacialização musical permita um contínuo enriquecimento composicional, produzindo músicas inovadoras e estimulando o desenvolvimento estético e artístico de músicos e ouvintes.

Agradecimentos

Sou grato ao apoio financeiro do Programa Bento de Jesus Caraça 2011-2013, da Universidade de Évora, por meio da UnIMeM, bem como ao apoio da OSTNCS à realização destes estudos. A produção e a estreia destas óperas foram possíveis graças à gentil autorização e ao constante estímulo do Dr. Christopher Bochmann, diretor do Departamento de Música da Universidade de Évora. Agradeço o beneplácito divino na forma do apoio de minha esposa e filho, e no heroico exemplo acadêmico e humano de meu pai Dr. Ernest Paulini (*in memoriam*).

Referências

CARTER, Elliott. *Penthode, pour cinq groupes de quatre instruments.* USA: Hendond Music Inc, Boosey & Hawkes, 1985.

FORTE, Allen. *The structure of atonal music.* New Haven: Yale University Press, 1973.

HARLEY, Maria Anna. *Space and spatialization in contemporary music: history and analysis, ideas and implementations*. Tese (Doutorado em Música). McGill University, Faculty of Music, Montreal, Quebec, Canada,1994. PDF Reprint. Los Angeles, California: Moonrise Press, 2011.

HORVÁTH, Balász. A térbeli zene típusai a XX. század második felének zenetörténetében, a zenei tér jelenléte a kompozícióban. (DLA értekezés / Tese de doutoramento) Budapest: Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem, 2005.

JANSSEN, Berit. Spatial context as musical expression. In: INTERNATIONAL CONFERENCE OF STUDENTS OF SYSTEMATIC MUSICOLOGY, 3., 13-15 September 2010, Cambridge, UK. *Proceedings of…* Cambridge, 2010, p. 1-3.

MARVIN, Elizabeth West; LAPRADE, Paul A. Relating Musical Contours: Extensions of a Theory for Contour. *Journal of Music Theory*, Duke University Press on behalf of the Yale University Department of Music, v. 31, n. 2, 1987, p. 225-267. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/843709>. Acesso em: 15 abr. 2011.

MENEZES, Flo. *Atualidade estética da música eletroacústica*. São Paulo: Editora da UNESP, 1998.

MORRIS, Robert. Compositional spaces and other territories. *Perspectives of New Music*, v. 33, n. 1/2, 1995, p. 328-358.

PAULINYI, Zoltan. Revisão de alguns axiomas da teoria contemporânea da música e sua consequência na composição. Tese (Doutorado). Departamento de Música da Universidade de Évora, Portugal, 2013.

PAULINYI, Zoltan; MACEDO, Ester. *Biblioteca*: ópera de câmara para soprano e baixo-barítono. Suíça: MusicaNeo, 2011b. Duração: 45 minutos. Disponível em: <http://paulinyi.musicaneo.com/sheetmusic/sm-66488_biblioteca_library_chamber_opera_for_soprano_and_bass-baritone_full_score.html>. Vídeo da estreia disponível em: em: <http://youtu.be/hkWFWlgmYv4>. Acesso em: 11 maio 2011.

PAULINYI, Zoltan; MACEDO, Ester. *Preço do perdão*: ópera para duas sopranos. Suíça: MusicaNeo. 2012. Duração: 50 minutos. Disponível em: <http://paulinyi.musicaneo.com/sheetmusic/sm-159993_price_of_forgiveness_preco_do_perdao_opera_for_2_sopranos_and_chamber_ensemble_f.html>. Vídeo da

estreia disponível em: <http://youtu.be/s5FcUvJ7uR0> da reapresentação <http://youtu.be/XtYTsQYytHk>. Acesso em: 22 jul. 2012.

RIMOLDI, Gabriel; SCHAUB, Stéphan. Espaços convergentes: som e espacialização em Terretektorh de Iannis Xenakis. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 9-32, dez. 2012. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/18.2/files/OPUS_18_2_full.pdf>. Acesso em: 18 set. 2013.

TRAGTENBERG, Livio. *Música de cena: dramaturgia sonora*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2008.

ZVONAR, Richard. *An Extremely Brief History of Spatial Music in the 20th Century*. eContact! 7.4 — Diffusion multi-canal / Multichannel diffusion. Montréal: CEC, maio 2005. Disponível em: <http://cec.sonus.ca/econtact/7_4/zvonar_spatialmusic.html> Acesso em: 31 dez. 2012.

Zoltan Paulinyi é Doutor em composição pela Universidade de Évora (Portugal), onde lecionou Música de Câmara e Práticas Interpretativas pelo projeto de pesquisa vencedor do Programa Bento de Jesus Caraça 2011/2013 - concedido pela UnIMeM - sob orientação de Christopher Bochmann. É Mestre em Música pela Universidade de Brasília (2010); Bacharel em Física pela Universidade Federal de Minas Gerais (1999, bolsista do PET-CAPES) e violinista da Orquestra Sinfônica do Teatro Nacional Claudio Santoro (desde 2000), onde exerceu lideranças como *spalla* de primeiros violinos e de violas. Diretor do Programa SPES de Intercâmbio de Música de Câmara entre Brasil e cidades da Europa e da Ásia (desde 2008) e organizador de 3 *Proceedings of the International Meeting for Chamber Music* (UnIMeM, Portugal, desde 2012). Suas composições são publicadas, na Suíça, pela MusicaNeo. paulinyi@yahoo.com

Considerações sobre o pensamento estético de Don Ellis: inovação/tradição e o elemento indiano em *The Tihai*

Leandro Gumboski (UDESC)

Resumo: Ao intitular uma peça que integra o álbum *Shock Treatment*, lançado em 1968, como *The Tihai*, o compositor, trompetista e *band leader* norte-americano Don Ellis fez referência direta à música clássica indiana, mais precisamente a uma estrutura desta – *tihai*. A busca de um elemento pré-existente para inovar sua própria linguagem, bem como o jazz de maneira geral, apresenta forte coerência com a dialética inovação/tradição, frequentemente apontada na concepção ellisiana. À luz dos escritos e depoimentos de Ellis, este artigo investiga o seu pensamento estético, com atenção ao contexto musical ao qual ele pertenceu: o jazz. Posteriormente, analisa-se o *tihai* indiano em *The Tihai*, que abriu caminho para aquilo que o compositor chamava de "novos ritmos" (ELLIS, 1972), i.e., complexidades rítmicas que se tornaram características de sua linguagem musical. Conclui-se que a partir de tal composição Ellis concretizou seus ideais estéticos.

Palavras-chave: Don Ellis. *Tihai*. Inovação/tradição. Jazz. Novos ritmos.

Title: Considerations about aesthetic thought of Don Ellis: innovation/tradition and Indian element in *The Tihai*

Abstract: North-American composer, trumpeter, and band leader Don Ellis made a direct reference to Indian classical music and, specifically, to a rhythmic structure called *tihai*, when he gave to his big band composition the title *The Tihai*. The piece appears in the album *Shock Treatment* released in 1968. The search of a pre-existing element to innovate his own language, as well as jazz in general, shows strong consistency with the innovation/tradition dialectic, frequently pointed out in Ellis' work. In the light of his writings and statements, this paper examines Ellis' aesthetic thought paying attention to the musical context to which he belonged: jazz. It also analyzes the Indian *tihai* in *The Tihai*, which opened the way to what the composer called "the new rhythms" (ELLIS, 1972), i.e., rhythmic complexities that became characteristic of his musical language. It is concluded that Ellis' aesthetic ideals were materialized from this composition on.

Keywords: Don Ellis. *Tihai*. Innovation/tradition. Jazz. New rhythms.

GUMBOSKI, Leandro. Considerações sobre o pensamento estético de Don Ellis: inovação/tradição e o elemento indiano em *The Tihai*. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 85-112, dez. 2013.

Alguns estudos (STRAIT, 2000. PERKINS, 2000. FENLON, 2002. FIENBERG, 2004. DICKOW; KERNFELD, 2012) têm indicado a forte presença de antagonismos no discurso e na música do trompetista, compositor e *band leader* norte-americano Don Ellis (1934-1978). Como bem observa Fienberg (2004: 9, tradução nossa), "estudar Ellis é simultaneamente estudar, comparativamente, contrastes musicais: clássico e jazz, tradicional e vanguarda, planejado e extemporâneo, artístico e comercial"[1]. Conquanto Ellis tenha composto para a formação instrumental conhecida como jazz *combo*[2], dedicou a maior parte da sua carreira às chamadas *big bands*, numa época – anos 1960 e 1970 – em que, por diversos motivos, a inviabilidade de se manter uma *jazz orchestra* determinou o predomínio das pequenas formações instrumentais (GRIDLEY, 2011).

A peça *The Tihai* integra o quarto álbum (ELLIS, 2001 [1968]) lançado pela *Ellis Orchestra* desde sua estreia oficial no *Monterey Jazz Festival* em 1966. Tal disco é de grande relevância na carreira de Ellis, pois, conforme Fenlon (2002: 37, tradução nossa), "as sobreposições rítmicas que aparecem primeiro em *Shock Treatment* [o álbum em questão] se tornaram, por fim, um componente maior no vocabulário rítmico de Ellis"[3].

Este artigo procura demonstrar que o contato do compositor com a música clássica indiana está inserido no seu projeto estético. O impulso aparentemente saudosista, ao utilizar um elemento de uma tradição pré-estabelecida – música clássica indiana –, transforma-se em ímpeto renovador juntamente com a recorrência de elementos do passado do próprio jazz, confirmando sua singular posição como músico branco jazzista, que via a tradição do jazz precisamente na era do *Swing* – os anos 1930. A breve análise musical desenvolvida neste estudo, que não pretende ser exaustiva, objetiva mostrar o elemento indiano em *The Tihai*, assinalando que o *tihai* indiano serviu como ponto de partida para a concretização da concepção estética de Ellis, onde a dimensão metro-rítmica da música assume a função de inovar o jazz.

[1] "The study of Ellis is simultaneously a comparative study of musical contrasts: classical and jazz, traditional and avant-garde, planned and extemporaneous, art and commerce" (FIENBERG, 2004: 9).
[2] Grupos pequenos, como quartetos e quintetos, normalmente formados por bateria, contrabaixo, piano e algum instrumento melódico, como trompete ou saxofone.
[3] "Rhythmic superimpositions that first appear in *Shock Treatment* ultimately became a major component in Ellis's rhythmic vocabulary" (FENLON, 2002: 37).

Don Ellis e o jazz

Em uma entrevista concedida ao crítico de jazz Leonard Feather (1967 apud ORTON, 2010a: 222, tradução nossa), publicada no periódico *Melody Maker* em abril de 1967, Ellis assegurou:

> Nós estamos vivendo um dos períodos musicais mais efervescentes em nossa história. Um inteiro mundo sonoro está se abrindo. Nós precisamos organizar nossos materiais no mais alto nível de que somos capazes. Eu estou prevendo um futuro brilhante, verdadeiramente glorioso, para o artista que está genuinamente envolvido com a música de hoje[4].

A afirmação otimista – quase visionária – de Ellis se tornara recorrente já com seus trabalhos precedentes, quando era assumidamente um músico engajado com a chamada *Third Stream*, esta idealizada pelo compositor Gunther Schuller (1986) nos anos que encerraram a década de 1950. "Este movimento", afirma Schuller (1986: 117, tradução nossa), estava, na década de 1960, "ainda no seu começo"[5]. O termo *Third Stream*, que, em suma, inicialmente designava a fusão entre a música erudita europeia e o jazz, foi revisto por Schuller (1986: 119, grifo do original e tradução nossa) anos mais tarde em um texto datado de setembro de 1981, onde ele ressalta que "*Third Stream* [...] é uma forma de fazer música que sustenta que *todas as músicas são criadas iguais*, coexistindo em um belo laço de sangue de músicas que se complementam e dão frutos"[6].

Esta revisão da ideia de *Third Stream* integra, em grande medida, a concepção composicional de Ellis em toda a sua carreira. O compositor, sendo um seguidor da *Third Stream*, compreendia a música erudita e o jazz como formas de arte, em oposição à música popular, esta sinônimo de música de entretenimento. Stuessy (1977) também nota que a

[4] "We are living in one of the most exciting musical periods in our history. The whole world of sound is opening up. We have to organize our materials to the highest level of which we are capable. I foresee a bright, a truly glorious future for the artist who is genuinely involved in the music of today" (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010a: 222).

[5] "This movement [...] in its beginnings" (SCHULLER, 1986: 117).

[6] "Third Stream [...] is a way of making music which holds that *all music are created equal*, coexisting in a beautiful brotherhood/sisterhood of musics that complement and fructify each other" (SCHULLER, 1986: 119).

presença de elementos oriundos da tradição erudita na obra de Ellis não obscurece sua matriz jazz. De fato, seu trabalho é nitidamente dedicado a esta prática musical.

Até 1962, os álbuns gravados por Ellis com composições de sua autoria foram todos destinados à formação conhecida como jazz *combo*. Após um lapso de tempo com estudos de pós-graduação no departamento de Etnomusicologia da UCLA (*University of California, Los Angeles*), o compositor passou a dedicar sua produção às diferentes formações de sua *big band*.[7] É nesta época que Ellis começou efetivamente a "organizar os seus materiais", buscando outras fontes além do próprio jazz e da música erudita de vanguarda (FIENBERG, 2004).

Ellis, então, trilhou um caminho contrário ao de outros músicos de jazz a ele contemporâneos. Sua escrita para *big band* demonstra uma preocupação em enfatizar o suingue[8], relembrando não só a era na história do jazz que foi batizada homonimamente – *Swing* –, mas também esse elemento musical que, segundo Ellis, é essencialmente o que faz do jazz, jazz. Para o compositor,

> ouvir uma banda de jazz suingando é uma das sensações mais poderosas e deleitáveis que a música pode proporcionar ao ser humano. *O suingue não deve ser abandonado na pesquisa por novos meios de expressão no jazz, e essa é a principal razão*[9] (ELLIS, 2010b [1964]: 339, grifo do original e tradução nossa).

Se o que caracteriza o chamado *Free jazz* são os procedimentos encontrados, por exemplo, no álbum homônimo de Ornette Coleman lançado no ano de 1960, Ellis certamente não era um músico deste movimento. Com efeito, ele se considerava um

[7] Embora a maioria absoluta de seus trabalhos a partir de então seja para *big bands*, neste período Ellis também compôs algumas obras sinfônicas, como, por exemplo, *Contrasts for two orchestras and trumpet* encomendada por Zubin Mehta, com estreia em 22 de novembro de 1967 (ORTON, 2010a: 241).

[8] Neste artigo, quando não se trata do período homônimo da história do jazz, traduz-se o termo *swing* como suingue, incluindo neologismos como "suingar". Sua definição é também utilizada de maneira ampla, como Ellis a concebia, não apenas se referindo à subdivisão ternária do tempo, mas à ideia de movimento rítmico.

[9] "... hearing a swinging jazz band is one of the most powerful, pleasurable sensations that music can afford a human being. *And this is the main reason it should not be abandoned in the search for new means of expression in jazz*" (ELLIS, 2010b [1964]: 339).

compositor de jazz de vanguarda, ou da *New thing*[10], porém, reiterava com frequência seu interesse em fazer um jazz com estrutura métrica perceptível, em detrimento de procedimentos amétricos. Abaixo, o depoimento do compositor, escrito em dezembro de 1964, esclarece sua concepção.

> Escute algumas das últimas [músicas do] jazz de vanguarda – do tipo com forma livre, sem um pulso discernível – você sente excitamento rítmico? Se você for honesto, você terá que responder não. Agora, há excitamento, talvez mais do que em alguns [exemplos] de jazz rítmico, mas o excitamento vem de outras direções. E eu não pretendo invalidar algumas dessas novas direções, porque eu, também, percebo nelas excitamento, e as tenho usado, mas o problema está no fato de que alguns *jazzmen* estão se enganando. Tocar livremente, sem um pulso, pode produzir "ritmos" interessantes e extremamente complexos, mas isso nunca pode produzir o que o *jazzman* chama de *suingue*[11] (ELLIS, 2010b [1964]: 338, tradução nossa).

É verdade que o jazz, de certa forma, tornou-se um gênero caracterizado pelo estilo individual de seus músicos, tanto que já se escreveu uma história do jazz contada pela biografia de alguns personagens, dentre eles, Don Ellis (FEATHER, 1984). A concepção ellisiana, portanto, é apenas mais um estilo, mais uma maneira de se fazer jazz, entre muitos estilos individuais que emergiram na história deste gênero musical. Para tanto, Ellis, diferentemente de muitos compositores no contexto das "músicas de tradição popular" (FISCHERMAN, 2004), procurou formular um embasamento filosófico para suas composições. Esse conjunto de princípios estéticos servira como um julgamento de valor, de forma a criticar o *Free jazz* e, em contrapartida, valorizar sua própria música.

---

[10] É comum a utilização desse termo como um sinônimo exato de *Free jazz*. Todavia, etimologicamente, *Free jazz* está mais diretamente relacionado à ideia de liberdade total na improvisação, o que o distancia da abordagem de alguns jazzistas. Logo, *New thing* pode ser compreendido como um termo de significado mais amplo, representando todas as diferentes categorias de jazz que emergiram nas décadas de 1960 e 1970.

[11] "... listen to some of the latest jazz avant-garde – the free-form type, with no discernable pulse – do you feel rhythmic excitement? If you are honest, you will have to answer no. Now there may be excitement, perhaps more than in a lot of rhythmic jazz, but the excitement comes from other directions. And I do not mean to invalidate some of these other directions, because I, too, find them exciting, and have used them, but the problem lies in the fact that some jazzmen are fooling themselves. Playing freely, without a beat, can produce interesting and extremely complex 'rhythms', but it can never produce what jazzman calls *swing*" (ELLIS, 2010b [1964]: 338).

O paradigma ellisiano

Em um texto não publicado datado de janeiro de 1963, intitulado "What is art?", Ellis (2010a [1963]: 338, tradução nossa) define arte como "uma expressão intensificada de algum aspecto da experiência do homem no cosmos"[12]. Primeiramente, a palavra "expressão" é reveladora de que sua posição não é completamente formalista, como aparentemente sugerem Perkins (2000) e Strait (2000).

No mesmo texto, o compositor alerta: "observe também que há ao menos dois aspectos para toda obra de arte: a criação que existe objetivamente, e a percepção daquela obra na mente do apreciador. Esses dois aspectos podem ou não coincidir"[13] (ELLIS, 2010a [1963]: 336, tradução nossa). Ellis sempre creditou grande importância ao ouvinte, entendendo que uma obra de arte só está completa quando for apreciada. "Algo só é algo para uma certa consciência, ou seja, uma obra é tal obra por causa de tal percepção, e uma percepção é tal percepção por causa de tal obra" (CAZNOK, 2008: 128). Sobre tal reciprocidade entre arte e apreciador, Ellis (2010a [1963]: 337, tradução nossa) explica melhor seu entendimento:

> Uma criação artística pode ser abstraída de qualquer coisa que nos rodeia. A arte está conosco continuamente. [...] Toda ação humana [...] e qualquer coisa que vier para o campo da percepção de um ser humano pode ser arte, se visualizada como tal pelo observador. Claro, muito do que nos rodeia é demasiadamente comum e desinteressante para nos dar uma experiência artística profunda. É aqui que o artista se torna importante. É função do artista, trabalhar com tudo aquilo que lhe interessa no seu ambiente e de alguma maneira elevar isso a um nível maior de profundidade[14].

[12] "... an intensified expression of any aspect of man's experience in the cosmos" (ELLIS, 2010a: 338).

[13] "Observe also that there are at least two aspects to every work of art: the creation that exists objectively, and the perception of that work in the mind of the appreciator. These two aspects may or may not coincide" (ELLIS, 2010a [1963]: 336).

[14] "An artistic creation may be abstracted from anything around us. Art is with us continually. [...] Every human action [...] and anything that exists anywhere that comes into the field of awareness of a human being can be art, if visualized as such by the observer. Of course, much of what we see around us is too common and uninteresting to give us a profound artistic experience. This is where the artist becomes important. It is the artist's job to work with whatever interests him in his environment and somehow raise it to a higher level of profundity." (ELLIS, 2010a [1963]: 337).

O perceber, no pensamento ellisiano, apresenta gradações entre dois níveis: o perceber como "sentir" – nível emocional, o mais superficial porque é primeiramente (e mais facilmente) identificado pelo ouvinte – e o perceber como "pensar" – nível intelectual, o mais aprofundado porque é necessário um processo de raciocínio do ouvinte. Dessa forma, para Ellis, toda arte, uma vez que o artístico está na percepção do indivíduo, é emocional e intelectual em algum grau.

Segundo o compositor, "as pessoas gostam de falar de arte 'boa' e 'ruim' como se houvesse alguma linha divisória mágica. Na realidade, há somente uma questão de profundidade."[15] (ELLIS, 2010a [1963]: 337, tradução nossa). Porém, ele não conclui que quanto mais uma percepção operar pelo nível intelectual em detrimento do emocional, maior será a experiência artística, pois para ele ambos os níveis são substanciais em qualquer criação artística. Há, portanto, um duplo sentido para a ideia de profundidade na estética ellisiana.

Ellis vê uma maior ou menor profundidade em cada nível, e é precisamente sob esse aspecto que ele identifica um possível julgamento de valor de uma arte. Mesmo reiterando que "em toda tentativa de criar uma obra de arte há algo de valor", ele defende que "quanto maior a sensibilidade artística do criador, maior são as possibilidades de sua criação ter um intenso valor artístico"[16] (ELLIS, 2010a [1963]: 337, tradução nossa). Se, portanto, uma música puder expressar fortemente algum aspecto da experiência do homem no cosmos, e for criada a partir de um intenso processo intelectual passível de identificação pelo ouvinte, maior é o valor dessa música. Para ele, "a maior arte é satisfatória em todos os níveis e, portanto, o intelecto e as emoções serão satisfeitos"[17] (ELLIS, 2010a [1963]: 337, tradução nossa).

Ao identificar eixos complementares em toda experiência perceptiva, Ellis subscreve o pensamento de Aaron Copland (1939: 9, tradução nossa), segundo o qual, "todos nós ouvimos música em três planos distintos. À falta de terminologia mais exata, poderíamos chamá-los de: (1) plano sensório, (2) plano expressivo, e (3) plano puramente

[15] "People like to talk of 'good' and 'bad' art if there were some magic dividing line. In reality there is only a matter of degree of profundity." (ELLIS, 2010a [1963]: 337).
[16] "... in every attempt to create a work of art there is something of value. The greater the artistic sensitiveness of the creator, the greater are the possibilities of his creation having intense artistic value." (ELLIS, 2010a [1963]: 337).
[17] "... the greatest art is satisfying on all levels and therefore both the intellect and the emotions will be fulfilled" (ELLIS, 2010a [1963]: 337).

musical"[18]. Dessa forma, Copland reconhece "que toda música tem o seu poder expressivo, algumas mais e outras menos"[19] (COPLAND, 1939: 12, tradução nossa), mas se dedica a discutir o terceiro plano perceptivo sugerindo que este deve ser alcançado pela percepção de todos os ouvintes. O autor, então, procura apresentar ferramentas para tal, sustentando que o plano puramente musical é de extrema importância, mas nem sempre é o plano dominante da percepção. Neste mesmo sentido, Ellis descreve o nível intelectual como o mais aprofundado, dedicando-se, em seus textos analíticos, a examinar aspectos concernentes a este nível. Isso justifica sua atuação docente, ensinando em clínicas[20] promovidas por universidades norte-americanas, publicando livros didáticos, e sempre explicando ao público aspectos estritamente musicais de suas composições, "como se estivesse se dirigindo a uma assembleia de constituintes fiéis"[21] (FEATHER, 1987: 221, tradução nossa).

A flexibilidade entre os níveis emocional e intelectual caracteriza, conforme Meyer (1956), a postura dos expressionistas. Meyer (1956) entende que há duas correntes estético-filosóficas principais: referencialistas e absolutistas, sendo que esta última se segmenta em expressionistas e formalistas. Para a corrente formalista, cujo principal representante é Eduard Hanslick, "os sentimentos não são o conteúdo da música" (HANSLICK, 2002 [1854]: 23-40). Os expressionistas não negam que há um conteúdo emocional/sentimental na música, mas por vezes formulam discursos formalistas, preocupados em compreender a música em si.

Para Ellis, há um conteúdo emocional na música, mas, ao menos no jazz, não se faz necessária uma referência que seja externa aos sons e ao indivíduo que escuta. É nesta relação recíproca que Ellis concentra seu interesse. Para ele, o conteúdo emocional deve ser, no jazz, o excitamento rítmico. O compositor, então, desenvolve seu paradigma artístico voltado para a estética jazzística. Ou seja, a necessidade do metro para que haja o suingue é um princípio válido apenas no contexto do jazz; é como se Ellis tentasse realocar a estética jazzística a partir de modelos anteriores do próprio jazz, mais precisamente da era do *Swing*.

---

18 "We all listen to music on three separate planes. For lack of a better terminology, one might name these: (1) the sensuous plane, (2) the expressive plane, (3) the sheerly musical plane" (COPLAND, 1939: 9).

19 "... all music has an expressive power, some more and some less" (COPLAND, 1939: 12).

20 Cursos práticos de curta duração, similares às chamadas "oficinas".

21 "... as if he were addressing an assemblage of loyal constituents" (FEATHER, 1987: 221).

No paradigma ellisiano, segundo Fienberg (2004: 161-162), o nível emocional estaria representado pelo suingue, e o intelectual pela improvisação embasada nos "novos ritmos" – estruturas métricas até então inauditas no jazz (uma discussão mais detalhada sobre os "novos ritmos" é apresentada na seção "Tihai e os 'novos ritmos'" deste artigo). Numa criação musical (do processo composicional à performance), o nível intelectual, o mais profundo de uma criação artística, antecede sua contraparte emocional, o nível mais superficial. O suingue, suprassumo do nível emocional, só emerge da performance, não está escrito; daí sua posterioridade. O intelecto, também representado pela escrita, determina os "novos ritmos" e os momentos de improvisação. Mas, para o ouvinte, ambos os níveis se apresentam simultaneamente. Haja vista que no paradigma ellisiano não há suingue sem metro, o eixo emocional é dependente do intelectual no ato criativo.

Tal é a justificativa da constante crítica de Ellis ao *Free jazz*, uma vez que das improvisações "livres" deste último não emergem estruturas métricas – leia-se, excitamento rítmico – encerra-se em uma fenda, sem cumprir o eixo emocional. Pode ter algum valor artístico, mas não é mais jazz, embora, como jazzista, Ellis valorizasse a improvisação, sendo contrário à abordagem "completamente livre". Para ele, tal procedimento carecia de um contexto, e é este contexto – forma, metro – que poderia indicar a condição prévia do nível intelectual. Por este motivo, o nível intelectual no paradigma ellisiano não é unicamente representado pela improvisação, mas pela improvisação embasada nos "novos ritmos". "Um grito [como algo absolutamente espontâneo] é muito emocional e sincero, mas não é arte"[22] (WILLIAMS, 1970 apud ORTON, 2010a: 382, tradução nossa), alegava Ellis.

"O jazz deve suingar o tempo todo?"[23] (ELLIS, 1960, tradução nossa). Com tal indagação, Ellis elaborou uma reflexão sobre a importância do suingue como elemento para revitalizar o jazz. Sendo esse o elemento que caracterizou o jazz entre os anos 1920 e 1940, dando nome à época, havia grande crítica, iniciada já pelo *bebop*, fundamentando que os atributos da era *Swing* deveriam ser superados. A citação abaixo ilustra o posicionamento de Ellis em relação ao assunto.

> A verdade dessa questão reside no fato de que qualquer coisa repetida por muito tempo sem variação tende a se tornar maçante. Minha sugestão como solução para o

[22] "A scream is very emotional and heartfelt, but it isn't art" (WILLIAMS, 1970 apud ORTON, 2010a: 381).
[23] "Should jazz swing all the time?" (ELLIS, 1960).

> problema é: fazer uso de todas as maneiras de suingar, [...] e variá-las mantendo o jazz ritmicamente interessante para o ouvinte[24] (ELLIS, 1960, tradução nossa).

Se o suingue compõe o nível emocional em uma criação jazzística, e ele não existe sem metro (segundo Ellis), não há nível emocional em um jazz amétrico. Logo, a premissa de que o *Free jazz* se libertou das amarras da forma e do metro reivindicando o direito de colocar as emoções do músico a frente de qualquer sistema não se sustenta no pensamento ellisiano. Para Ellis, o jazz de vanguarda da sua época deveria apresentar as seguintes características:

> Música baseada em sólidas premissas estruturais audíveis (o oposto dos rabiscos musicais hoje tão prevalentes). Música que é bem concebida e pensada (oposta à escola "não me incomode com detalhes técnicos, cara; eu não preciso desenvolver minha audição, sensibilidade artística, conhecimento musical, técnica instrumental – eu estou tocando emoção pura"). Música com nova complexidade rítmica, baseada em um pulso que suinga com novos metros e sobreposições. Música com melodias baseadas nos princípios da coerência musical, utilizando os novos ritmos junto com novos intervalos. Música que faz uso de novos idiomas harmônicos baseados nos princípios da coerência audível (em oposição à escola cada-um-por-si-com-12 notas-vai!)[25] (ELLIS, 2010c [1966]: 343, tradução nossa).

Torna-se evidente o conteúdo político nos discursos de Ellis. Sua crítica ao *Free jazz* é, muito além de uma análise crítica imparcialmente construída, uma estratégia comercial. Neste contexto das "músicas artísticas de tradição popular", feitas para ser "escutadas" (FISCHERMAN, 2004), a intelectualidade no processo de criação é critério de

[24] "The truth in the matter lies in the fact that anything repeated too long without variation tends to become boring. My suggestion for a solution to the problem is: make use of all ways of swinging, [...] and vary them keeping jazz rhythmically interesting to the listener." (ELLIS, 1960).

[25] "Music based on solid audible structural premises (the opposite of the musical doodling now so prevalent). Music that is well conceived and thought out (as opposed to the 'don't bother me with technical details, man; I don't need to develop my ear, artistic sensitivity, musical knowledge, instrumental technique – I'm playing pure emotion' school). Music with new rhythmic complexity based on a swinging pulse with new meters and superimpositions. Music with melodies based on principles of musical coherence, utilizing the new rhythms along with new intervals. Music making use of new harmonic idioms based on principles of audible coherence (in contradistinction to the everybody-for-himself-with-12 tones-go! school)." (ELLIS, 2010c [1966]: 343).

juízo de valor. Embora Ellis advogue em textos anteriores por novos desenvolvimentos métricos no jazz, o artigo do qual foi extraída a citação acima, "The avant-garde is *not* avant-gard!" (ELLIS, 2010c [1966]), que se tornou uma espécie de manifesto contra o *free jazz*, não por acaso foi publicado exatamente no ano da estreia oficial de sua *big band*: 1966. Nesse texto Ellis defende o uso de "premissas estruturais audíveis" e procedimentos métricos como os elementos unificadores, estruturantes, e que dão lógica ao discurso musical jazzístico, criticando veementemente a sobeja "liberdade" dos músicos do *Free jazz*.

O conceito de "liberdade" é deveras complexo, e em todo contexto de improvisação livre há mais questões envolvidas (Cf. COSTA; SCHAUB, 2013) do que um simples "soprar o que você quiser"[26] (ELLIS, 1970 apud ORTON, 2010a: 381, tradução nossa). Entretanto, é sintomático que Ellis, como um compositor branco de classe média, tenha visto um problema estético na improvisação livre, praticada inicialmente, mormente, por músicos negros. Conforme Berendt (2007: 36-37), com a "liberdade" existente no contexto do *Free jazz*, "o jazz penetrou [...] num campo livre e amplo, voltando a ser, assim, o que era nos anos 20, quando o mundo dos brancos o descobriu: uma grande, louca, tensa e incerta aventura". Com Ellis o jazz voltou a ser, em muitos aspectos, o que era nos anos 30: música para o entretenimento dos brancos e já condicionada por padrões (escrita, forma, instrumentação, métrica, etc.) importados, em parte, da música clássica europeia (Cf. HOBSBAWN, 2009).

Se Strait (2000: 6, tradução nossa) indica que o material escrito por Ellis "não dedica muito espaço às suas composições"[27], é relevante notar que esse material é tão somente um esboço da sua concepção enquanto compositor e músico de jazz. Não há espaço para análises e exemplos de suas próprias produções, o que não significa que os escritos de Ellis estejam desvinculados das suas composições. Nota-se, então, que os princípios do paradigma ellisiano são gerais, regendo todas as suas composições para *big band*, sem exceção.

Na concepção composicional de Ellis, é evidente sua valoração da dimensão metro-rítmica da música. Sua singular proposta de inovação do jazz intenta consolidar, junto à improvisação, o suingue como elemento primordial do jazz. Trata-se de uma inovação pela tradição. Ainda que se trate de um gênero em constante transformação, cuja verdadeira "tradição" não seja algo fácil de apontar, para Ellis, a tradição do jazz está na era do *Swing*. Para superar o fato de que "qualquer coisa repetida por muito tempo sem

[26] "… geeting up and just blowing what you want." (ELLIS, 1970 apud ORTON, 2010a: 381).
[27] "... do not devote much space to his own compositions" (STRAIT, 2000: 6).

variação tende a se tornar maçante" (ELLIS, 1960, tradução nossa), Ellis buscou várias fontes cujo material rítmico pudesse ser aplicado no contexto do jazz. Para tanto, a música clássica indiana é, provavelmente, a tradição mais mencionada pelo compositor.

Don Ellis e a música clássica indiana

O primeiro contato direto de Ellis com a música clássica indiana foi na UCLA em 1963, onde, no departamento de Etnomusicologia, deu início aos seus estudos de pós-graduação e, paralelamente, atuou como professor em aulas de jazz e trompete. Para tanto, seus principais mentores foram Hari Har Rao, Gayathri Rajapur e, externamente à UCLA, Ravi Shankar (ORTON, 2010a: 162).

Em abril de 1965, Ellis, juntamente com Hari Har Rao, escreveu e publicou um artigo no periódico *Jazz* intitulado "An introduction to Indian Music for the jazz musician" (ELLIS; RAO, 1965). Nesta lacônica preleção, os autores apontam para a riqueza de complexidades encontrada na música *hindustani* – música do norte do subcontinente indiano – assegurando que "qualquer músico de jazz que deseja realmente adquirir uma compreensão do ritmo deve, na medida do possível, estudar música indiana"[28] (ELLIS; RAO, 1965: 23, tradução nossa).

Embora seja frequentemente afirmado com convicção que Ellis foi fortemente influenciado pela música indiana (LAVEZZOLI, 2007. DICKOW; KERNFELD, 2012), a interação entre o jazz e a música indiana pretendida por Ellis tem um caráter, de certa forma, dissimulado. Isto é, em termos de sonoridade, suas composições não se assemelham às práticas indianas. Sua obra, salvo raras exceções[29], não nos revela uma conexão com o contexto indiano. Quando muito, faz uma vaga alusão como é o caso da peça *The Tihai*, analisada nas próximas seções deste estudo. O próprio compositor reconhece tal característica de suas produções, por exemplo, no artigo "Let's put swing back into the new thing – but with a difference!!!!", de dezembro de 1964, onde afirma: "eu não quero dizer que músicos de jazz devam começar a tocar música indiana. Não! Mas o que pode

[28] "Any musician who desires to really acquire a grasp of rhythm should, if at all possible, study Indian music" (ELLIS; RAO, 1964: 23).

[29] Um possível exemplo, neste caso, é a peça *Star Children* do álbum *Shock Treatment* (ELLIS, 2001 [1968]) que, fazendo uso de procedimentos microtonais, estruturas rítmicas independentes, e instrumentos tradicionais indianos, como o *sitar* e a *tambura*, parece remeter o ouvinte a um universo não ocidental, sem abandonar a típica pompa de um jazz para *big band* em trechos como a cadência final.

acontecer é que o jazz pode ser enriquecido pelo estudo e prática dos ritmos indianos"[30] (ELLIS, 2010b [1964]: 340, tradução nossa).

Ellis observou, inclusive, diferentes caminhos que a música indiana proporcionava à obra de outros músicos de jazz, mas tais caminhos não encontraram ressonância em suas ideias. Em uma entrevista concedida a Peter Welding, em 20 de abril de 1967, Ellis ressalta a unicidade dos seus processos criativos:

> O que eu tenho feito é tomar as técnicas que me têm sido ensinadas para trabalhar ritmicamente e tenho me perguntado: como eu posso arranjar essas técnicas para suingar e como nós podemos colocar isso em um contexto de jazz? Eu tenho feito isso desse modo, que é uma outra maneira de enriquecer o vocabulário do jazz por adicionar uma nova técnica. Mas isso não é um enxerto, de modo que você meramente pega um ciclo indiano específico ou algo assim e incorpora isso fisicamente... isso é o que alguns outros grupos têm feito[31] (WELDING, 1967 apud FIENBERG, 2004: 141-142, tradução nossa).

Certo é que a abordagem de Ellis era verdadeiramente diferente da de outros músicos de jazz que viram na música indiana uma fonte para suas criações. Citando como exemplos as peças encontradas nos discos de Joe Harriott e John Mayer *Indo Jazz Suite*, de 1966, ou *Indo Jazz Fusions I* e *II*, de 1967 e 1968, respectivamente, todos realizados no mesmo período em que *The Tihai* foi concebida (ELLIS, 1967; 2001 [1968]), temos uma analogia das considerações de Ellis acima mencionadas.

Nota-se, contudo, que o estudo da música clássica indiana demonstrou maiores proporções durante a carreira de Ellis no que diz respeito às transformações que sua linguagem composicional apresentou. Seu procedimento básico foi sempre o mesmo: estudar ritmos indianos para melhorar tecnicamente como instrumentista, improvisando sob os "novos ritmos". Embora Ellis tenha uma obra expressiva como compositor, não se

[30] "... I do not mean that jazz musicians should start playing Indian music. No! But what can happen is that jazz can be enriched by the study and practice of the Indian rhythms." (ELLIS, 2010b [1964]: 340).
[31] "What I have done is to take the techniques that have been taught to me for working rhythmically and asked: how can I get this to swing and can we put it in a jazz context? I've done it that way which is another way of enriching the jazz vocabulary by adding a new technique. But its not a grafting on, whereby you merely take a specific Indian cycle or such and incorporate it bodily ... that's what a lot of other groups have done." (WELDING, 1967 apud FIENBERG, 2004: 141-142).

deve esquecer que sua carreira musical tem início como instrumentista, em um contexto em que o músico instrumentista é tão ou mais prestigiado que aqueles de outras categorias. No encarte do álbum *New Ideas*, lançado em 1961, lê-se a opinião de Ellis (1990 [1961], tradução nossa):

> Eu defendo o uso de uma gama de técnicas expressivas tão ampla quanto o possível. Eu tenho trabalhado para desenvolver minha forma de tocar, minha escrita e personalidade para este fim. O jazz é supostamente expressivo. Por que colocar limites na expressividade? Por que não empenhar-se para fazer música tão interessante quanto o possível para o músico e para o ouvinte? [...] Eu não acredito que a falta de técnica e/ou conhecimento dá "liberdade" na improvisação, mas ao contrário, quanto mais técnica e conhecimento nós temos – mais escolhas nos são abertas em nossa improvisação – e, portanto, mais "livres" estamos, porque estamos menos limitados[32].

Nisso sua concepção parece exibir uma conexão com a música indiana, quanto à liberdade através da técnica, e desenvolvimento da técnica através do estudo rigorosamente disciplinado. Tal concepção também é coesa com seu paradigma de criação artística, ao indicar que o nível emocional é dependente do intelectual. Mas, encontramos também referências diretas, ainda que esporádicas e um tanto modestas, à música clássica indiana na obra de Ellis a nível estrutural. É relevante notar a importância atribuída pelo compositor a estas menções, como ele o fez em *The Tihai*. Se a importância conferida é tamanha, bastando para intitular uma peça, não há, talvez, uma conexão com a música clássica indiana a nível mais profundo?

Em *The new rhythm book* (ELLIS, 1972), Ellis, com parcas explicações sobre o influxo indiano em sua obra, mas com quantidade notável de exercícios cujo âmago é o desenvolvimento rítmico do leitor-instrumentista, deixa um corolário sobre uma possível interação imediata de estruturas rítmicas indianas com a sua música. Mesmo não

[32] "I believe in making use of as wide range of expressive techniques as possible. I have working to develop my playing, writing and personality for this end. Jazz is supposed to be expressive. Why placed limits on expressiveness? Why not endeavor to make music as interesting as possible for the performer and listener? [...] I do not believe that lack of technique and/or knowledge gives 'freedom' in improvising, but rather, the more technique and knowledge we have – the more choices are open to us in our improvising – and therefore the 'freer' we are, because we are less limited." (ELLIS, 1990 [1961]).

demonstrando explicitamente como o elemento indiano é adaptado em sua música, no livro supracitado o autor, no capítulo mais extenso intitulado "The Indian way of learning new meters", explana sobre o processo de aprendizagem, o sistema de contagem rítmica e os exercícios que fazem parte do contexto indiano. As estruturas desses exercícios são similares a muitas estruturas que se tornaram características da linguagem de Ellis.

Segundo o compositor, uma das particularidades rítmicas essenciais da música clássica indiana é a sobreposição de um mesmo padrão métrico em, normalmente, dois níveis diferentes. Quando esse padrão métrico resulta numa periodicidade de tempos[33] de valor ímpar, ou mesmo quando um ciclo métrico com uma periodicidade de tempos de valor par é assimetricamente dividido, o resultado é um tipo de complexidade que é encontrada frequentemente na música ellisiana. Conquanto Ellis não mencione em seus escritos, este procedimento de sobreposição parece estar diretamente relacionado à ideia de *laykārī*, que, em seu amplo significado, é associada ao conceito de variação pela relação entre diferentes níveis – naturalmente em diferentes andamentos – da estrutura de organização temporal (CLAYTON, 2000: 153-178).

Em sua música, muitas vezes Ellis multiplica a sobreposição de padrões métricos assimétricos fazendo-a aparecer em até três ou quatro níveis simultâneos. Perkins (2000: 39, tradução nossa) atesta as ideias de Ellis: "o uso de níveis rítmicos é comum a [praticamente] todas as músicas do mundo. O uso de combinações de tempos curtos e longos associados com a estratificação rítmica, entretanto, tende a ser exclusivo da música indiana e da música do Oriente Médio."[34] A Fig. 1 mostra uma sobreposição do padrão métrico 3-2-2, cuja periodicidade é de sete tempos, em três níveis diferentes de pulsação (estruturas semelhantes podem ser encontradas em ELLIS, 1972: 17-28). Note-se que, evidentemente, a unidade de tempo varia conforme o nível métrico:

Sobreposições do tipo ilustrado na Fig. 1, porém, não são tão comuns em performances de *rāga*-s indianos como Ellis aparentemente sustenta, mesmo porque tais práticas não apresentam textura polifônica como no exemplo anterior. Na música indiana há, mais precisamente, uma espécie de polifonia entre o que é tocado (ou cantado) e uma estrutura cíclica/métrica de base (CLAYTON, 2000) – *tāla* – identificada, mais facilmente,

[33] Neste artigo, utiliza-se como equivalente a "*beat*", do inglês, o termo "tempo": uma unidade de marcação.

[34] "The use of rhythmic strata is common in all music of world. The use of combinations of long and short beats associated with rhythmic stratification, however, tends to be unique to Indian and Middle-Eastern music." (PERKINS, 2000: 39).

pelo toque básico – *thekā* – dos instrumentos de percussão para cada *tāla*, sobre a qual são feitas variações com grande liberdade, sem nunca desconsiderar os instantes hierarquicamente importantes desse ciclo (mais detalhes sobre o assunto aparecem na próxima seção deste artigo). Muitas vezes tais variações, como normalmente acontece com o *tihai*, consistem na sobreposição de padrões metro-rítmicos com periodicidades de valores *diferentes* – aquilo que a teoria ocidental comumente denomina polimetria (LONDON, 2012).

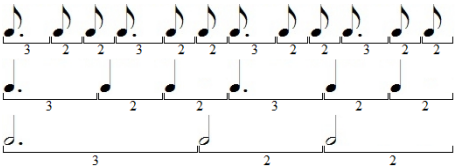


Fig. 1: Sobreposição do padrão métrico 3-2-2 em três níveis.

A postura de Ellis perante a tradição indiana permaneceu um tanto genérica; ele se aproximou mais do aprendizado e, consequentemente, dos exercícios utilizados nos estudos de música clássica indiana do que da música propriamente dita desta prática não ocidental. Esses exercícios, segundo Ellis (1972: 6, tradução nossa), ajudam o instrumentista a improvisar diversas variações sem perder de vista o seu "lugar em um dado ciclo, não importa o quão longo seja"[35]. Ellis, então, aplicou em suas composições estruturas semelhantes às dos exercícios que lhe eram ensinados, fazendo uso de diversas formas de sobreposições possíveis.

Percebe-se que a peça *The Tihai* demonstra um resultado mais evidente da ocorrência de ritmos indianos na obra de Ellis. A principal evidência é, notadamente, o próprio *tihai*. Assim, antes de se analisar como a estrutura indiana se faz presente na composição de Ellis, é importante compreender tal elemento dentro do seu contexto original.

[35] "... place in given cycle, no matter how long or involved" (ELLIS, 1972: 6).

O *tihai* indiano

Atualmente, o *tihai* é um elemento *sine qua non* de uma típica performance instrumental de música clássica *hindustani*. O princípio básico de um *tihai* é "cantar ou tocar a mesma coisa três vezes, [sendo que] a afirmação repetida três vezes[36] cria a preparação, expressão e resolução da tensão"[37] (SORREL; NARAYAN, 1980: 134, tradução nossa). Essa tensão é alcançada pela característica construção polimétrica de um *tihai*.

Executado sobre um ciclo rítmico (*Tāla*) com uma quantidade de tempos (*Mātrā*-s) definida, cujo principal ponto de apoio métrico encontra-se no início de cada ciclo (*Sam*), um *tihai* pode apresentar uma variação considerável na extensão de sua frase que sempre ocorre três vezes. Invariavelmente, sendo o *tihai* uma estrutura cadencial, a última nota da terceira execução de sua frase deve incidir sobre um *mātrā* estruturalmente importante do *tāla*, normalmente o *sam* (CLAYTON, 2000: 169). Conforme Sorrell e Narayan (1980: 134, tradução nossa), "muitos *tihais* são construídos para finalizar sobre o *sam*, contudo, é possível terminar sobre outros pontos do *tāl*"[38]. Já para Stewart (1974: 245, tradução nossa), "teoricamente, um *tihai*, para ser assim chamado, precisa conter três padrões idênticos (em forma e conteúdo) que terminam no *sam*"[39].

Essa última condição é similar ao entendimento de Ellis. O compositor define a estrutura indiana em questão como "uma frase rítmica[40] três vezes repetida, construída de forma que a última nota da frase se torne o 'um' de um novo ciclo"[41] (ELLIS, 1972: 8, tradução nossa). Em *The new rhythm book* (ELLIS, 1972) o autor apresenta um exemplo do que pode ser considerado um *tihai* em forma extremamente rudimentar (Fig. 2). Tal frase, segundo Ellis, é utilizada frequentemente por bateristas de rock e jazz:

---

36 Mais precisamente, trata-se de uma tripla ocorrência. Logo, são duas e não três repetições. Entretanto, a definição do *tihai* com esses termos é bastante comum, e é utilizada também por Ellis (1972: 8).

37 "... singing or playing the same thing three times. [...] the threefold statement creates the preparation, expression, and resolution of tension" (SORRELL; NARAYAN, 1980: 134).

38 "Most *tihais* are contrived to end on the *sam*, thought it is possible to end of other points of *tal*" (SORRELL; NARAYAN, 1980: 134).

39 "Theoretically, a *tihai*, to be call as such, must contain three identical patterns (in form and content) that end on the *sam*" (STEWART, 1974: 245).

40 O *tihai* não é exclusivamente rítmico, embora sua complexidade esteja relacionada a esse parâmetro. O *tihai* é um gesto melódico, cuja identificação se dá, sobretudo, pelas características rítmicas.

41 "... a thrice-repeated rhythmical phrase constructed so that the last note of the phrase becomes 'one' of a new cycle" (ELLIS, 1972: 8).

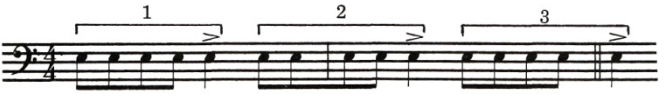


Fig. 2: Exemplo de um *tihai* encontrado em *The new rhythm book* (ELLIS, 1972: 8).

Dessa forma, conforme Sorrell e Narayan (1980), o *tihai* pode ser calculado de antemão ou ser executado de forma altamente espontânea. Em se tratando de *The Tihai*, o *tihai* está não só previamente calculado, como precisamente notado. Um exemplo na obra de Ellis em que há *tihai*-s possivelmente calculados antecipadamente, mas não notados, integrando solos improvisados, é a peça *The Fine Line* composta exclusivamente para a única aparição de Ellis na Índia, para o festival *Jazz Yatra*, em fevereiro de 1978, na cidade de Bombaim (ORTON, 2010b: 218-219). Por esse motivo, *The Fine Line*, composta somente no final da carreira de Ellis, expressa uma maior assimilação deste aspecto da música indiana.

Conforme sustentado anteriormente, Ellis também teve contato com o modo como estruturas rítmicas são ensinadas no contexto indiano. Trata-se de um sistema de sílabas cantadas (*bol*-s) que estão relacionadas às sonoridades dos instrumentos de percussão indianos, a saber, *tablā* e *pakhawāj* na música do norte, e *mridangam* na música do sul. Nesta segunda tradição, a performance vocal com sílabas cantadas é comumente chamada de *konnakol* ou *solkattu*. Os *bol*-s, assim como outros aspectos do aprendizado musical, variam relativamente entre as tradições do norte (*hindustani)* e do sul (*carnática)*.

Hari Har Rao e Ravi Shankar se dedicaram à música *hindustani*, enquanto a formação de Gayathri Rajapur é na tradição *carnática*. Conquanto as explicações e, principalmente, os termos utilizados por Ellis em seus escritos denotem que seu treinamento nos ritmos indianos era voltado para a música *hindustani*, os *bol*-s apresentados e utilizados por ele em suas explicações e em sua música provêm da prática *carnática*. Em *The new rhythm book* (ELLIS, 1972: 17-18) o compositor afirma conhecer dois tipos de contagem rítmica indiana – respectivamente, associadas às práticas *hindustani* e *carnática* –, mas dá preferência à segunda opção.

Observa-se que, embora frequentemente suas performances sejam unicamente instrumentais, a música clássica indiana é vocal em sua concepção (SORRELL; NARAYAN, 1980). Nesse ambiente, o aprendizado de qualquer instrumento sempre demonstra a importância do canto. Ellis, portanto, parece absorver tal ideia, na medida em que incorpora o uso de *bol*-s, sílabas vocais, em seu processo criativo. Tal fato parece estar estritamente

relacionado com o apelo visivelmente didático que sua música e suas ações apresentaram durante sua carreira. Isso acontece em *The Tihai*, em que o *tihai*, além de ser executado instrumentalmente, é apresentado também vocalmente com *bol*-s.

O tihai em *The Tihai*[42]

Denotando uma especificidade, o artigo "*the*" no título da peça que ora é analisada é bastante sugestivo. A especificação determinada por tal elemento gramatical pode estar anunciando que na composição em questão há um único *tihai*. "*The*" talvez esteja, também, evidenciando a autoria, ou seja, trata-se *do tihai* concebido por Ellis, sob a perspectiva *do seu* entendimento da estrutura indiana.

Conforme indicado acima, na composição de Ellis há um único *tihai* que aparece em dois momentos no decorrer da peça: uma primeira vez de maneira instrumental, executado pelos trompetes, como parte da base no fechamento do solo de saxofone soprano, e uma segunda vez em que prevalece o uso de *bol*-s (Fig. 3). Nesse segundo momento não há um movimento melódico propriamente dito, i.e., não há uma melodia prescrita, logo, a altura das sílabas cantadas está indefinida e permanece estática em uma região próxima da voz falada de cada integrante da *Ellis Orchestra* que profere a estrutura indiana nesse instante.

A Fig. 3 demonstra que o *tihai* criado por Ellis apresenta uma pausa no valor de semínima intercalando cada repetição da frase. Esse procedimento é muito comum no *tihai* indiano, caracterizando uma espécie particular de *tihai* – *damdar tihai* – que é "governado pelo princípio da pausa estrutural que é igual à duração de, ao menos, um *bol*"[43] (STEWART, 1974: 246, tradução nossa). Cada *bol* na estrutura concebida por Ellis exibe o valor de colcheia, assim, a pausa estrutural em seu *tihai* tem duração igual à de dois *bol*-s. Como a contagem da duração da frase que integra um *tihai* é feita, ao menos no contexto indiano, a partir do valor de seus *bol*-s, a estrutura do *tihai* ellisiano é 19-19-16//1[44] (Fig. 3).

---

42 As considerações analíticas aqui apresentadas têm como referências a partitura manuscrita (ELLIS, 1967) e a única gravação disponibilizada comercialmente (ELLIS, 2001 [1968]).

43 "... governed by the principle of structural rest that is equal to duration of at least a *bol*"(STEWART, 1974: 246).

44 Esta notação é também utilizada por Stewart (1974: 239-249). Na estrutura *x-x-y//z*, cada *x* representa, respectivamente, a primeira e a segunda ocorrências da frase do *tihai*; *z* representa a nota que recai no primeiro tempo de um novo ciclo, e *y* o valor restante da última ocorrência da frase do

A aparente disparidade nas durações, entretanto, é absolutamente coerente com a prática indiana, uma vez que a estrutura interna de cada repetição é a mesma, pois a diferença entre o valor total de cada ocorrência da frase dá-se pelo acréscimo da pausa estrutural (STEWART, 1974: 245-247).

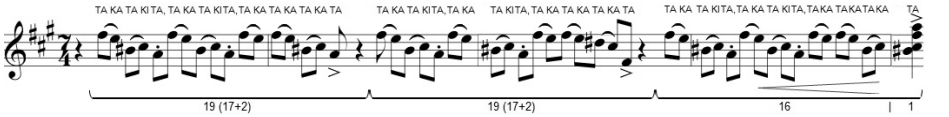


Fig. 3: O *tihai* em *The Tihai*.

Falsos *tihai*-s como elemento lúdico em *The Tihai*

Partindo do conhecimento que elementos de humor sempre estiveram presentes no trabalho de Ellis (PERKINS, 2000. FENLON, 2002. FIENBERG, 2004. ORTON, 2010a, 2010b), pode-se identificar algumas estruturas em *The Tihai* que mostram essa característica lúdica. Essas estruturas são denominadas, aqui, "falsos *tihai*-s", porque demonstram certos aspectos do *tihai* indiano, mas não podem ser assim classificadas integralmente.

Stewart (1974: 248-249) argumenta que há exceções quanto à estrutura de um *tihai*, permitindo nelas variações sem desvirtuar sua essência. Ellis, a seu modo, em certos momentos extrapola propositalmente, além das práticas indianas, a estrutura do seu *tihai*.

Um primeiro falso *tihai* (Fig. 4) acontece ainda no início da peça, antes de ser apresentado o *tihai* verdadeiro, acima mencionado, em suas duas versões. Trata-se de uma frase triplamente afirmada e intercalada por pausas estruturais; todavia, não finaliza no *sam*, ou no "um" de um novo ciclo – como assim define Ellis –, tampouco é uma estrutura cadencial, pois inicia uma nova seção da composição. Tal falso *tihai* demonstra certa variação no conteúdo de cada uma das três execuções da frase, o que corrobora para assim ser classificado. Sua estrutura, conforme exemplificada na Fig. 4, não é expressivamente polimétrica, como se espera de um *tihai*, porque em nível de compasso ela está alinhada com o metro representado pela fórmula 7/4. Embora no nível de agrupamento das colcheias possa ser identificada uma estrutura irregular do tipo 2-3-3-2-2-(2) em função das

tihai. Havendo pausas estruturais intercalando cada uma das três afirmações, $x > y+z$, porque o valor das pausas é acrescentado somente ao valor de cada x.

acentuações – o que caracterizaria uma polimetria em relação à estrutura regular 2-2-2-2-2-2-2 já prevalecente na música –, London (2012: 19, tradução nossa) observa que "padrões métricos, os quais incluem um sentido de acento métrico, não são diretamente dependentes dos acentos dinâmicos ou agógicos"[45]. Do que se conclui que a estrutura métrica regular indicada acima (2-2-2-2-2-2-2) preferencialmente permanece na mente do ouvinte, dado que os conflitos com os acentos dinâmicos não são suficientemente expressivos para alterar tal percepção.

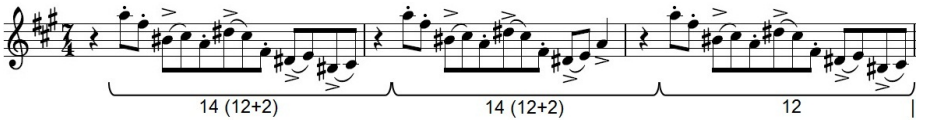


Fig. 4: Primeiro falso *tihai* em *The Tihai*.

Num momento posterior de *The Tihai* identifica-se uma segunda aproximação com a estrutura indiana, esta que lembra a técnica conhecida como *nauhakka* na prática *hindustani*, quando a frase que integra um *tihai* é triplamente executada três vezes, i.e., enunciada nove vezes (STEWART, 1974: 249). Segundo Sorrell e Narayan (1980), esta espécie de *tihai* dentro de outro *tihai* é uma especialidade da Benares *gharana*[46].

Este segundo falso *tihai*, que apresenta construção polimétrica e é, também, cadencial, deve ser assim classificado porque não termina no primeiro tempo do ciclo. Outro aspecto que reforça seu distanciamento da prática indiana é o uso que o compositor fez de um processo de aumentação, i.e., de reajuste, para que cada um dos três grupos integrados por três afirmações de uma mesma frase seja realinhado com o metro sobre o qual toda a estrutura é executada. Tal aumentação no valor de mínima pode ser visualizada na Fig. 5, que exibe apenas uma das três ocorrências do trecho que ora é analisado.

[45] "... metric patterns, which include a sense of metric accent, are not directly dependent on dynamic or agogic accent" (LONDON, 2012: 19).

[46] *Gharana*-s são as escolas da tradição clássica indiana que variam nomeadamente conforme a região geográfica e se diferenciam por aspectos estilísticos da performance musical.

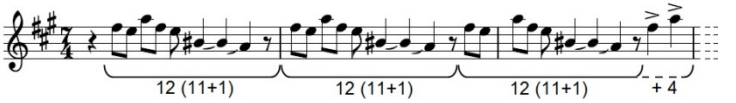


Fig. 5: Segundo falso *tihai* em *The Tihai* – a estrutura toda é executada três vezes.

Ambas as estruturas acima descritas ratificam o caráter lúdico e divertido de *The Tihai*. Ficando o ouvinte com a tarefa de "descobrir" onde está o verdadeiro *tihai*, Ellis parece apresentar uma "dica" ao dedicar um determinado trecho da composição unicamente para a performance do *tihai* com o uso de *bol*-s.

Observa-se, portanto, que Ellis, a partir de sua própria concepção, adaptou o *tihai* indiano à sua linguagem e, a partir dele, criou estruturas com particularidades distintas. Todas essas estruturas, que nos anos em que Ellis concebeu *The Tihai* eram novidades em sua música, foram classificadas e denominadas "novos ritmos" pelo próprio compositor (ELLIS, 1972).

Tihai e os "novos ritmos"

Conforme Fenlon (2002: 99, tradução nossa),

> *tihai* representa somente um subgrupo de técnicas de sobreposição utilizadas e apresentadas por Ellis. Contudo, baseado no significado que ele confere a esse desenvolvimento em seus escritos e composições, pode-se especular que o *tihai* foi o ponto de partida para Ellis em suas tentativas de criar aplicações mais sofisticadas de sobreposições[47].

Sobreposições de níveis métricos não alinhados – que Ellis, em seus escritos, chama de "complexidades" – representam um dos dois grandes grupos dos "novos ritmos". Segundo Ellis (1972: 8, tradução nossa), "os 'novos ritmos' compreendem duas

[47] "*Tihai* represents only a subset of the superimposition techniques utilized and presented by Ellis. However, based on the significance he bestows upon this device in his writings and his compositions, one might speculate that *Tihai* was the point of departure for Ellis in his attempts to create even more sophisticated applications of superimpositions." (FENLON, 2002: 99).

partes: (1) complexidades dentro de metros regulares (tais como 4/4), e (2) os assim chamados metros 'ímpares'"[48].

Fenlon (2002) e Gumboski (2013) observam que Ellis não desenvolveu de maneira clara essa sistemática de classificação, uma vez que os subgrupos de ambas as partes dos "novos ritmos" só são demonstrados pelo compositor em forma de exercícios. Assim, Fenlon (2002) busca apresentar uma taxonomia detalhada para os "novos ritmos" baseada nos textos e composições de Ellis, enquanto Gumboski (2013) analisa a sistemática proposta por Fenlon sob o prisma da teoria da dissonância métrica de Harald Krebs (KREBS, 1999). A conclusão de ambos é que a classificação dos "novos ritmos" só demonstra valor quando as duas grandes partes dos "novos ritmos" e seus subgrupos interagem, ou seja, quando se trabalha com a classificação exatamente da maneira como Ellis mais a utilizou na prática: sobreposições de níveis métricos não alinhados entre si e/ou com algum metro assimétrico (termo ligeiramente mais preciso que "ímpar", em função da existência, no repertório ellisiano, de metros como 12/8 com subdivisão 5-7/8) já preponderante na música.

Esse último procedimento é o que caracteriza as complexidades rítmicas encontradas em *The Tihai*. Toda a peça está escrita em 7/4 e, com efeito, o nível métrico prevalecente na composição está representado em tal fórmula de compasso. Então, o *tihai* presente na composição é uma sobreposição não alinhada com a estrutura métrica em 7/4, correspondendo aos dois grandes grupos dos "novos ritmos".

Constata-se, como destaca Fenlon (2002), que muitas estruturas criadas por Ellis derivam de características do *tihai* indiano. Com isso, fica nítida a importância dos estudos de música clássica indiana para a linguagem de Ellis e, por conseguinte, do jazz. É relevante assinalar a atitude de Ellis, voltando-se para uma tradição bastante antiga para inovar sua própria música, considerando sua posição um tanto paradoxal em relação às transformações do jazz de seu tempo.

Conclusão: o inovador e reacionário Don Ellis

"O que quer que Don Ellis faça é garantido gerar controvérsia"[49] (SIDERS, 1969 apud ORTON, 2010a: 325, tradução nossa), publicou o escritor Harvey Siders na revista

[48] "The 'new rhythms' comprise two parts: (1) complexities within regular meters (such as 4/4), and (2) the so-called 'odd' meters" (ELLIS, 1972: 8).

Down Beat em novembro de 1969. A opinião de Siders era a mesma de muitos que também escreveram sobre Ellis. Grande parte dessas controvérsias emergiu de tentativas de rotular a música de um compositor de jazz que propôs a inovação recorrendo constantemente ao passado.

Para Feather (1987: 213, tradução nossa), como músico, Ellis "é um inovador radical, um expoente da liberdade ilimitada, um experimentador desinibido [...]. Ao mesmo tempo, em nível de personalidade ele é conservador, escrupuloso, um americano completo – totalmente rigoroso e disciplinado"[50]. Contudo, o contraste não existe apenas entre a música e a personalidade de Ellis. Sua música apresenta elementos de inovação e tradição coexistindo em harmonia. Suas declarações apenas refletem essa concepção.

Ellis, ademais, nunca titubeou em manter tal postura paradoxal. O compositor, em entrevista com Feather (1967 apud ORTON, 2010a: 223, tradução e grifo nossos) em abril de 1967, argumentando em favor de sua música, declarou: "o que está excitando as pessoas agora são as *coisas mais novas*, as coisas rítmicas e ouvir algo diferente. Nós estamos *retomando* o som de surpresa que o jazz costumava ter"[51].

Tal depoimento é coerente com seu entendimento de desenvolvimento histórico da música – ou ao menos do jazz – através da reinvenção, da recriação. Na opinião de Ellis, reinventar procedimentos de músicas precedentes é sempre uma grande ferramenta da qual dispõe qualquer compositor. Para ele, no jazz de seu tempo, abordagens amétricas já eram obsoletas, logo, o jazz teria que retomar suas raízes no suingue, com uma música claramente métrica. A novidade estaria, então, na exploração de novas estruturas métricas. Na mesma entrevista Ellis reitera: "em algum momento no futuro, se as coisas forem como eu gostaria de vê-las, onde nós realmente entraríamos nesses metros, pode soar muito novo tocar algo em 4/4. Agora, não é o caso hoje; as coisas novas são tudo menos 4/4"[52] (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010a: 223, tradução nossa). Ainda, entende-se pelos

---

49 "Whatever Don Ellis does is guaranteed to engender controversy" (SIDERS, 1969 apud ORTON, 2010a: 325).

50 "... is a radical innovator, an exponent of unlimited freedom, an experimenter inhibited [...]. At the same time, on the personal level he is a conservative, clean-cut, all-American – totally rigorous and disciplined." (FEATHER, 1987: 213).

51 "... the newer things are what is exciting people now, the rhythmic things and hearing something different. We are getting back to the sound of surprise that jazz used to have." (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010a: 223).

52 "Some time in the future, if things go as I would like to see them, where we really get into these meters, it might sound very fresh to play something in 4/4. Now that is not the case today; fresh things are anything but 4/4" (FEATHER, 1967 apud ORTON, 2010a: 223).

depoimentos de Ellis que, para ele, a música amétrica do *Free jazz* não estaria na vanguarda do jazz, pois nem jazz seria, devido à ausência do suingue. Para Ellis, a verdadeira vanguarda reinventa a tradição, e não se desvincula totalmente dela.

Publicado em 30 de junho de 1966, o artigo "The avant-garde is *not* avant-garde!" ilustra a constante crítica que Ellis fez ao então chamado jazz de vanguarda do seu tempo, aquele feito por músicos como – para usar os exemplos de Ellis – Archie Shepp e Albert Ayler, que se convencionou, em diversas situações, chamá-lo de *Free jazz*. Discorrendo sobre isso, Ellis enfatiza:

> Os elementos predominantes desta música (tais como a falta de um pulso rítmico definitivo ou uma coerência estrutural ou melódica; o uso de miríades de notas rápidas sem uma total direção; gritos, buzinadas e balidos em-um-tempo-incomum) agora se tornaram um lugar-comum e um clichê. E quanto às "novidades", todos esses elementos datam de alguns anos atrás[53] (ELLIS, 2010c [1966]: 342, tradução nossa).

Não se tem a intenção, aqui, de confirmar que a música de Shepp, por exemplo, não é "bem concebida e pensada", conforme sugere Ellis nesta mesma publicação. Entretanto, essa era a opinião do compositor, e cabe, aqui, destacar a importância por ele atribuída aos "novos ritmos e metros"[54]. E conforme observado anteriormente, a antiga tradição da música clássica indiana foi uma importante fonte para Ellis criar "novos ritmos" em sua música.

A tensão entre inovação e tradição sempre se fez presente nos discursos e na música de Don Ellis, e em *The Tihai* ela é manifestada de maneira única. A presença mútua de "novos ritmos" e suingue, formação tradicional de *big band* e seção rítmica expandida, refletem, ainda no início de sua carreira, a concepção composicional singular de Ellis. *The Tihai* é um caso *sui generis* deste repertório, em que o elemento de uma tradição bastante antiga se faz presente – não em forma de citação, mas de recriação – na música de um

[53] "The predominant elements of this music (such as the lack of a definitive rhythmic pulse or melodic or structural coherence, the use of myriads of fast notes with no overall direction, the at-one-time-unusual shrieks, honks and bleats) have now become commonplace and clichéd. And as for 'newness' itself, these elements all date back some years." (ELLIS, 2010c [1966]: 342).

[54] Ellis utiliza ambos os termos, sem uma real preocupação em distingui-los.

gênero (o jazz) com poucas décadas de existência e naturalmente controverso, já originado de um processo de hibridismo.

Referências

CAZNOK, Yara Borges. *Música*: entre o audível e o visível. 2 ed. São Paulo: UNESP; Rio de Janeiro: FUNARTE, 2008.

CLAYTON, Martin. *Time in Indian music*: rhythm, metre, and form in North Indian rāg performance. New York: Oxford University Press, 2000.

COPLAND, Aaron. *What to listen for in music*. New York: The McGraw-Hill Book Company, 1939.

COSTA, Rogério; SCHAUB, Stéphan. Expanding the concepts of knowledge base and referent in the context of collective free improvisation. In: CONGRESSO DA ANPPOM, XXIII, 2013, UFRN. *Anais...* Natal: UFRN, 2013. Disponível em: <http://anppom.com.br/congressos/index.php/ANPPOM2013/Escritos2013/paper/view/2322/545>. Acesso em: 26 ago. 2013.

DICKOW, Robert; KERNFELD, Barry. Ellis, Don(ald Johnson). In: SADIE, Stanley (org.). *Grove Music Online*. Oxford Music Online. Disponível em: <http://www.oxfordmusiconline.com/>. Acesso em: 03 abr. 2012.

ELLIS, Don. *The Element of "Corn" in Jazz Improvisation*. Artigo manuscrito não publicado. New York, 1960.

_____. What is Art?. In: ORTON, Ken. *In search of Don Ellis*: forgotten genius. Volume 2. Alpharetta, Geórgia: Unibook, 2010a. p. 336-338.

_____. Let's put swing back into the new thing – but with a difference!!!!. In: ORTON, Ken. *In search of Don Ellis*: forgotten genius. Volume 2. Alpharetta, Geórgia: Unibook, 2010b. p. 338-340.

_____. The avant-garde is *not* avant-garde!. In: ORTON, Ken. *In search of Don Ellis*: forgotten genius. Volume 2. Alpharetta, Geórgia: Unibook, 2010c. p. 342-344.

_____. *The new rhythm book*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1972.

_____. *The Tihai*. North Hollywood: Ellis Music Enterprises, 1967. Partitura manuscrita.

New Ideas. ELLIS, Don (Compositor). Berkeley: New Jazz Records Fantasy Inc., 1990. Compact Disk.

Shock Treatment. ELLIS, Don (Compositor). New York: Sony Music Entertainment,

2001. Compact Disk.

ELLIS, Don; RAO, Hari Har. An introduction to Indian music for the jazz musician. *Jazz*, Paris, v. 4, n. 4, p. 20-23, 1965.

FEATHER, Leonard. *From Satchmo to Miles*. Cambridge: Da Capo Press, 1987.

FENLON, Sean P. *The exotic rhythms of Don Ellis*. Tese (Doutorado em Artes Musicais). The Institute of the John Hopkins University, Baltimore, 2002. Disponível em: <http://www.donellismusic.com/>.

FIENBERG, Gary Andrew. *It doesn't have to be sanctified to swing*: a musical biography of Don Ellis. Tese (Doutorado em Música). University of Pittsburg, Pittsburg, 2004.

FISCHERMAN, Diego. *Efecto Beethoven*: complejidad y valor en la música de tradición popular. Buenos Aires: Paidós, 2004.

GRIDLEY, Mark C. *Jazz styles*: history and analysis. 11 ed. New Jersey: Pearson Education, 2011.

GUMBOSKI, Leandro. Os "novos ritmos", por Don Ellis: um estudo sob a perspectiva do conceito de dissonância métrica. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE TEORIA E ANÁLISE MUSICAL, III, 2013, ECA-USP. *Anais...* São Paulo: ECA-USP, 2013. p. 181-188.

HANSLICK, Eduard. *Do belo musical*. Trad. Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2002.

HOBSBAWM, Eric J. *História social do jazz*. 6 ed. São Paulo: Paz e Terra, 2009.

KREBS, Harald. *Fantasy Pieces*: metrical dissonances in the music of Robert Schumann. New York: Oxford University Press, 1999.

LAVEZZOLI, Peter. *The dawn of Indian music in the west*: bhairavi. New York: Continuum International Publishing Group, 2007.

MEYER, Leonard. *Emotion and meaning in music*. Chicago: The University of Chicago Press, 1956.

ORTON, Ken. *In search of Don Ellis*: forgotten genius. Volume 1. Alpharetta, Geórgia: Unibook, 2010a.

ORTON, Ken. *In search of Don Ellis*: forgotten genius. Volume 2. Alpharetta, Geórgia: Unibook, 2010b.

PERKINS, Wayne L. Volume I: *Don Ellis' use of "new rhythms" in his compositions*: The Great Divide (1969), Final Analysis (1969) and Strawberry Soup (1971). Tese (Doutorado em Música). University of California, Los Angeles, 2000.

SCHULLER, Gunther. *Musings*: the musical worlds of Gunther Schuller. New York: Oxford University Press, 1986.

SORRELL, Neil; NARAYAN, Ram. *Indian music in performance*: a practical introduction. Manchester: Manchester University Press, 1980.

STEWART, Rebecca Marie. *The tabla in perspective*. Tese (Doutorado em Música). University of California, Los Angeles, 1974.

STRAIT, Thomas John. *The rhythmic innovations of Don Ellis*: an examination of their origins as found in his early works. Tese (Doutorado). University of Colorado, Greeley, 2000.

STUESSY, Clarence Joseph. *The confluence of jazz and classical music from 1950 to 1970*. Tese (Doutorado em Música). University of Rochester, New York, 1977.

Leandro Gumboski é baterista e percussionista, graduado em Licenciatura em Música pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR) e mestrando pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC). leandro.gumboski@gmail.com

Compositores Latino-Americanos and New Paradigms of the 20th Century Classical Music

Eliana Monteiro da Silva (USP-FAPESP)
Amilcar Zani (USP)

Abstract: This article discusses the direction taken by some Latin American composers in light of the new tendencies aimed to challenge paradigms of traditional Western classical music during the 20th century. Latin American composers were influenced by these tendencies to a greater or lesser degree depending on the place and time they lived. They worked with different styles and techniques while attempting to maintain a dialogue with the production of other contemporary artists without losing their identity. Some of these practices are shown in this paper. The examples were taken from a set of 54 pieces for piano recorded by Beatriz Balzi, an Argentinian-Brazilian pianist, contained in her album entitled *Compositores Latino-americanos* [Latin American Composers]. Exemplifying 13 Latin American countries, this repertoire was analyzed by the authors in order to define the most common practices adopted and/or created by the composers chosen by Balzi. These practices were then catalogued into six topics and organized in chronological order of events and styles to which they relate. To describe the main tendencies mentioned in this paper the authors adopted Stefan Kostka's *Materials and Techniques of Twentieth Century Music* for his clear, objective writing. This work helped to contextualize Balzi's repertoire, comparing the Latin American compositional process to some of the most respected musicians of the Western world.

Keywords: Latin American Music. Beatriz Balzi. Latin American Composers. Musical analysis.

Título: *Compositores Latino-americanos* e os novos paradigmas da música erudita do século XX

Resumo: Este artigo vem apresentar e discutir a postura de alguns compositores latino-americanos frente às tendências criadas durante o século XX, com objetivo de mudar os paradigmas da tradicional Música Erudita Ocidental. Na América Latina, estes recursos foram absorvidos em maior ou menor grau pelos compositores de acordo com a localização e a época em que viveram. Os mesmos trabalharam com diferentes técnicas e estilos, sempre tentando dialogar com a produção de outros artistas contemporâneos sem perder a identidade. Algumas destas práticas são mostradas neste artigo. Tais exemplos emergiram de um conjunto de 54 peças para piano gravadas pela pianista argentino-brasileira Beatriz Balzi, em sua serie de CDs intitulada *Compositores Latino-americanos.* Ilustrando 13 países do continente, este repertório foi analisado pelos autores deste artigo com o objetivo de observar os procedimentos mais usados, e/ou, criados pelos compositores por ela escolhidos. Os procedimentos encontrados foram aqui organizados e catalogados em seis tópicos, em ordem cronológica de eventos e estilos aos quais estão relacionados. O livro *Materials and Techniques of Twentieth Century Music*, de Stefan Kostka, foi adotado para descrever as principais tendências citadas neste trabalho. Com sua linguagem clara e direta, este livro ajudou a contextualizar o repertório de Balzi, possibilitando a comparação entre os processos composicionais dos latino-americanos com os dos mais reconhecidos mestres da música ocidental.

Palavras-chave: Música latino-americana. Beatriz Balzi. Compositores latino-americanos. Análise musical.

SILVA, Eliana Monteiro da; ZANI, Amilcar. Compositores Latino-Americanos and New Paradigms of the 20th Century Classical Music. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 113-134, dez. 2013.

This article discusses the different approaches and methods used by Latin American composers to address new tendencies and paradigms that transformed traditional European classical music of the 20th century. These practices were identified from an analysis by the authors of 54 piano pieces chosen and recorded by the Argentinian-Brazilian pianist Beatriz Balzi in her album *Compositores Latino-americanos*. During the years 1984 to 2000, Balzi recorded pieces representing 13 Latin American countries composed between 1898 and 1997. This collection of CDs provides the examples hereby presented.

Among the tendencies and practices observed, some were selected to be presented in this paper and were catalogued into six topics aiming to understand the way Latin American composers dialoged with the new vocabulary created in the 20th century. Influenced by two world wars that transformed social, economic and cultural ideas, Western classical music went through a period of important change that affected not only the music's very conception, but also its writing and listening, and even the employ of acoustic instruments[1].

Latin American composers took part in this process. However, even as issues concerning identity were present until the end of the 1900s[2], they worked in a way to create a musical heritage that applied the most advanced techniques of Western music without losing the characteristic rhythm, harmony and melody of their continent. Since the end of colonial times in the 19th century, the majority of Latin American composers seriously strived to not accept any foreign model without first discussing and adapting the material[3]. Because of this, they were sometimes criticized for lacking a method, being attributed a sort of wild, tropical temper[4].

---

[1] Stefan Kostka (1999: 1) explains that "by around 1900, the tonal system had been so strained by chromaticism and by the desire for originality that further development of the system seemed impossible". Since then, new manners of melodic, harmonic, rhythmic and metrical organization has been proposed by the composers of the Occident.

[2] David Craven (2006: 1) relates some Latin American artistic manifestations to three important revolutions occurred in the continent in the 20th century: the Mexican (1910-1940), the Cuban (1959-1989) and the Nicaraguan Revolution (1979-1990).

[3] The so-called continent of Latin America comprehends from Mexico (included) to Uruguay. The term Latin America was created by the French Empire's ambassador Maximilian from Habsburg between 1864 and 1867 when, sent to the continent by Napoleon 3rd, he tried to form a coalition government among the Latin speakers' countries. Most of the continent's countries had been colonized by Portugal and Spain, from the Iberian Peninsula, since the 15th and 16th centuries and up to the 19th one.

[4] For further reflection on this subject, see Monteiro da Silva and Zani Netto (2012).

The pieces recorded by Beatriz Balzi in her album *Compositores Latino-americanos* exemplify the two main movements that divided the century in terms of Latin American art music: nationalism and experimentalism (BETHELL: 1999). These two movements gave birth to a vast range of new styles and languages and are evident in many of the pieces analyzed from Balzi's collection.

Although the amount of research on Latin American art music has increased over the last few decades—especially Ibaceta (2010), Béhague (2006), Soares (2006), Gerling et al. (2005), Turino (2003) and Antokoletz (1991), among others—critical analyses of the region's production as a whole are infrequently found in academic texts[5]. The article intends to contribute to this field by expanding Balzi's research published in her series *Compositores Latino-americanos.*

The musical terms used to describe the tendencies and compositional procedures presented in Beatriz Balzi's repertoire were taken from Stefan Kostka's *Materials and Techniques of Twentieth Century Music.*

Compositores Latino-americanos

Pianist, Beatriz Balzi, performer and producer of *Compositores Latino-americanos*, was born in Buenos Aires, Argentina in 1936. In 1960 she moved with her family to São Paulo (Brazil) where she built a beautiful career as a professor and pianist[6]. As an immigrant, she performed Argentine music in her concerts in Brazil, and Brazilian music when visiting Argentina. Perceiving the interest of her public and colleagues, she realized that few performers specialized in this repertoire and began to expand into music of other countries of the continent. She even contacted Latin American performers and composers in search of recordings and piano scores. Calimério Soares (2001) remembers:

> It was the beginning of 1964 [...] when they announced the Argentinian pianist Beatriz Balzi's concert in the city of Ribeirão Preto. On that occasion, I was a piano student there and went to that unforgettable recital where the repertoire was completely

[5] However, individually, Latin American countries like Brazil have been object of studies and publications, mainly in the Popular Music field. See, for example, Borém (2013).

[6] Beatriz Balzi worked in various musical institutions in São Paulo, besides having private pupils. In 1976 she was invited by the Julio Mesquita Filho University (UNESP) to become a member of the music faculty where she stayed until her retirement in 1997. She acquired Brazilian citizenship in 1982.

> new to me! Until then I had never heard the work of Alberto Ginastera and Julian Aguirre or any other Latin American composers' music. They were so beautifully performed by that nice and competent pianist!

In 1984, Balzi initiated the recordings of a series of CDs entitled *Compositores Latino-americanos*. At that time, initiatives to promote art music were motivated by events focused on contemporary music[7]. The high quality of Balzi's performances combined with her interest in promoting new compositions attracted the attention of composers from many regions of Latin America. Some composers sent her their music scores for its premier performance.

A Latin American Sound Catalog

Compositores Latino-americanos exemplifies the art music produced in thirteen countries composed from 1898 to 1997. These countries are Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Colombia, Cuba, Guatemala, Mexico, Panama, Paraguay, Peru, Uruguay and Venezuela. In addition to the sound recordings of this repertoire, Balzi included written information on the compositional process of the piano pieces, as well as the biographies of the composers, highlighting their most relevant works. Most of the information was acquired by written correspondence between Balzi and the composers. The information was printed in Portuguese, English and Spanish with permission by the composers.

Some of the main tendencies of Western art music can be found among Balzi's recordings. In Gérard Béhague's opinion, Nationalism and Experimentalism, the two main movements of the 20th century, are represented with their various ramifications.

Among the nationalist pieces (i.e., compositions based on autochthon material), there are a number where the original dance or song is kept almost untouched (objective nationalism), others where the original material has been transformed through chromatic harmony and changing meters (subjective nationalism), and still others that adopt neoclassical forms.

---

[7] Encouraged by this context, initiatives were made by some Latin American artists to improve the recognition of the region's music in their countries and abroad. International festivals, courses and laboratories for electronic music focusing on contemporary music exemplify this position. To name a few are the *Cursos Latinoamericanos de Música Contemporánea* and the independent publisher and record label *Tacuabé*, both in Uruguay, and the *Festival de Música Nova* and publisher *Tacape* in Brazil.

Among the experimentalist works, a genre developed in Western Europe and the USA after the World War II to innovate classical music by challenging patterns of melody and harmony of earlier periods--then associated to nationalism and Nazism--one observes the influence of non-serial atonality, twelve-tone music, minimalism, prepared piano and open forms, among others. Such variety reflects Balzi's objective to illustrate Latin America's diversified musical scene.

"Compositores Latino-Americanos"			
Period	**Tendencies and Styles**	**Countries**	**Composers**
1890 to 1930	Objective and Subjective Nationalism	Argentina, Bolivia, Brazil, Colombia, Cuba, Mexico, Paraguay, Peru, Venezuela, Uruguay	J. Aguirre, E. Fabini, G. Uribe Holguín, E. Lecuona, C. S. Málaga, E. Caba, A. Lasala, A. Ginastera, M. Ponce, J. C. M. González, Cacilda B. Barbosa, M. Camargo Guarnieri, P. Moncayo, J. Lamarque-Pons
1930 to 1950	Neoclassical Nationalism	Argentina, Brazil, Mexico, Venezuela	C. Guastavino, S. Revueltas, R. Cordero, E. Krieger, J. B. Plaza
1950 to 1997	Non-Serial Atonality and Twelve-Tone Music	Argentina, Bolivia, Brazil, Chile, Guatemala, Mexico, Panama, Paraguay, Uruguay, Venezuela	M. Lavista, G. Mendes, Coriún Aharonián, E. Escalante, Luis Campodônico, N. Pérez González, Sergio Vasconcellos Corrêa, O. Lacerda, Graciela Paraskevaídis, Cergio Prudêncio, R. Coelho de Souza, R. Castillo, Eunice Katunda, M. Câmara, A. Cotapos, E. Villâni-Côrtes, A. Rugeles,
	New Forms of Notation	Argentina, Brazil, Chile, Cuba, Uruguay	L. Mucillo, E. Bértola, Héctor Tosar, Armando Rodriguez, Edson Zampronha, C. Soares, E. Mahle, E. Cáceres, J. J. Iturriberry
	Choice and Improvisation	Brazil, Mexico	Aylton Escobar, Manuel Enríquez
	Return to Consonance	Argentina, Brazil	G. Gandini, A. Vieira, M. Resende, N. Lombardi

Tab. 1: Composers whose pieces were recorded by Beatriz Balzi according to period, style and nationality.

The practices adopted by the composers chosen by Balzi are presented here in chronological order and are accompanied by musical examples copied from the Balzi's piano scores[8]. The objective is to easily demonstrate how the Latin American composers dialogued with these new movements, while introducing elements of their cultural heritage in well-elaborated pieces. A table containing all the countries and composers provides a complete overview of the album *Compositores Latino-americanos* from which the following examples were taken (Tab. 1).[9]

The Early 20th Century: From Objective to Subjective Nationalism

The establishment of republican governments almost a hundred years after gaining independence inspired a flourish of ideas on cultural identity in many Latin American countries. Projects were institutionalized in several nations to motivate intellectuals, artists and composers to rediscover their African and indigenous origins by applying their vernacular themes and rhythms in new compositions and works. The Mexican Revolution, which began in 1910, set the tone for the Southern continent.

At the same time, various Latin American composers had the opportunity to study abroad in the U.S., France, Italy and Germany. Upon returning, most composers tried to apply the techniques learned abroad in their countries. Strongly influenced by the French Impressionist style and by Italian Futurist ideas, they began to substitute the concept of developing variation[10] used by Beethoven and Brahms for the a-discursive principle of collage[11] inspired by Stravinsky's works for ballet. These artists also discovered new sonorities and rhythmic patterns to enrich their production.

The interest in folk traditions, together with the rejection of academicism in favor of primitivism and experimentalism, supported the modernist movement in some Latin American countries. It differed from earlier nationalistic manifestations occurring in the 18th and 19th centuries in that these new tendencies used folk material in a more abstract and subjective manner, replacing the earlier objective compositional style. In classical piano

[8] Swan Yuki Hamasaki approves all the musical examples.

[9] Balzi recorded 54 pieces of 51 composers. Alberto Ginastera, Carlos Guastavino and Graciela Paraskevaídis participate with two compositions each.

[10] Schoenberg (1991: 56) defines "developing variation" as the succession of motive-forms produced through variation of a basic motive, in which growth can be felt.

[11] The principle of collage juxtaposes different and sometimes disconnected material in order to edify a non-directional language in a composition.

music, folk songs and dances are deconstructed and rebuilt by means of a collage, colored by chromatic passages, non-functional chord successions, parallel voice leading, pentatonic scales and syncopated rhythm. Procedures like these complete what Stefan Kostka (1999: 3) calls tonal chromatic harmony, and were absorbed with more or less intensity in various Latin America countries during the first half of the 20th century.

Colombian composer Guillermo Uribe Holguín for example, used folk songs and the dance *Bambuco* as compositional material to create his *Dos Trozos en el Sentimiento Popular Op. 22*[12]. Eliana Duque (1980: 2) points out that *Bambuco* is characterized by "a syncopated melody in 6/8 with silence on the first or any accentuated time". Although using tonal chromatic harmony, Holguín kept regular and symmetric meters (6/8), tonal cadences and a small **ABA** ternary form in these pieces.

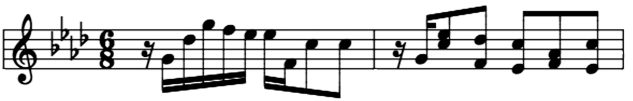


Fig. 1: *Dos Trozos en el Sentimiento Popular* Op. 22, n. 1. In measures 1-2, the absent first note in Holguín's melody and the 6/8 metrics are characteristic of Colombian song and dance *Bambuco*.

Contrasting to Holguín, the Argentinian composer Alberto Ginastera utilized popular songs of the Pampas in a more subjective way. In his *Tres Piezas para Piano* Op. 6[13], he adopts bimodal scales formed by the superposition of Lydian and Dorian modes to recall Andean instruments like *quenas* and *zamponhas* (indigenous flutes). The composer also creates slow ostinatos basses, like those played on *cajas* (drums). The pentatonic melody presented here is reminiscent of the melancholic climate of the mountains.

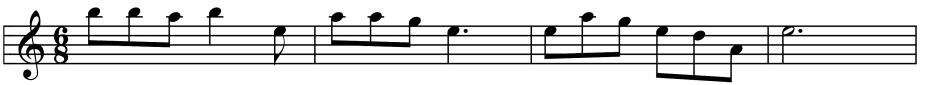


Fig. 2: *Tres Piezas para Piano* Op. 6, n. 2 "*Norteña*". In measures 18 to 21, a pentatonic scale is used in a subjective way to allude to the Andean folk melodies, usually played by Indigenous flutes.

[12] Beatriz Balzi recorded Colombian Guillermo Uribe Holguín's *Dos Trozos en el Sentimiento Popular* in the 2nd CD of her double album *Compositores Latino-americanos 1,2,3*.

[13] Argentinian Alberto Ginastera's *Tres Piezas para Piano* Op. 6 were recorded in the 1st CD of the *C.L.A. 1,2,3*.

Other pieces exemplifying subjective nationalism in Balzi's album include: *Yanahuara,* composed by Carlos Sanchez Málaga (Peru), *Impressiones de mi Tierra,* by Angel E. Lasala (Argentina), *Milonga,* by Jaurès Lamarque-Pons (Uruguay) and *Leyenda Quechua,* by Eduardo Caba (Bolívia)**.**

1930 to 1950: Nationalism with Neoclassical Influences

European composers revived some classical forms after World War I in order to rebuild the shattered outlook through artistic initiatives that used traditional cultural icons. In Latin American, this tendency took place later during World War II.

In the modernist years, autochthon material was revived by Latin American composers and musicologists. After 1930, research in this area already collected a fair amount of recordings and writings on folk songs and dances. Nevertheless, composers no longer wanted to resume their work of elaborating pre-existent songs or dances. Some also rejected the dictatorship of nationalism, utilizing earlier forms of musical organization like *sonatas, sonatinas, theme and variation* and *rondos.* These types of forms were revived due to their abstract character[14].

Sometimes, elements of folk dances and songs served as material to produce recognizable sounds, producing works of less elitist character. Also, many piano pieces were composed for didactical purposes. Composers who studied abroad occupied leading positions in conservatories, universities and cultural centers of their native countries, sharing their experience with colleagues and students.

Carlos Guastavino's *Sonata para Piano* in C# minor[15] composed in 1947 is an example of the use of folk material to give a popular character to an eclectic musical form. It allies the classical sonata form to romantic procedures such as developing variation, tonal chromatic harmony and use of nationalistic character. Two main themes are based on motives inspired by a popular song from La Rioja, a region in Argentina. These motives are varied throughout the sonata's four movements.

[14] According to Kostka (1999: 146), "sonata form was the most important musical form of the Classical and Romantic periods. [...] Movements in sonata form are frequently encountered in twentieth-century music".

[15] Beatriz Balzi recorded the Argentinian Carlos Guastavino's *Sonata para Piano* in the 2nd CD of her album *Compositores Latino-americanos 1,2,3.*

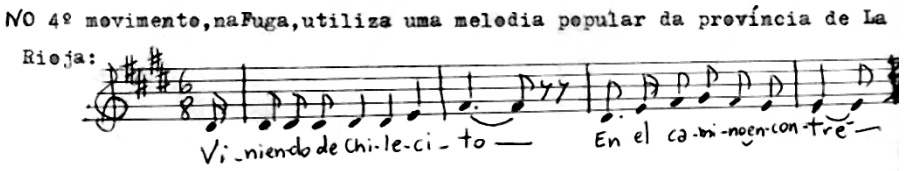


Fig. 3: Beatriz Balzi's personal note, presented under her family's permission. Lyrics and score of the Argentinian popular song: "*Viniendo de Chilecito En el camino encontré*".

In the next examples, Carlos Guastavino will use the popular song of La Rioja as compositional material:

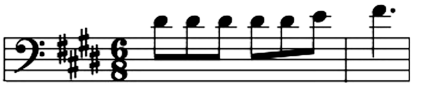


Fig. 4: Guastavino, *Sonata para Piano,* 4th movement, measures 1 and 2. The repeated notes of the Argentinian popular melody will give birth to the 1st motive of the piece.

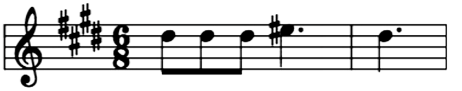


Fig. 5: Guastavino, *Sonata para Piano,* 1st movement, mm. 17 and 18: rhythmic and melodic motive 1.

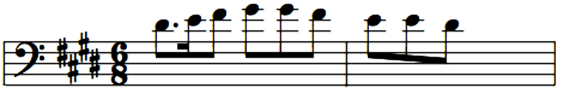


Fig. 6: Guastavino, *Sonata para Piano,* 4th movement, mm. 3 and 4. The ascending and descending diatonic melody gives material to the 2nd motive of the piece.

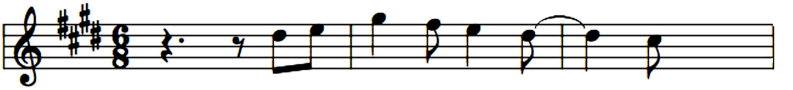


Fig. 7: Guastavino, *Sonata para Piano,* 1st movement, mm. 2 and 3: rhythmic and melodic motive 2.

The first motive is varied in the 2nd and in the 3rd movements, as can be attested in the next figures:

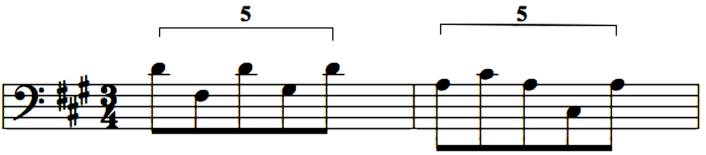


Fig. 8: Guastavino, *Sonata para Piano.* Repeated notes and triplet crochets from the 1st motive varied in the 2nd movement, m. 1.

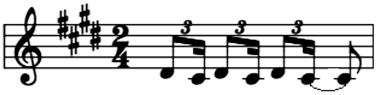


Fig. 9: Guastavino, *Sonata para Piano.* Repeated notes and triplet crochets varied in the 3rd movement, m. 21.

Since 1950: Atonal Music and Twelve-Tone Music invade Latin America

Although more prevalent after World War II, non-serial (or free) atonal music and twelve-tone music began to emerge in some Latin American compositions as early as 1930-1940 and even earlier. However, the conservative taste of the public (where a minority attended classical music concerts) hindered the diffusion of atonal music in general.

Non-serial atonal music was more exemplified in Balzi's collection than was twelve-tone music. In fact, the latter achieved fewer adept composers due to its technical difficulty and to their sense of urgency of reflecting other ideas.

Non-serial music has been greatly absorbed by the region's composers since 1950. Balzi's album contains 28 pieces among the 54 recorded that uses this language (more than 50% of the repertoire). The expressionist style found in Viennese pieces of Schoenberg Webern and Berg also inspired Latin American authors who used extreme dynamics and opposing piano registers in their works.

The piece *Cinco Lineas para mi Hermana Clara*[16] composed by the Uruguayan composer Luís Campodônico in 1957, brings to light some of the procedures mentioned above. To reinforce the non-discursive conception of the piece, Campodônico used symmetrical scales like hexatonic and octatonic scales[17]. In *Lontano,* the first movement of this piece, the octatonic scale is presented in various transpositions in three voices of polyphonic texture.

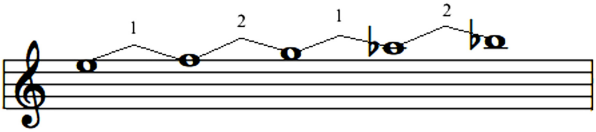


Fig. 10: Superior voice.

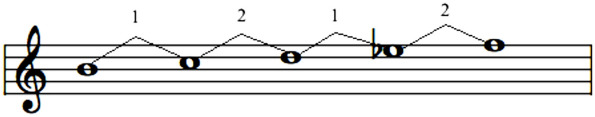


Fig. 11: Central voice.

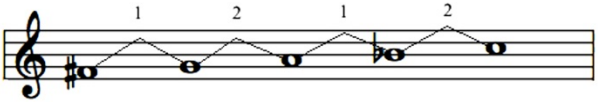


Fig. 12: Lower voice.

Luís Campodônico also worked with non-ordered pitch set classes in this piece, like the 3-9 [0 2 7] formed by the superposition of intervallic fourth chords and the symmetrical 3-1 [0 1 2] and 4-9 [0 1 6 7]. Some examples follow below:

[16] The piece *Cinco Lineas para mi hermana Clara,* composed by the Uruguayan Luis Campodônico, is presented in the 4th volume of Balzi's album.

[17] The hexatonic scale (or mode) is formed by a sequence of whole tones, while the octatonic scale has a sequence made up of whole tones and half tones, respectively (KOSTKA: 1999: 25 and 31).

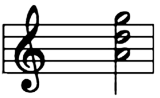


Fig. 13: Set class 3-9 [0 2 7]. *Cinco Lineas para mi Hermana Clara,* 1st movement, *Lontano.* Measure 1.

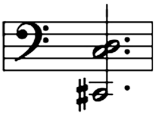


Fig. 14: Set class 3-1 [0 1 2]. *Cinco Lineas para mi Hermana Clara,* 2nd movement, *Piu vicino - andante.* Measure 34.

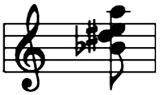


Fig. 15: Set class 4-9 [0 1 6 7]. *Cinco Lineas para mi Hermana Clara,* 4th movement, *Lentamente assurdo.* Measure 1.

The expressionist style inspired the third movement of Campodônico's *Cinco Lineas para mi Hermana Clara.* Allied to extreme dynamics, the composer used ostinatos and clusters to recall the African influence in the Uruguayan region of *Rio de la Plata*.

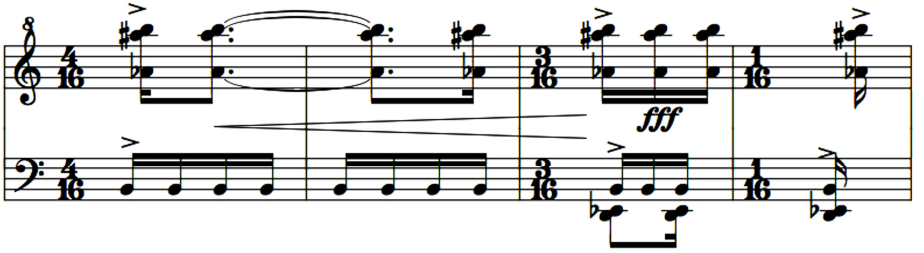


Fig. 16: Campodônico's *Cinco Lineas para mi Hermana Clara.* 3rd movement, mm. 67 to 70.

Although the recordings of twelve-tone music were fewer in number in Balzi's album, they inspired followers in Latin America. According to Graciela Paraskevaídis (1985), the first composers who introduced twelve-tone music in the region were the Argentine Juan Carlos Paz (1897-1972) in 1934 and the German born Hans-Joachim Koellreutter (1915-2005) in 1937 in Brazil. Other countries adopted the technique much later, mainly in the sixties.

In Balzi's collection, the Venezuelan Alfredo Rugeles' *Tanguitis*[18] exemplifies how Latin American composers adapted the twelve-tone technique to their own creative needs. *Tanguitis* is a play on Latin American's fascination for the *Tango,* using its rhythm in the piece.

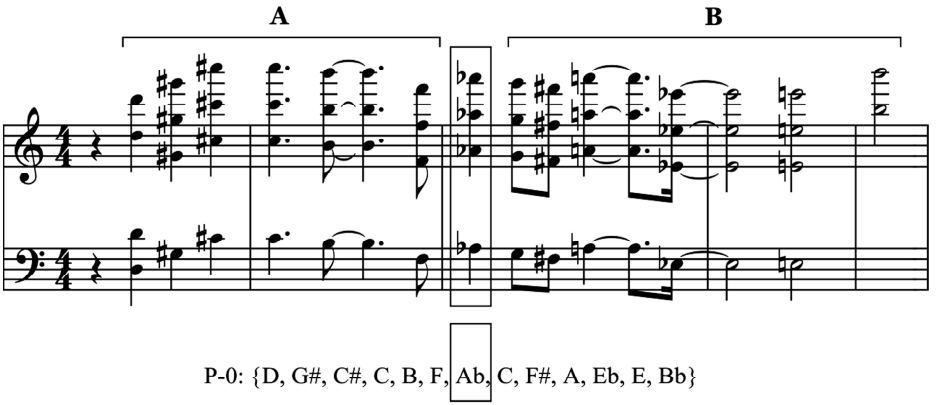


Fig. 17: Alfredo Rugeles *Tanguitis,* mm 1 to 5. The original series P-$O_{(2)}$ {D, G#, C#, C, B, F, **Ab,** G, F#, A, Eb, E, Bb} is formed by two symmetrical hexachords separated by a A *b* added by the composer. Hexachord A: 6-42 [0 3 4 5 6 9]. Hexachord B: 6-13 [0 1 3 4 6 7].

[18] The piece *Tanguitis,* of Venezuelan Alfredo Rugeles, is part of the 6th volume of Balzi's collection.

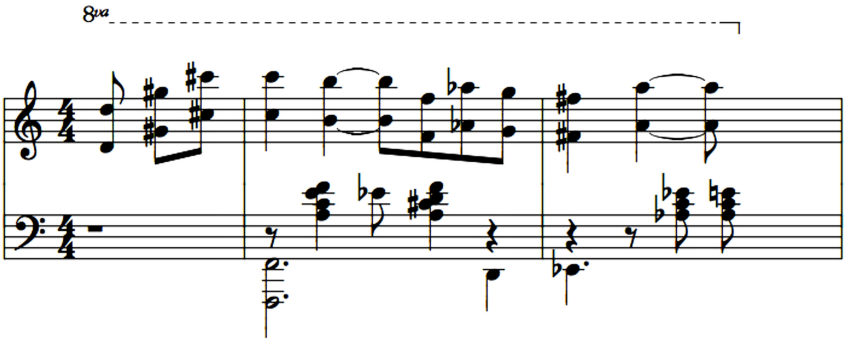


Fig. 18: The Tango rhythm gives the Latin American atmosphere to Venezuelan *Tanguitis.* Measures 15-16.

Rugeles cites Wagner's *Tristan and Isolde* polemical chords in the last measures. Along with the passion for the tango, the composer might have wanted to cite the musicians' passion for this crucial harmonic passage.

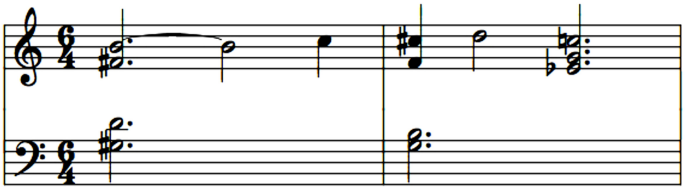


Fig. 19: Richard Wagner's *Tristan and Isolde* inspires the last chords of Rugeles' piece in measures 71 and 72.

New Ways of Seeing Old Things Give Birth to New Forms of Notation in Latin America

After using what Kostka calls raw pitch material and rhythms disconnected from their former functions and forms, the time came when musical instruments could be treated as mere objects to be explored. Influenced by John Cage's experiments, Latin

American composers searched for novel ways to use traditional acoustic instruments[19]. In piano compositions, for example, sound could be produced by playing the strings directly, hitting the piano case, or playing the keys with the palm of the hand or forearm (clusters).

New approaches to timbre gave birth to new forms of notation, providing instructions through drawings and captions with numbered references. Balzi noted both procedures in her album.

German-Brazilian Ernst Mahle used numbered notations to indicate the corresponding captions in his *Sonata 1971*[20], as can be seen in the following example.

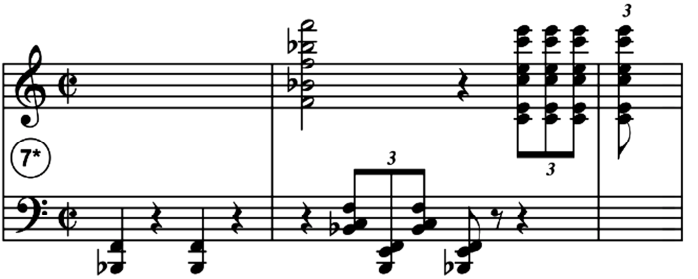


Fig. 20: Ernst Mahle *Sonata 1971,* 3rd movement. In measures 1 and 2 the number 7 followed by a star leads to the corresponding caption providing instructions to the pianist indicating that a sheet of paper must be placed over the piano strings.

Beatriz Balzi also recorded pieces playing directly on the piano strings and hitting the piano case as in *Dois Momentos Nordestinos*[21] by Calimerio Soares of Brazil.

The following examples demonstrate the use of drawings made by the composer.

[19] Latin American composers, such as Willy Correa de Oliveira of Brazil, went to Darmstadt in 1963. For more information on this subject, see De Bonis: 2012.

[20] German-Brazilian Ernst Mahle's *Sonata 1971* has been recorded in the 6th volume of *Compositores Latino-americanos.*

[21] Brazilian Calimério Soares' *Dois Momentos Nordestinos* was published in the 4th volume of *C.L.A.*

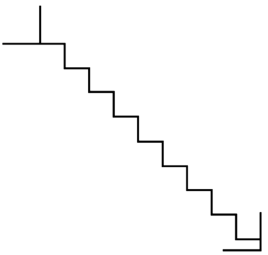


Fig. 21: Calimerio Soares *Momento Nordestino* n. 1, *Preludio,* m. 1. Sliding on the piano strings.



Fig. 22: Calimerio Soares *Momento Nordestino* n. 2, *Dança,* m. 1. Tapping on the piano.

Choice and Improvisation in Latin American Compositions

The new approaches of piano playing used to achieve a unique timbre and sound encouraged performers to be part of the decision making process and to take part in the creation of compositions. Western composers expanded this concept writing parts specifically for performers to improvise at some moments of the piece or to choose a sequence of musical events based on fragments offered by the author[22].

In a time when many Latin American countries were under military dictatorship, this type of open form experimented in the Northern Hemisphere was adopted by some Latin American composers to express their dissatisfaction with the reality they were living through a type of "happening" (CALIRMAN: 2012: 3). Even though classical music had not been as censured as the popular music in Latin American countries, many artists lost their jobs and were persecuted, if not for direct political engagement, for their capacity of influencing students and young people[23].

22 In Kostka's words, "this new responsibility can range from making an insignificant decision to shaping all aspects of the piece" (KOSTKA: 1999: 280).

23 The Uruguayan composer Héctor Tosar was dismissed from Universidad de la Republica in Montevideo in 1975, having his music prohibited in Uruguay until 1985 due to political reasons

The *Mini Suite das Três Máquinas*[24] by Aylton Escobar of Brazil and *Hoy de Ayer*[25] by the Mexican Manuel Enriquez are pieces that present improvisation and choice, respectively.

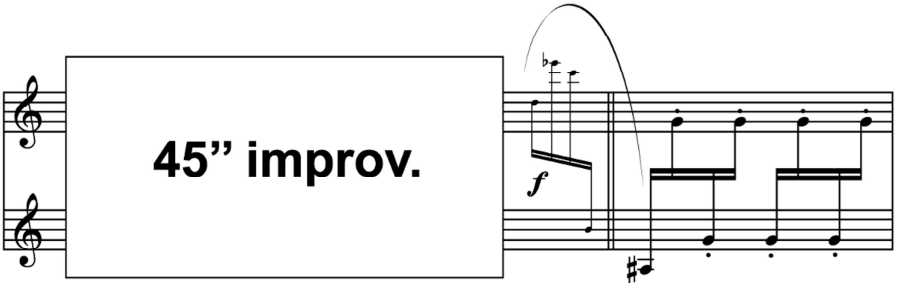


Fig. 23: Aylton Escobar *Mini Suite das Três Máquinas no. 1,* mm. 23 and 24.

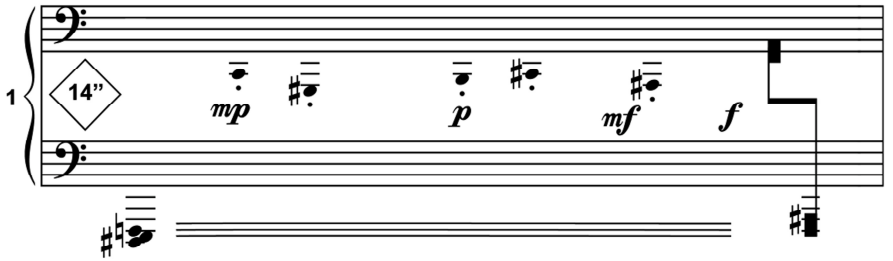


Fig. 24: Manuel Enríquez *Hoy de Ayer,* page 4 [26]. One of the five fragments of the piece.

(PARASKEVAÍDIS: 2013). In Brazil, Uruguayan-Brazilian composer Conrado Silva lost his job at the Universidade Federal de Brasília in the 1970s, and was refunded twenty years later for this by the federal government. Brazilian composer Aylton Escobar had his house invaded by the police and was not permitted to receive a prize for his piece *Poemas do Cárcere* in 1968 (MONTEIRO DA SILVA; ZANI NETTO: 2012).

[24] *Mini Suíte das Três Máquinas* by Aylton Escobar of Brazil is part of *C.L.A. 5.*

[25] *Hoy de Ayer* by Manuel Enríquez of Mexico is included in the disc 2 of *C.L.A. 1,2,3.*

[26] In some 20th century pieces, measures were not delimited. In these cases, the page where the procedure appeared in the composition will be used as a reference to the example.

Balzi's recordings also bring other procedures created to increase the participation of the performer in the composition. One of them is the indicative notation used in the *Tres Piezas para Piano* [27] by Héctor Tosar of Uruguay.

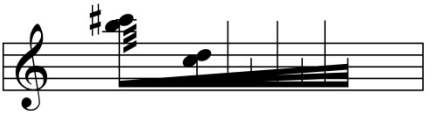


Fig. 25: Tres Piezas para Piano n. 1. by Héctor Tosar

Beyond the Eighties...

Latin American composers after 1980 attempted other techniques and procedures. Production of dissonance and non-serial atonal music continued, but the use of consonant intervals resumed without involving traditional tonal functions. Serialism still oriented some compositions[28].

The final example of this article refers to a composition that illustrates the return of consonant procedures to Latin American classical music. In his piece *Eusebius,* the Argentinian composer Gerardo Gandini works with musical quotation in a particular way, deconstructing Robert Schumann's *Davidsbündlertänze* n. 14 to compose four Nocturnes.

To create each part of *Eusebius*[29]*,* Gandini selected notes from Schumann's composition. After performing the last movement, the composer asks that four performers play all four Nocturnes simultaneously, so that Schumann's *Davidsbündlertänze* is heard.

[27] *Tres Piezas para Piano* by Héctor Tosar can be heard on disc 5 of Balzi's collection.

[28] Kostka (1999: 296) affirms that tonal practices began to reappear in the early 1960s in Europe in Minimalist and Neoromantic compositions.

[29] Gerardo Gandini's *Eusebius* is contained in the 6th volume of *Compositores Latino-americanos.*

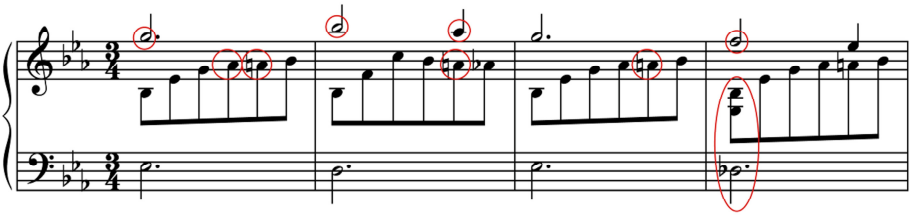


Fig. 26: Robert Schumann's *Davidsbündlertänze no. 14,* mm. 1 to 4. Gandini chose the marked notes to the first *Nocturne* of his *Eusebius.*

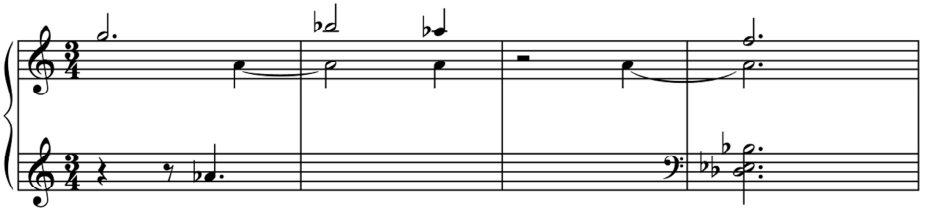


Fig. 27: Gerardo Gandini's first *Nocturne* of *Eusebius,* mm. 1 to 4.

Final Considerations

All musical examples presented in this article help to illustrate how select Latin American composers dealt with techniques and procedures used in 20th century Western classical music.

The correlation between procedures adopted by Latin American composers recorded by Beatriz Balzi and those generally found in Western classical composition demonstrates that Latin American authors are part of a broader artistic scene. On the other hand, the hybrid character of their piano music, full of indigenous, European and African elements, reflects their need to preserve the ambience and memory of their people.

The multiple possibilities provided by the Argentinian-Brazilian pianist Beatriz Balzi through her album *Compositores Latino-americanos* cannot be totally explored in a single paper. This article invites other scholars to visit this wonderful material in new ways.

Bibliographical References

ANTOKOLETZ, E. Early National Developments in Latin America. In: *Twentieth Century Music.* New Jersey: Prentice Hall, 1991.

BALZI, B. *Compositores Latino-americanos 4*. Manaus: Sonopress, 1995.

_____. *Compositores Latino-americanos 1,2,3.* Manaus: Sonopress, 1997.

_____. *Compositores Latino-americanos 5.* Manaus: Sonopress, 1998.

_____. *Compositores Latino-americanos 6.* Manaus: Sonopress, 1999.

_____. *Compositores Latino-americanos 7.* Manaus: Sonopress, 2000.

BEAL, A. C. *New music, new allies: American experimental music in West Germany from the zero hour to reunification.* Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2006.

BÉHAGUE, G. Indianism in Latin American Art-Music Composition of the 1920s to 1940s: Case Studies from Mexico, Peru, and Brazil. In: *Latin American Music Review*, vol. 27 no. 1. pp. 28-37, 2006. Available at: <http://www.jstor.org/stable/4121691>. Access on 2/8/2013.

BETHELL, L. (Ed.). *A cultural history of Latin America: literature, music and the visual arts in the 19th and 20th centuries.* New York: Cambridge University Press, 1999.

BORÉM, F. (Ed.). *Per Musi - revista acadêmica de música.* Vol. 28, julho-dezenbro, 2013. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, 2013.

CALIRMAN, C. *Brazilian Art under dictatorship.* Durham and London: Duke U. Press, 2012.

CAMPODÔNICO, L. *Cinco Líneas para mi hermana Clara.* Madrid: Saguar Ediciones, 1957.

CRAVEN, D. *Art and revolution in Latin America: 1910-1990.* New Haven and London: Yale University Press, 2006.

DE BONIS, M. *Tabulae scriptae: a metalinguagem e as trajetórias de Henri Pousseur e Willy Corrêa de Oliveira*. Tese (Doutorado em Música). São Paulo: Univ. São Paulo, 2012.

DUQUE, E. *Guillermo Uribe Holguín y sus 300 trozos em el sentimiento popular.* Bogotá: Ediciones del Centenário de Guillermo Uribe Holguín, 1980.

ENRÍQUEZ, M. *Hoy de Ayer.* La Habana: La Habana Editorial, 1981.

ESCOBAR, A. *Mini Suíte das Tres Máquinas.* Rio de Janeiro: Musicália, 1977.

GANDINI, G. *Eusebius.* Buenos Aires: Ricordi, 1984.

GERLING, C. M. P. C.; ANDRADE, L. M.; BUJES, P. F. *Acervo de Sonatinas para Piano na América Latina no Século XX,* 2005. Available at: <http://www.artes.ufrgs.br/ensino/ppgmus/gppi/sonatasesonatinas.html>. Access on 10/9/2013.

GINASTERA, A. *Tres Piezas para Piano op. 6.* Buenos Aires: Ricordi Americana, 1941.

GUASTAVINO, C. *Sonata para Piano.* Buenos Aires: Ricordi Americana S. A. E. C., 1947.

HOLGUÍN, G. U. *Dos Trozos en el Sentimiento Popular Op. 22.* Bogotá: Publicaciones de la Fundación Guillermo Uribe Holguín, Patronato Colombiano de Artes y Ciências, 1978.

IBACETA, J. R. Sobre Vanguardias Musicales en América Latina. In: *Cuadernos del Pensamiento Latinoamericano,* vol. 17, pp. 125-139. Available at: <http://www.cuadernoscepla.cl/web/wp-content/uploads/Johanna-Ribera.pdf>. Access on 15/2/2013.

KOSTKA, S. *Materials and Techniques of Twentieth Century Music.* NJ: Prentice-Hall, 1999.

MAHLE, E. *Sonata 1971.* Autograph, 1971.

MONTEIRO DA SILVA, E. Beatriz Balzi e o piano da América Latina: a realização de um projeto didático através da serie de CDs Compositores Latino-americanos. In: *Anais da I Jornada Discente PPGMUS.* 2012. Available at: http://www.pos.eca.usp.br/index.php?q=pt-br/ppgmus/jornada_discente/2012/5387/paper. Access on 5/10/2013.

MONTEIRO DA SILVA, E.; ZANI NETTO, A. Dodecafonismo no Brasil: muito além de uma simples irreverência. In: COELHO DE SOUZA, R. (Editor). *Anais do IV Encontro de Musicologia de Ribeirão Preto.* Ribeirão Preto: Laboratório de Teoria e Análise Musicais, 2012. pp. 280-287.

PARASKEVAÍDIS, G. Musica Dodecafónica y Serialismo en América Latina. In *La del Taller,* 3, 1985. Available at: http://www.latinoamerica-musica.net/historia/para-dodecafonica.html. Access on 5/10/2013.

_____. *Héctor Tosar.* Available at: http://www.latinoamerica-musica.net/bio/tosar.html. Access on 2/10/2013.

RUGELES, A. *Tanguitis.* Autograph, 1984.

SCHOENBERG, A. *Fundamentos da composição musical,* Trans. Eduardo Seincman, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

SOARES, C. *Dois Momentos Nordestinos.* São Paulo: Academia Brasileira de Música - Banco de Partituras da Música Brasileira, 2010.

_____. Beatriz Balzi e o piano latino-americano. *Mundoclasico.com: diário internacional de música.* Espanha, novembro, 2001.

SOARES, T. R. P. *A utopia no horizonte da música nova.* Tese (Doutorado em História). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2006. Disponível em: www.teses.usp.br/.../TESE_TERESINHA_RODRIGUES_PRADA_SO... Acesso em 20/3/2013.

TOSAR, H. *Tres piezas para piano.* Autograph, 1976.

TURINO, T. Nationalism and Latin American Music: Selected Cases and Theoretical Considerations. In: *Latin American Music Review,* vol. 24, no. 2. pp. 169 – 209, 2003. Available

at: <http://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/latin_american_music_review/v024/24.2turino.html>. Access on 12/8/2013.

Eliana Monteiro da Silva é pianista, Mestre e Doutoranda em Música pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Sua dissertação de Mestrado deu origem ao livro *Clara Schumann: compositora x mulher de compositor*, publicado pela Editora Ficções, e ao CD *Clara Schumann – Lieder e piano solo*, em parceria com a cantora Clarissa Cabral. Sua pesquisa de Doutorado, sob a orientação do Prof. Amilcar Zani, é financiada pela FAPESP e enfoca a serie Compositores Latino-americanos de Beatriz Balzi. É palestrante e responsável pela produção da serie de concertos *MusiMAC 2013: arte contemporânea para ver* e *ouvir*, que resulta da parceria entre o Departamento de Música e o Museu de Arte Contemporânea da USP. ms.eliana@usp.br

Amilcar Zani é pianista, professor e pesquisador. Mestre e Doutor em Artes pela Escola de Comunicações e Artes da USP, realizou pesquisas de Pós-doutorado no St. Mary's College, Universidade de Maryland e na Biblioteca do Congresso de Washington, D.C., Estados Unidos (FAPESP; CAPES). Professor-Titular, foi chefe do Departamento de Música no biênio 2010-2011 e atua em grupos de pesquisa na mesma universidade. É autor do website www.projetosteuermann.usp.br, onde vem publicando documentos e gravações inéditas de Edward Steuermann, objeto de sua mais abrangente pesquisa. Como pianista apresentou diversas obras em primeira audição no Brasil, como *Talespin*, de Russell Pinkston, e *Dislocations*, para piano e mídia eletrônica. Em 2012 estreou o projeto *A Dobra Schumanniana* (série de concertos multimídia) em parceria com Heloísa Zani e Branca de Oliveira. É o Coordenador Geral da serie de concertos *MusiMAC 2013: arte contemporânea para ver e ouvir*. azani@terra.com.br

Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório

Valdir Caires de Souza (UFPE, USP)
Fábio Cury (USP)
Marco Antonio da Silva Ramos (USP)

Resumo: Este artigo, baseado em uma pesquisa de doutorado em andamento, aborda o trabalho de Bruno Bartolozzi em colaboração com o fagotista Sérgio Penazzi, relacionada ao desenvolvimento da técnica estendida no fagote e suas especificidades. Discute a importância da cooperação entre o compositor e o intérprete e sua relevância, no sentido de obter melhores resultados na aplicação dessa técnica nas obras musicais compostas para fagote, citando dois exemplos do que consideramos bons resultados dessa cooperação.

Palavras-chave: Bartolozzi. Técnicas estendidas. Fagote. Compositor e intérprete.

Title: A look at extended techniques on the bassoon, and the importance of cooperation between composer and performer as a means to improving the way these techniques are used in new compositions

Abstract: This article, based on an ongoing doctoral research project, discusses the work of Bruno Bartolozzi, in collaboration with bassoonist Sérgio Penazzi, relating to the development of extended technique on the bassoon. It considers the importance of cooperation between composer and performer and the relevance thereof, as suggested by improved results when using extended technique in musical works composed for bassoon. In this article, the positive outcomes of this kind of cooperation are exemplified with reference to two musical compositions.

Keywords: Bartolozzi. Extended Techniques. Bassoon. Composer and Performer.

SOUZA, Valdir Caires de; CURY, Fabio; RAMOS, Marco Antonio da Silva. Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 135-146, dez. 2013.

No século XX, a busca por diferentes linguagens e timbres, no âmbito da música contemporânea, aliou compositores e intérpretes nas pesquisas relacionadas a novas sonoridades no fagote. Muitas obras desse período, compostas para o instrumento, ainda que de forma experimental, já requeriam novos modelos sonoros e novas técnicas de envolvimento com a música contemporânea. Com o avanço das técnicas composicionais e de novas tecnologias, a busca por diversos horizontes dentro de uma nova perspectiva e concepção sonora ganhou força. Certas obras exigiram do executante, e também do compositor, conhecimentos prévios a respeito de sua interação com determinados sons e efeitos. Portanto, para que *performances* de excelência fossem efetivadas, existiu a necessidade de expansão da técnica convencional do instrumento, de se pesquisar e de se tentar algo novo.

Segundo Padovani e Ferraz (2011: 22), as pesquisas relacionadas às técnicas estendidas, tal qual as conhecemos nos dias de hoje, surgiram na segunda metade do século XX, fruto das transformações relacionadas a fatores sociais, culturais e tecnológicos que eclodiram na primeira metade do século XX, e que implicaram mudanças no âmbito dos processos composicionais. Nessa época, a ideia de uma nova concepção da sonoridade para os instrumentos melódicos, dentre eles o fagote, e da expansão da técnica como um todo, começou a ser investigada.

O compositor e pesquisador italiano Bruno Bartolozzi (1911-1980) foi um pioneiro no desenvolvimento das técnicas estendidas para instrumentos de madeira, como flauta, oboé, clarineta e fagote. Bertolozzi iniciou sua pesquisa, de caráter experimental, em conjunto com alguns instrumentistas - dentre eles, o fagotista italiano Sérgio Penazzi. Este trabalho de colaboração, entre o compositor e o músico, resultou na composição da obra *Concertazioni*, para fagote, cordas e percussão (1963), na qual várias das técnicas pesquisadas foram usadas. A pesquisa cujos resultados foram publicados pela primeira vez em 1967, no livro *New Sounds for Woodwind,* envolveu considerações a respeito de sons monofônicos, multifônicos, microtonalidade e de diversos outros efeitos especiais, de maneira que revelou algo importante: esses instrumentos poderiam, sim, produzir múltiplos sons. Foi uma experiência vanguardista, cujo fio condutor foi sempre a busca pelo novo, talvez constituindo uma forma de romper com o tradicionalismo composicional aplicado aos instrumentos de madeira.

Ainda na década de 1960, Bartolozzi assimilou técnicas composicionais de vanguarda, adaptando procedimentos aleatórios em suas obras. Um exemplo disso está em *Collage* (1969) para fagote solo. Ao mesmo tempo, o ato de pesquisar e de testar os novos

sons sugeridos por Bartolozzi pode ter induzido Penazzi a procurar novas tecnologias. No caso específico do fagote, recursos como o uso de instrumentos e de bocais de marcas diferentes, ou novas formas de fazer as palhetas, foram aprofundados e aperfeiçoados por Penazzi e discutidas com Bartolozzi.

É possível que a intenção inicial de Bartolozzi tenha sido direcionar sua pesquisa para uma música que pode ser classificada como experimental, tendo em vista a descoberta de que um instrumento melódico, como o fagote, seria capaz de tocar vários sons simultâneos. Afinal, tais recursos soavam certamente antinaturais para o meio mais tradicional ligado à *performance* da época. Referindo-se justamente a isso, Mauceri (1997: 190) conceitua a música experimental como sendo a caracterizada pelo que é radicalmente novo, enquanto a palavra experimental refere-se à ideia de se testar algo que nunca foi tentado antes (GOEHR, 2008: 114). De fato, a pesquisa de Bartolozzi não havia sido realizada anteriormente e o fagote provou ser um instrumento de extrema eficácia para a aplicação dessa técnica. Assim, com o avanço das pesquisas e com a popularização dessas técnicas estendidas e de suas novas sonoridades, os compositores passaram a usá-las com maior frequência em suas composições (POLLARD, 2012: 2).

As técnicas estendidas no fagote

A técnica estendida surge como um meio não tradicional na produção sonora e execução de um instrumento. De acordo com Bartolozzi, os instrumentos de madeira, como o fagote, possuem a capacidade de realizar múltiplos novos sons e diversos efeitos especiais, impossíveis de se obter com técnica tradicional, sem que seja necessária a utilização de fatores externos. Segundo a fagotista Amy Pollard, Bartolozzi expandiu as possibilidades sonoras e acústicas dos instrumentos de madeira sem utilizar meios eletrônicos (POLLARD, 2012: 1). Bartolozzi observa que, através de mudanças no dedilhado original, de manipulações na pressão do ar e dos lábios, e de ajustes na posição da embocadura, é possível produzir diversas possibilidades sonoras, como monofônicos e multifônicos, resultando em uma grande variedade de timbres e texturas. Segundo o compositor Jorge Antunes (2005: 67), os dedilhados especiais são funcionais e proporcionam características próprias à coluna de ar, para que determinados harmônicos e sub-harmônicos sejam reforçados e salientados. Mas é importante notar que, como explica Penazzi, nem sempre as indicações, por mais precisas que possam ser na definição dessas variantes, irão produzir os exatos sons desejados, especialmente tratando-se de alguns multifônicos. Isto ocorre porque instrumentos, mesmo que idênticos, apresentam suas

peculiaridades. Da mesma forma, é preciso levar em consideração as características físicas e de *performance* particulares de cada músico. É necessário que cada intérprete busque o melhor resultado, que pode ser obtido simplesmente com alguns ajustes na embocadura e na pressão do ar (PENAZZI, [s.n.]: 6). Corroborando o mesmo pensamento, o fagotista americano Arthur Weisberg também explica que há duas formas para a produção desses novos sons. Uma envolve novos dedilhados e a outra, combinações da coluna de ar em conjunto com novo posicionamento da embocadura (WEISBERG, 1993: 113).

Com toda essa inovação, o repertório de obras compostas para fagote cresceu muito nos últimos anos, o que funciona como uma espécie de incentivo, tanto para os compositores quanto para os intérpretes da música contemporânea. Assim, muitos compositores passaram a incluir em suas obras uma grande diversidade de novos sons, impossíveis de serem executados com a técnica convencional.

Dentre os sons monofônicos, está a possibilidade de o fagote produzir diversas mudanças de timbres na mesma nota musical, porém, sem que a sonoridade dessa nota seja interrompida - nesse caso, apenas utilizando diferentes dedilhados não convencionais. Há o *smorzato*, um tipo de *vibrato* produzido através do uso do queixo e de pequenos movimentos nos lábio - as oscilações podem ser geradas pelo controle dos lábios, enquanto os quartos de tom valem-se de diferentes dedilhados não tradicionais, além dos movimentos dos lábios. Os quartos de tom e o *frulato* são as duas possibilidades monofônicas preferidas por vários compositores da música contemporânea, que buscam imprimir novos sons em suas obras. Desde o início do século XX, muitos deles já haviam utilizado o *frulato* em suas composições. Weisberg (1993: 115) explica que compositores como Richard Strauss e Arnold Schoenberg utilizaram esse efeito especial com funções bastante diferenciadas.

O *frulato*, que constitui o recurso de realização mais complexa para o fagotista, é uma técnica que pode ser realizada em toda a extensão do instrumento. Segundo o fagotista francês Pascal Gallois (2009: 26), para produzi-lo é necessário que o instrumentista utilize a ponta da língua ou a glote. Porém, por razões anatômicas individuais, como explica Pollard (2012: 12), nem todo instrumentista é capaz de realizar esse efeito com a língua. Para aqueles músicos que não conseguem, a fagotista observa ainda que, ao utilizar a glote, é possível se obter resultados satisfatórios na *performance* do *frulato*. De fato, ao utilizar a ponta da língua, o fagotista pode ter maiores dificuldades e problemas de instabilidade, relacionados à afinação das notas. Isso ocorre porque a lâmina da palheta do fagote precisa estar dentro da cavidade bucal do instrumentista, inviabilizando os movimentos da língua no

momento da aplicação do *frulato*. Quando realizado com a ponta da língua, para Weisberg (1993: 115), o simples fato de a palheta estar dentro da boca do fagotista, já o torna de impossível realização. Por outro lado, apesar de não ser de fácil execução, a utilização da glote torna a emissão desse efeito mais eficiente e estável, independendo da região do instrumento.

No que tange aos multifônicos, há a possibilidade do fagote não só produzir simultaneamente múltiplos sons, como também de conectar sons monofônicos aos multifônicos e de produzir múltiplos trinados e *glissandi* entre sons multifônicos. Quando os sons monofônicos forem ligados aos multifônicos, é fundamental que o fagotista realize pequenas modificações na embocadura, na pressão dos lábios e na coluna de ar. O conjunto dessa engrenagem, que é bastante individual, é um fator determinante na formação dessa técnica e, consequentemente, no seu resultado final. De maneira geral, os múltiplos trinados entre sons multifônicos não apresentam nenhuma dificuldade para o fagotista. Porém, dependendo do dedilhado e do trinado, pode haver complicações na coordenação dos movimentos dos dedos, haja vista que alguns múltiplos trinados são constituídos de quatro ou cinco notas. No que se refere aos *glissandi*, quando emitidos através dos multifônicos, são viáveis apenas mediante dedilhados não convencionais. Além disso, de acordo com Bartolozzi, no fagote, esse tipo de *glissandi* só é possível no sentido descendente, e causa um efeito marcante, devido à grande sonoridade que pode ser produzida no instrumento (BARTOLOZZI, 1982: 89). Em relação a essa gama de recursos, alguns compositores, que escrevem utilizando as técnicas estendidas, preferem inserir sons multifônicos com diferentes timbres, monofônicos conectados aos multifônicos além de efeitos especiais, como os múltiplos trinados, em suas composições para fagote.

A palheta do fagote também é uma peça de fundamental importância dentro do processo das técnicas estendidas no fagote. Para um resultado satisfatório, o autor configura três pontos ideais de contato dos lábios com a palheta para a emissão dos monofônicos ou multifônicos desejados, determinando que seja normal (centro), na ponta (frente) e na base (parte de trás) da palheta (BARTOLOZZI, 1982: 10). Para Penazzi ([s.n.]: 4), essas posições são definidas como posição principal, havendo outras duas, que denomina secundárias. Na primeira posição secundária, os lábios pressionam a parte de trás da palheta movimentando-se para a ponta. Na segunda posição secundária, os lábios funcionam de forma inversa, ou seja, pressionam na ponta e movimentam-se para a base. Os efeitos produzidos dependerão também de outros fatores como, por exemplo, a qualidade do instrumento, o tipo de bocal utilizado, a espessura da lâmina da palheta. Essas variáveis podem gerar muitas diferenças na produção dos sons monofônicos e multifônicos.

A cooperação entre compositor e intérprete

A colaboração entre o compositor e o intérprete não é uma atividade recente. Muitas obras, compostas no passado para o fagote podem ter tido, de alguma forma, a dualidade cooperativa entre o compositor e o intérprete. De acordo com Gunther (2009: 174), o famoso *Concerto em Fá Maior* para fagote e orquestra, de Carl Maria von Weber (1786-1826), composto em 1811 para o fagotista Georg Brandt, trazia no manuscrito o nome do músico. É possível que esse intérprete tenha fornecido para o compositor dados relevantes acerca de sua habilidade técnica e também sobre o fagote daquela época, já que a obra explora com virtuosismo as características do instrumento, levando-o aos limites de sua tessitura. Hoje, apesar da configuração do fagote moderno ter se tornado muito mais padronizada, não há, ainda assim, como cobrar dos compositores um conhecimento pormenorizado do instrumento. Assim, muitos deles solicitam ao intérprete esclarecimentos sobre particularidades da técnica estendida ou mesmo sobre as peculiaridades da técnica convencional do instrumento - como, por exemplo, as limitações dinâmicas e de articulação nos diferentes registros do fagote.

Algumas obras que envolvem técnicas estendidas necessitam ser testadas previamente - mais ainda do que ocorre quando a técnica convencional é utilizada. Por conseguinte, para bons resultados dentro dessa nova concepção sonora proposta por Bartolozzi, é necessário que o compositor experimente os sons imaginados para a obra. Alguns efeitos, como o *frulato*, têm um resultado sonoro relativamente predefinido; mas, mesmo assim, os experimentos prévios terão a função de examinar se o colorido que proporcionam corresponde ao que foi concebido pelo compositor. Por outro lado, sons como os multifônicos têm, como já mencionado, uma instabilidade que torna ainda mais relevante a interação entre compositor e intérprete. Os testes podem, portanto, auxiliar o compositor na escolha mais precisa de cores e contribuirão para que se sinta mais familiarizado com o material sonoro que deseja usar (BARTOLOZZI, 1982: 92). Compartilhando essa mesma ideia, Machlis (1979: 458) também explica que muitos compositores e intérpretes buscam trabalhar em conjunto, experimentando e desenvolvendo diversas novas possibilidades técnicas com o objetivo de produzir novos timbres, ampla tessitura e múltiplos sons nos instrumentos melódicos.

De fato, o diálogo entre compositores e instrumentistas tem sido de grande valor para a evolução das pesquisas sobre técnica estendida, principalmente no que se refere à funcionalidade e à aplicação dessa nova sonoridade em uma determinada obra musical. A interação entre ambos não só provoca avanços desta técnica, possibilitando o surgimento

de novos efeitos e a ampliação daqueles já existentes, como também favorece um considerável crescimento de composições dentro do repertório da música moderna. A não interação entre compositores e intérpretes poderá resultar no uso equivocado das técnicas estendidas, a ponto de comprometer a viabilidade de execução da obra. Da mesma forma, sem o conhecimento das particularidades do instrumento, especialmente no que se refere aos recursos da música contemporânea, dificilmente o compositor poderá explorar, de maneira ampla, todas as possibilidades técnicas do instrumento, tornando assim a obra desafiadora e interessante para o intérprete.

Por essa razão, muitos compositores buscam, de alguma forma, essa interação, discutindo com o intérprete a melhor forma de produção de um som ou de um efeito especial. Em uma obra, por exemplo, utilizando a técnica estendida, o compositor pode compor uma grande variedade de sons e efeitos especiais. Mas, para se obter melhores resultados e o sucesso da obra, evitando que a mesma caia no ostracismo por falta de conhecimento técnico do intérprete, é preciso que o compositor e o instrumentista trabalhem juntos, experimentando os sons ou efeitos escritos. Dentro desse contexto, podemos citar como exemplo o *Concerto para Fagote e Cordas Graves* (1975) de Sofia Gubaidulina (1931), uma obra importante dentro do repertório do fagote, que traz o espírito cooperativo entre a compositora e o intérprete. Gubaidulina consultou inúmeras vezes o fagotista Valery Popov, a quem a obra foi dedicada, que testou e experimentou os efeitos inseridos na peça. Segundo Pollard, durante esse processo composicional, foi necessário que a compositora observasse tanto as características e as peculiaridades do fagote quanto o envolvimento do intérprete com o instrumento. (POLLARD, 2012: 33). Para a fagotista Jacqueline Wilson, a particular habilidade e a desenvoltura de Valery Popov nas técnicas estendidas serviram para expandir o repertório, inspirando outros compositores a escreverem para o instrumento (WILSON, 2011: 10). Fica claro, nesse caso, que o sucesso desta obra deveu-se também à participação direta e efetiva do intérprete.

No Brasil, várias obras foram compostas utilizando a técnica estendida com colaboração do intérprete. Dentre elas, *Vitrais* (2012) para Fagote, Cordas e Percussão, escrita pelo compositor Nelson Almeida (1954) e dedicada ao fagotista Valdir Caires, é um exemplo dessa perspectiva, ou seja, teve intensa colaboração entre o compositor e o intérprete. Essa cooperação incluiu experimentações de vários sons monofônicos, multifônicos e de diversos efeitos especiais presentes na obra, além da elaboração de um banco de dados coletado a partir de gravações realizadas durante a pesquisada das possibilidades sonoras. Em todo o processo composicional, o compositor e o intérprete

discutiram a escrita idiomática para o fagote, sua tessitura e suas possibilidades técnicas, de caráter convencional ou não, ficando posteriormente a cargo do intérprete a verificação do funcionamento técnico no instrumento, principalmente no que se refere aos multifônicos e aos efeitos especiais.

Segundo o violista Ricardo Kubala (2009: 1), o intérprete passa a fazer parte do contexto da obra quando tece considerações que podem levar a modificações ou ajustes na escrita. Segundo o próprio compositor de *Vitrais*, este trabalho com o apoio do intérprete foi de extrema importância para alcançar os resultados satisfatórios na obra. Ao mesmo tempo, é importante notar que uma obra que utiliza técnicas não convencionais é escrita, até certo ponto, sob medida para um determinado intérprete, tendo em vista o caráter variável de alguns dos efeitos. Pode, portanto, não funcionar a contento ou exatamente da mesma forma para outro instrumentista - afinal, o tipo de instrumento, de bocal, de palheta e também as características físicas de cada intérprete são fatores que podem interferir positivamente ou negativamente neste processo. Na tentativa de tornar mais genéricas as decisões composicionais relacionadas ao uso de técnicas estendidas, na fase de testes da obra *Vitrais* utilizamos três diferentes tipos de fagote: um fagote Püchner modelo 23, um fagote Takeda e um fagote Püchner modelo Superior; vários tipos de bocais, como Heckel (CC2 e CD2), Püchner (BD2, CD2 e CD-XL2) e Takeda 2, além de uma grande variedade de palhetas de medidas diferentes. Todas essas palhetas mediam 27mm de tubo e a lâmina de cada uma delas continha uma variação em sua extensão - isto é, 28mm, 28,5mm e 29mm. A depender de suas especificidades e características, chegamos à conclusão de que certos sons multifônicos e efeitos especiais funcionavam bem mediante determinadas combinações entre instrumento, bocal e palheta. Dessa forma, grande parte dos multifônicos e efeitos especiais, inseridos na obra, funcionaram melhor com a combinação do fagote Püchner modelo Superior, juntamente com os bocais CD2 e CD2-XL e palhetas com tubo medindo 27mm e a lâmina 28,5mm, constituindo assim uma palheta com comprimento total de 55,5mm. Porém, quando esses multifônicos eram antecedidos por sons monofônicos, obtivemos melhores resultados e certa facilidade em sua execução usando as mesmas medidas das palhetas, os fagotes Püchner modelo Superior e Takeda, em conjunto com os bocais Püchner CD2 e Heckel CC2, respectivamente. A Tab. 1 ilustra as combinações que funcionam de forma mais apropriada para um determinado efeito.

Multifônicos	Monofônicos ligados aos multifônicos	Efeitos especiais
Fagote: Püchner modelo Superior Bocais: Püchner CD2 e CD2-XL Palhetas: 55,5mm	Fagotes: Püchner modelo Superior e Takeda Bocais: Püchner CD2 e Heckel CC2 Palhetas: 55,5mm	Fagote: Püchner modelo Superior Bocais: Püchner CD2 e CD2-XL Palhetas: 55,5mm

Tab. 1: Resultado da combinação dos sons e efeitos em relação a instrumento, bocal e palheta.

Conclusão

Desde o advento da nova concepção sonora para os instrumentos melódicos, pesquisada por Bartolozzi na segunda metade do Século XX, a técnica estendida ainda é um procedimento composicional relativamente novo. Apesar de haver diversas composições que fazem uso da técnica estendida para fagote, esta ainda precisa ser mais estudada e investigada, tanto pelos compositores quanto pelos intérpretes. O espírito cooperativo entre ambos constitui uma das principais formas desse processo investigativo. A partir da experimentação dos sons e de efeitos desejados, assim como de novas tecnologias relacionadas ao instrumento e, principalmente, da interação entre intérpretes e compositores, o aprimoramento dessa técnica se torna plausível para ambos. Essa parceria também estimula significativamente o surgimento de novas composições para o repertório. Constatamos, ainda, que a ausência de experimentações prévias durante o processo de composição de peça que faça uso das técnicas estendidas poderá comprometer seu resultado final.

Referências

ANTUNES, Jorge. *Sons novos para os sopros e as cordas.* Brasilia: Sistrum, 2005.

BAINES, Anthony. *Woodwind Instruments and their History*. London: Faber, 1957.

BARTOLOZZI, Bruno. *New Sounds for Woodwind*. London: Oxford University Press, 1982.

BARTOLOZZI, Bruno; PENAZZI, Sergio. *Metodo per Fagotto*. Milano: Edizioni Suvini, 1971. (Coleção Bruno Bartolozzi – Nuova tecnica per instrumenti a fiato di legno).

BURGER, Peter. *Teoria da vanguarda.* São Paulo: Cosac Naify, 2008.

COPE, Devid. *Techniques of the Contemporary Composer.* New York: Schirmer Books, 1997

GALLOIS, Pascal. *The Techniques of Bassoon Playing*. Germany: Barenreiter, 2009.

GELL, Alfred. *The Art of Anthoropology*. UK: Berg, 2006.

GOEHR, Lydia. *Elective Affinities: Musical Essays on the History of Aesthetic Theory*. New York: Columbia University Press, 2008.

GUNTHER, Joppig. *The Oboe and the Bassoon*. Oregon, USA: Amadeus Press, 1988.

KUBALA, Ricardo Lobo. *O Concerto para Viola e Orquestra de Antônio Borges- Cunha: a obra e uma interpretação.* 2009. 262 p. Tese (Doutorado em Música). Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

MACHLIS, Joseph. *Introduction to Contemporary Music*. New York: Norton & Company, Inc. 1979.

MAUCERI, Frank X. From Experimental Music to Musical Experiment. Michigan: Ed. *Perspectives of New Music*, v. 35, n. 1, 1997. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/833684>. Acesso em: 3 jun. 2013.

PADOVANI, José Henrique; FERRAZ, Silvio. Proto-história, evolução e situação atual das técnicas estendidas na criação musical e na performance. *Musica Hodie*, UFG, v.11, n. 2, p. 11-35, 2011.

POLLARD, Amy Marinello. *Solving the "Problems" of Extended Techniques: Annotated Performance Guides to Sofia Gubaidulina´s Works.* 2012. 173 p. Thesis (Doctor of Musical Arts). University of Cincinnati, USA, 2012.

POZZI, Rafaele; BARTOLOZZI, Bruno. In: SADIE, Stanley. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Vol. 2. New York: Oxford Univerty Press, 2001. p. 824.

WEISBERG. Arthur. *The Art of Wind Playing*. Minneapolis: Satco, 1993.

WILSON. Jacqueline May. *The Concerto for Bassoon and Low Strings by Sofia Gubaidulina: a performance guide*. 2011. 125 p. Thesis (Doctor of Musical Arts). University of Iowa, USA, 2011.

Valdir Caires de Souza é professor de fagote na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). É doutorando em música na Universidade de São Paulo (ECA-USP) e Mestre em Música pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UNIRIO, 2003). Foi primeiro fagote da Orquestra Sinfônica do Recife e da Orquestra Filarmônica do Norte/Nordeste, tendo atuado como solista junto a diversas orquestras. Foi professor e intérprete convidado no V Encontro de Fagotistas de Córdoba (2011) e na East Caroline University School of Music (2009). É membro fundador do Quinteto Sopro Brasil. cairesbassoon@usp.br

Fábio Cury é professor de fagote na USP, na Faculdade Cantareira, na Escola de Música do Estado de São Paulo (EMESP) e no Conservatório de Tatuí. É Bacharel em fagote pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP, 1991), Mestre em Artes/Fagote pela UNICAMP (1994) e Doutor em Música pela USP. Como bolsista do Serviço de Intercâmbio Acadêmico Alemão (DAAD), integrou a classe de solistas do Professor Klaus Thunemann, na Escola Superior de Teatro e Música de Hannover (1992-1994). É membro da Camerata Aberta (grupo de música contemporânea da EMESP), da Orquestra Sinfônica Municipal de São Paulo e possui intensa carreira como solista. fabcury@uol.com.br

Marco Antonio da Silva Ramos é professor titular em regência coral no Departamento de Música da ECA-USP, regente titular do Coral da ECA-USP e coordenador do Comunicantus Laboratório Coral. É Bacharel em Música/Composição (1979), Mestre em Artes (1989), Doutor em Artes (1996), Livre-docente (2003) e Professor Titular em Regência Coral (2011) pela ECA-USP. Atua principalmente nos temas: regência coral, canto, análise musical para performance, composição, música brasileira e o uso musical do silêncio. masilvaramos@gmail.com

Expressividade e *performance*: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório

Alfonso Benetti Jr. (Universidade de Aveiro, Portugal)

Resumo: Este estudo consiste em uma avaliação das estratégias de estudo pertinentes a qualidades expressivas da música aplicadas por pianistas de excelência durante a prática instrumental. Foram realizadas entrevistas com 20 pianistas de 7 diferentes países, que indicaram que a maior relevância sobre a expressividade ocorre através da manipulação dos parâmetros de execução: articulação, *rubato*, pedal e fraseado. Os dados das entrevistas foram submetidos ao programa Nvivo e foi realizada uma análise qualitativa baseada no modelo de Bardin (1977), que consiste em três etapas: pré-análise, exploração do material, e tratamento e interpretação. O objetivo geral consistiu em relacionar informações que permitissem a formulação de um sistema de estratégias de estudo para o aprimoramento das qualidades expressivas em função da *performance*. Os resultados indicaram a articulação como o elemento mais influente da expressividade, relacionada pelos pianistas, sobretudo, ao caráter da obra. Além disso, a aplicação do *rubato* é amplamente relacionada a obras de estética romântica e o seu mecanismo obedece, mormente, a referências de culminações melódicas. O pedal segue padrões de utilização segundo a estrutura harmônica da obra e o fraseado é relacionado, principalmente, à realização de contrastes de dinâmica, relações harmônicas e intervalares, tensões e funções harmônicas entre as notas da melodia.

Palavras-chave: Expressividade. *Performance* pianística. Estratégias de estudo.

Title: Expressivity and Performance: Practice Repertoire Preparation Strategies Applied by Professional Pianists

Abstract: This study addresses the evaluation of practice strategies relevant to expressive qualities of music applied by excellence pianists during practice. Interviews were conducted with 20 pianists from 7 different countries, which showed that the most relevance on expressivity occurs by manipulating the execution parameters *articulation, rubato, pedal, and phrasing*. The interviews data were submitted to *Nvivo* program and a qualitative analysis was performed based on Bardin Model (1977), which consists in three steps*: Pre-Analysis*, *Exploration of Material*, and *Processing and Interpretation*. The overall objective of this research was to relate information to enable the formulation of a practice strategies system to improve expressive performance qualities. Results showed that articulation is related mainly to the work character and consists in the most influential element of expressivity obtained during performance. Furthermore, the application of *rubato* is largely related to works from romantic aesthetic and its mechanism follows melodic culminations references. Pedal follows patterns according to harmonic structure of the work, and phrasing is mainly related to realization of dynamic contrasts, harmonic and intervallic relationship, tensions, and harmonic functions between melodic notes.

Keywords: Expressivity. Piano Performance. Practice Strategies.

BENETTI JR., Alfonso. Expressividade e *performance*: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 147-170, dez. 2013.

Este artigo consiste em uma versão aprofundada do trabalho apresentado oralmente e publicado em inglês nos anais da *Performance Studies Network International Conference*, University of Cambridge, 4-5 abr. 2013. Disponível em: <http://www.cmpcp.ac.uk/PSN2/PSN2013_Benetti.pdf>. Acesso em: set. 2013.

Este artigo consiste em uma avaliação das estratégias de estudo pertinentes às qualidades expressivas da música aplicadas por instrumentistas de excelência em *performance* pianística. Foram realizadas entrevistas com 20 pianistas profissionais de 7 diferentes países e idades entre 21 e 70 anos, a fim de obter dados consistentes acerca da expressividade no que diz respeito ao seu entendimento e aplicação prática. Neste sentido, os entrevistados foram questionados sobre relações pertinentes entre a expressividade e parâmetros musicais como tempo, *rubato*, dinâmica, dedilhado, articulações, pedal, gestos e movimentos físicos, e aspetos extramusicais.

O objetivo geral consistiu em relacionar informações que permitissem a formulação de um sistema de estratégias de estudo para o aprimoramento das qualidades expressivas em função da *performance*. Os objetivos específicos foram: (1) Perceber como ocorre a organização e hierarquização de estratégias que contribuem para uma *performance* expressiva; (2) Quais são as estratégias de estudo habituais aplicadas por estes pianistas em função da expressividade musical; (3) Como ocorre a interação entre parâmetros, mecanismos, e estratégias envolvidas no aprimoramento expressivo.

Inicialmente, com o objetivo de situar tendências relacionadas ao tema da presente investigação, o artigo apresenta uma breve revisão da literatura sobre pesquisa empírica em expressividade musical. Na sequência, são apresentados os métodos adotados, incluindo critérios para a escolha e agrupamento dos entrevistados, caracterização e aplicação da entrevista, e procedimento de análise dos relatos. A partir desta análise, são avaliados individualmente os parâmetros de execução mais relevantes apontados pelos entrevistados: articulações, *rubato*, pedal e fraseado. A discussão final sugere, a partir desta pesquisa, um sistema de estratégias de estudo pertinente ao aprimoramento de qualidades expressivas envolvidas na *performance*.

Pesquisa empírica em expressividade musical

Os primeiros registros de pesquisas empíricas envolvendo *performance* musical remetem ao final do século XIX e coincidem com investigações relacionadas à execução pianística: Binet e Courtier (1885) realizaram medições sobre a força de pressão exercida pelo pianista sobre as teclas em relação à execução de trinados, acentos, e variações dinâmicas; e Ebhard (1898) realizou medições sobre este mesmo aspecto utilizando instrumentos eletromecânicos. Estudos pioneiros envolvendo aspectos relacionados à expressividade musical foram realizados pela Universidade de Iowa, na década de 1930, por uma equipe liderada por Seashore, que avaliou dados coletados em *performances* de piano,

violino e canto e questionou o que os músicos realmente fazem ao tocar (SEASHORE, 1932, 1936, 1937, 1938); a partir da década de 1960, estudos foram realizados por Bengtsson pela Universidade de Uppsala, que investigou aspectos relacionados ao ritmo e suas implicações físicas (BENGTSSON 1967, 1969, 1974, 1977). A partir da década de 1970, o número de pesquisas sobre expressividade tem crescido de forma considerável (cf. KOPIEZ, 1996. PALMER, 1997. GABRIELSSON, 1999b, 2003. BARROS, 2008) e a abordagem empírica tem seguido principalmente a linha da medição de parâmetros de execução - tais como tempo, dinâmica e articulações.

A partir dos estudos realizados por Seashore e Bengtsson, os pesquisadores observaram discrepâncias encontradas sobre dados obtidos em *performances* e o texto musical, o que deu origem ao conceito de *desvios expressivos* (cf. SUNDBERG; VERRILLO, 1980. TODD, 1985, 1992, 1995. REPP, 1990. DRAKE; PALMER, 1993. CLYNES, 1995. DE POLI, 1998. SUNDBERG, 1991. HAZAN; RAMIREZ, 2006) e têm orientado grande parte das pesquisas cognitivas sobre expressividade desde então. De acordo com esta abordagem, a expressividade ocorre segundo variações executadas pelos instrumentistas sobre parâmetros "neutros" fornecidos pelo texto musical (p.ex. articulações, tempo, dinâmica, altura etc.), no sentido de comunicar a sua interpretação ao ouvinte. De Poli (1998) observou duas categorias de critérios utilizadas pelos instrumentistas ao realizar *desvios expressivos*: aspectos estruturais do texto musical e ações relacionadas à determinada *performance* específica. Segundo o autor, os *desvios* ocorrem segundo uma referência "plana" e "sem expressão" sobre parâmetros específicos relacionados à manipulação da expressividade. No entanto, segundo Honing "do ponto de vista perceptivo, há algo de estranho sobre esta definição, já que um ouvinte pode perceber e apreciar a expressão em uma *performance* sem conhecer a partitura" (HONING, 1992: 216)[1].

Uma importante categoria de pesquisa que segue a linha da medição de parâmetros de execução surgiu a partir da teoria dos "desvios" expressivos: os *modelos computacionais* para a expressividade (p.ex. SUNDBERG, 1983. TODD, 1985, 1989, 1992, 1995. CLYNES, 1986. CLARKE, 1988. JOHNSON, 1991. MAZZOLA, 1994, 2002. AONO, 1997. ARCOS, 1997. BRESIN, 1998. CAMURRI, 2000. JUSLIN, 2002. WIDMER, 2002. WIDMER; TOBUDIC, 2003. FRIBERG, 2006. HASHIDA, 2006. WINDSOR, 2006. LIVINGSTONE, 2007), que consistem em formalizar regras generativas relacionadas à

[1] "However, from a perceptual point of view, there is something awkward about this definition since a listener can perceive and appreciate expression in a performance without knowing the score." (HONING, 1992: 216).

expressividade a partir de dados de *performances*. Segundo Widmer estes modelos são "uma tentativa de formular hipóteses relativas à expressividade na *performance* de tal maneira precisa que elas possam ser verificadas empiricamente (ou desaprovadas) em medições reais de dados de *performances*" (WIDMER 2004: 203)[2]. O processo envolvido neste caso consiste em incorporar modelos matemáticos em programas de computador que possam reconhecer os dados inseridos e fornecer previsões em *performances* geradas por computador.

Clarke (1988) foi um dos pioneiros na concepção de um modelo computacional para a expressividade. O autor propõe um conjunto de nove regras generativas capazes de prever aspetos expressivos da *performance* baseados em variações de tempo e dinâmica. O *KTH System* (p.ex. FRIBERG, 1991. SUNDBERG, 1983) consiste em um modelo desenvolvido há mais de vinte anos pelo Instituto Real de Tecnologia de Estocolmo, e faz parte do sistema de análise e síntese que consiste em formular regras através da transferência do texto musical para o computador, e modificá-las a fim de obter uma *performance* artificial aceitável. Este conjunto de regras pode prever aspetos de agógica, dinâmica e articulação, aplicando-os a determinado material introduzido e trabalha basicamente com desvios aplicados a um texto musical tentando imitar aquilo que acreditam que ocorre na prática.

O Modelo de Todd (1985) obtém dados empíricos de medições realizadas em *performances* reais, produzindo posteriormente uma simulação digital que é comparada com uma *performance* real e propõe uma estrutura expressiva baseada em níveis de tempo e dinâmica. Mazzola (1990, 1994, 1995, 2002) propõe um modelo matemático baseado em análise e *performance*: a primeira envolve uma análise computacional de dados musicais concernentes à estrutura musical inseridos no programa (p.ex. métrica, harmonia, melodia), e a segunda transforma estes dados em *performances* artificiais. O modelo *Machine-Learning* (p.ex. WIDMER, 1996, 2003. WIDMER; TOBUDIC, 2003) foi desenvolvido por um grupo de pesquisadores coordenados por Widmer e é capaz de reconhecer padrões expressivos de um grande volume de dados inseridos. O modelo observa parâmetros de *performances* reais, identifica regularidades e cria padrões computacionais que possam prever a execução de determinado material fornecido. Windsor (2006) desenvolveu um modelo de "decomposição da expressão" que quantifica a contribuição dos componentes estruturais

[2] "Computational modelling is an attempt at formulating hypotheses concerning expressive performance in such a precise way that they can be empirically verified (or disapproved) on real measured performance data." (WIDMER 2004: 203).

para a expressividade, ou seja, verifica como combinar elementos estruturais para gerar uma *performance* expressiva, e Juslin (2002) desenvolveu o *GERM Model*, que consiste em um sistema baseado na interação de elementos integrados da *performance*[3].

Estudos recentes tendem a envolver aspetos *multidimensionais* ao estudo da expressividade. Dentro desta perspectiva, Clarke (1995) desenvolve uma visão de expressão em música baseada em princípios da semiótica, considerando a expressividade um mecanismo diversificado e com multiplicidade de funções, e Juslin (2003) propõe traçar um perfil psicológico de abordagem à expressividade fornecendo as bases para o ensino dessas competências. Juslin considera ser a expressividade um conjunto de qualidades perceptíveis que refletem relações psicofísicas entre propriedades objetivas da música e impressões subjetivas do ouvinte (JUSLIN, 2003), consistindo em um fenômeno multidimensional com cinco componentes: regras generativas, expressão emocional, variações randômicas, princípios de movimento e imprevisibilidade estilística (*GERMS Model* - ampliação do modelo computacional proposto em 2002).

Tendo em vista a subjetividade que envolve o assunto, alguns estudos têm sido realizados com o objetivo de desmistificar o conceito de expressividade como algo intangível (HUDSON, 1994. SLOBODA, 1996. WOODY, 1999. JUSLIN, 2000. WILLIAMON, 2004) e corroboram a ideia de que a expressividade pode ser aprendida e aprimorada. Nesta perspectiva, em recente pesquisa voltada à temática do ensino de expressividade, Karlsson e Juslin (2008) apontaram que as aulas de instrumento geralmente incidem sobre mecanismos técnicos e a partitura, e a expressividade só é abordada em termos vagos. Segundo os autores, embora o professor normalmente solicite que o aluno seja mais expressivo, não fornece instruções de como realizar esta tarefa.

Etapas complementares da presente pesquisa forneceram resultados importantes sobre expressividade no que diz respeito à conceituação e à prática instrumental: Benetti (2011) realizou uma análise de relatos profissionais onde foram avaliados documentos sobre *performance* pianística redigidos por pianistas (LESCHETIZKY; PRETNER, 1903. LHEVINNE, 1972. NEUHAUS, 1973. HOFMANN, 1976. CORTOT; THIEFFRY, 1980) e entrevistas e documentários selecionados (com/sobre Arthur Rubinstein, Alfred Brendel, Daniel Baremboim, Martha Argerich, Nelson Freire). Esta pesquisa preliminar distinguiu quatro características gerais que regem a abordagem expressiva adotada pelos pianistas: sonoridade, caráter da obra, emoção da *performance* e imprevisibilidade. Benetti (2009)

[3] Revisões de literatura sobre modelos computacionais para a expressividade podem ser verificadas em Widmer e Goebl (2004), e Kirke e Miranda (2009).

realizou também três estudos de caso com pianistas em etapas distintas de formação que tiveram as suas sessões de estudo gravadas e analisadas, e concluiu que as estratégias práticas adotadas nestes casos obedeceram a padrões semelhantes, independentemente da natureza do repertório e dos objetivos traçados durante a prática.

Embora tenha aumentado consideravelmente, nos últimos anos, o número de pesquisas e o interesse de pesquisadores em investigar aspetos relacionados à expressividade musical, os resultados dos trabalhos empíricos têm apresentado poucos resultados úteis e atrativos aos instrumentistas em geral. A metodologia empírica é responsável por parte deste fenômeno: a tendência a trabalhar com parâmetros isolados (que acaba por fornecer respostas mais relacionadas a determinado parâmetro do que à expressividade), uma dificuldade em numerar e integrar elementos de forma a suprir as necessidades impostas pela *performance* musical, e a falta de mecanismos de avaliação dos parâmetros subjetivos relacionados à expressividade são alguns dos aspetos a serem considerados.

O desinteresse dos instrumentistas em participar de investigações dessa natureza representa outro desafio, e reflete o ceticismo dos mesmos quanto aos métodos aplicados. Isso se deve pelo menos às seguintes razões: segundo Juslin, a expressividade tem sido "amplamente reduzida a tabelas e gráficos de dados acústicos, enquanto a questão sobre o que realmente estes dados indicam sobre os fundamentos da expressão musical está de alguma forma perdido" (JUSLIN, 2003: 275)[4]; os resultados obtidos na maior parte destas pesquisas não apontam mecanismos de abordagem e aplicação prática e, em muitos casos, caracterizam especificidades relacionadas a princípios básicos de execução instrumental; a linguagem científica é limitada frente à linguagem musical, que comporta uma vasta gama de informações objetivas e subjetivas que comunicam-se de forma eficiente com o instrumentista; e, a dificuldade dos métodos empíricos em conceituar e explicar os mecanismos envolvidos na expressividade é favorável à manutenção de preconceitos relacionadas ao tema.

Pesquisas interdisciplinares envolvendo a *performance* musical representam uma tendência atual e têm informado de forma consistente outras áreas do conhecimento, como por exemplo, cognição, medicina, psicologia, educação, sociologia, antropologia etc. No entanto, apesar da necessidade e da importância destas pesquisas, poucos resultados

[4] "Matters of expression have largely been reduced to tables or graphs of acoustic data, whereas the question of what these data actually tell us about the origins of musical expression has somehow been lost." (JUSLIN, 2003: 275).

relevantes têm sido compartilhados em função do crescimento e do desenvolvimento prático dos instrumentistas (sobretudo por sua abordagem parcial e limitada sobre os elementos que integram a *performance*) – o que fica comprovado pelo seu desinteresse em trabalhos científicos. Neste sentido, resultados relevantes necessitam de investigações que trabalhem de forma integrada com os parâmetros musicais envolvidos na *performance* e possam fornecer resultados mais abrangentes sobre o fenômeno expressivo aos instrumentistas. A tendência *multidimensional* de abordagem à expressividade tem colaborado neste sentido; no entanto, pesquisas sobre estratégias concretas de aprimoramento das qualidades expressivas do instrumentista ainda se encontram em um estágio inicial, e constituem um campo deficiente na linha de pesquisa de *performance* e expressividade musical. A presente investigação pretende preencher algumas lacunas neste sentido e oferecer resultados práticos para músicos profissionais em busca de excelência instrumental.

Método

Nesta pesquisa, foram realizadas entrevistas com vinte reconhecidos pianistas profissionais a fim de obter dados consistentes acerca da expressividade musical. O propósito da entrevista foi coletar informações que permitissem caracterizar o conceito de expressividade segundo estes intérpretes, assim como os seus padrões de estudo no que diz respeito aos aspetos interpretativos da obra e de abordagem técnica ao instrumento.

A escolha dos entrevistados foi direcionada a profissionais em atuação, de reconhecida qualidade e de competência comprovada pela realização frequente de recitais e concertos como solistas, gravação de discos, assim como que se enquadrassem nos critérios de excelência revelados por pesquisas recentes com relação à aquisição de especialização instrumental. Grande parte destas pesquisas considera o número de horas de prática acumulada como componente indispensável para a aquisição de excelência: segundo Ericsson (1993), são necessárias dez mil horas; para Krämpe (1997) são necessárias sessenta mil horas; para Sloboda (1996) são necessárias duas mil e quinhentas horas até os 13 anos de idade, seis mil horas até os 17 anos, e dez mil horas até os 21 anos. No entanto, pesquisas desenvolvidas por Williamon e Valentine (2000) e Chaffin (2004) concluíram que não somente o número de horas importa, mas também a qualidade da prática, caracterizada fundamentalmente por concentração, autoavaliação, estratégias e imagem artística (CHAFFIN; LEMIEUX, 2004).

Além destes, outros dois critérios influenciaram na escolha dos entrevistados: (1) aspectos geográficos relacionados à viabilidade da realização pessoal das entrevistas; e (2) acessibilidade dos entrevistados. Tratando-se de longas entrevistas especializadas, o número de entrevistas foi considerado relevante, principalmente tendo em vista a pouca disponibilidade destes profissionais em atender a este tipo de solicitação (por diversos motivos, entre os quais: a atuação assídua em concertos; cumprimento de agendas e programações intensas; necessidade de praticar para a realização de *performances*; atuação como professores em instituições de ensino, festivais e *master classes*; desinteresse e desconhecimento acerca dos trabalhos de investigação em *performance* instrumental realizados no meio acadêmico). O número de contatos que resultou no número de entrevistas obtidas foi duas vezes superior ao primeiro, o que significa que apenas 1 em cada 2 pianistas se mostrou disponível. Além disso, convém salientar que o fato de o pesquisador-entrevistador também ser instrumentista reconhecido por alguns dos entrevistados explica a maior acessibilidade e contato com estes profissionais.

Baseado nestes critérios, optei por escolher instrumentistas profissionalmente ativos há mais de dez anos, o que significa que apresentam mais de dez mil horas efetivas de prática acumulada em função de atividades comprovadamente detentoras de alto nível qualitativo. As características dos pianistas quanto a gênero e nacionalidade estão contidas na Tab. 1:

Gênero	Masculino			Feminino			
	15			5			
Nacionalidade	Portugal	Brasil	Rússia	Polônia	Romênia	EUA	Alemanha
	5	9	2	1	1	1	1

Tab. 1: Característica dos pianistas selecionados de acordo ao gênero e nacionalidade.

Depois da escolha dos pianistas foi aplicada uma entrevista semiestruturada apoiada em elementos apontados por Juslin (2003: 278) como pertinentes à expressividade musical - obra, notação, compositor, estilo, acústica, instrumento, técnica, estrutura musical, intenções do intérprete, precisão motora, linguagem corporal, interação com o público, interação entre intérpretes, características históricas e culturais - a fim de obter dados referentes aos seguintes tópicos: conceito expressivo (em que consiste a expressividade para os entrevistados?), estratégias de estudo (mecanismos práticos de aperfeiçoamento

expressivo utilizados pelos pianistas) e *performance* (relação da expressividade com o momento da *performance*).

No que diz respeito a *estratégias de estudo*, foram abordados os mecanismos práticos de estudo desde o primeiro contato com a obra até o momento da *performance*. De maneira complementar, a fim de obter o maior número possível de informações relevantes e preencher as lacunas que permitissem observar com maior clareza o fenômeno expressivo, foram discutidos os seguintes aspetos: mecanismos de estudo, percurso do estudo, organização e padrões da prática, escolhas de dedilhados, andamento, variações agógicas e dinâmicas, ritmo, harmonia, articulações, pedal, preparação mental, guias expressivos e recursos extramusicais.

Posteriormente, foi realizada uma análise qualitativa baseada no modelo de Bardin (1977), que consiste em três etapas: pré-análise (identificação dos indicadores), exploração do material (escolha das unidades de codificação), e tratamento e interpretação (formulação das estatísticas descritivas, sínteses e interferências). A escolha deste procedimento levou em conta a ambiguidade que o processo de decisões musicais pode apresentar ao longo do aprendizado de uma obra (BENETTI, 2008), e por isso são levados em conta os aspetos descritivos e as percepções pessoais dos instrumentistas. Como ferramenta auxiliar de análise, os dados coletados foram submetidos ao programa Nvivo, possibilitando ao pesquisador criar categorias, fazer buscas, filtrar e questionar dados em resposta a perguntas pertinentes ao objetivo da presente pesquisa.

O modelo de pesquisa empírica assumido - caracterizado pela coleta de dados experienciais pessoais que possam vir a contribuir para a confirmação, mudança, criação ou diferenciação de conceitos - é recorrente no campo temático da *performance* e prática instrumental. Segundo Barros (2008), a relevância dessa linha de pesquisa consiste em trazer contribuições à área da pedagogia do instrumento através da validação de métodos utilizados durante a prática. Além disso, Barros afirma que estas pesquisas justificam-se pela necessidade de examinar minuciosamente as diferentes perspectivas e o posicionamento dos especialistas na área de práticas interpretativas sobre o planejamento da execução instrumental, a fim de que haja embasamento empírico para legitimar determinada técnica ou estratégia de estudo. Além disso, segundo Hallam (1997c), o interesse de realizar uma pesquisa relacionada à prática de instrumentistas de excelência reside fundamentalmente na identificação de estruturas úteis para ajudar estudantes e músicos com ambições de crescimento profissional a realizar a prática de forma mais efetiva.

Resultados

Através da *pré-análise* foi possível identificar três fontes complementares de informações: dados obtidos em perguntas diretas sobre as estratégias de estudo direcionadas à expressividade, dados obtidos através de questões não específicas ligadas a mecanismos de estudo habituais e dados obtidos de forma indireta através de questões não relacionadas a estratégias de estudo. A *exploração do material* permitiu estabelecer unidades de codificação e agrupá-las em unidades estruturais a fim de verificar a recorrência de temas específicos abordados pelos entrevistados, configurando a estrutura da análise nos sete tópicos que seguem:

- **Obra.** Elementos vinculados à obra musical específica como objeto da prática. As unidades de codificação foram: pesquisa histórica, música contemporânea, análise da obra, estrutura musical, informações extramusicais, leitura, visão global, estudo de obras recorrentes, audição de gravações e escolha de repertório;
- **Intérprete.** Aspetos do intérprete como agente caracterizador da expressividade. As unidades de codificação foram: ineficácia na prática e/ou no estudo, aspetos físico-corporais e personalidade;
- ***Performance*.** Formas de estudo específicas voltadas ao momento da *performance*. As unidades de codificação foram: influência da *performance* na prática e impacto na prática de *performance*s recorrentes;
- **Organização.** Envolve procedimentos relacionados ao tempo e regularidade do estudo. As unidades de codificação foram: início do estudo, planificação do estudo e seleção de trechos para estudo;
- **Técnicas.** Procedimentos específicos de estudo. As unidades de codificação foram: dificultar passagens, estudo com metrônomo, canto das melodias, uso de gravador, prática em mãos separadas, variações rítmicas, escolha de dedilhados, uso de cores na partitura, aplicação de articulações específicas, treino de saltos, reforço da acuidade auditiva, aplicação de gestos, estudo fora do instrumento, memorização e outras estratégias técnicas;
- **Instrumento.** Características específicas do instrumento que interferem na prática de estudo e obtenção de expressividade. As unidades de codificação foram: exploração dos meios expressivos ligados às características do instrumento e pedal;
- **Parâmetros de execução.** Parâmetros que moldam a expressividade obtida. As unidades de codificação foram: *rubato*, dinâmica, articulação, ritmo, harmonia, andamento,

fraseado e condução melódica.

Na etapa de *tratamento e interpretação* de resultados, as unidades de codificação foram descritas e avaliadas individualmente, de acordo com as unidades estruturais acima mencionadas, possibilitando a construção de quadros e estatísticas que permitiram realizar a interpretação final dos resultados. Pela amplitude da análise e pela decorrente impossibilidade, no presente artigo, de tratar de forma consistente todas as unidades estabelecidas, optei por descrever aqui os mecanismos expressivos aplicados pelos pianistas que apresentaram maior recorrência e pertinência com a expressividade: articulação, *rubato,* pedal e fraseado.

Articulação

A análise dos dados apontou que 80% dos pianistas relacionam aspetos da articulação musical ao resultado expressivo obtido na *performance*. Segundo os entrevistados, a realização de determinada articulação só terá um efeito positivo na expressividade através de um trabalho integrado com outros parâmetros relacionados a execução, compreensão musical, contexto e características específicas da passagem em questão. Neste sentido, os critérios utilizados na execução de articulações apresentam naturezas distintas - *parâmetros musicais* e *elementos de execução* - nos quais o *caráter* e o pedal são os elementos mais representativos.

Segundo os pianistas, os *parâmetros musicais* que atuam de forma interligada à realização das articulações são: o caráter (as articulações devem ser realizadas de forma a salientar o caráter da obra ou do trecho em questão), o andamento e o estilo da obra (indica as possibilidades de articulação disponíveis ao intérprete). Os *elementos de execução* mencionados são: o pedal (elemento de uso auxiliar) e o dedilhado. Complementar à execução de articulações, dois entrevistados mencionaram que o estudo de outros instrumentos pode vir a ser um recurso benéfico ao entendimento do funcionamento deste mecanismo. A Tab. 2 apresenta os dados estatísticos obtidos quanto à execução de articulações:

Considerações sobre a execução de articulações	Pianistas
Considera que a manipulação da articulação interfere diretamente no resultado expressivo obtido durante a execução instrumental.	16 (80%)
Realiza a execução de articulações de acordo com o caráter da obra ou do trecho musical.	6 (30%)
Realiza a execução de articulações de acordo com o andamento.	5 (25%)
Realiza a execução de articulações de acordo com a pedalização.	3 (15%)
Concebe o dedilhado para determinada passagem de acordo com a eficiência na execução das articulações.	2 (10%)
Aconselha o estudo de outros instrumentos de forma a contribuir para o entendimento da realização das articulações.	2 (10%)
Considera que o estilo da obra indica as possibilidades de articulações a serem executadas pelo *performer*.	1 (5%)

Tab. 2: Abordagem dos pianistas quanto a execução de articulações.

Rubato

A utilização do *rubato* foi indicada por 75% dos pianistas como um elemento vinculado à obtenção de expressividade. Conceitualmente, alguns pianistas sugerem que o *rubato* consiste em "pontos de liberdade" onde o instrumentista "privilegia" algumas notas sobre outras, e a sua aplicação está vinculada a uma série de fatores dos quais o estilo e o fraseado da obra são os mais relevantes.

O estilo da obra foi mencionado como elemento que indica a medida do *rubato* que deve ser aplicado, permitindo maiores liberdades em direção ao repertório do período romântico, e maiores limitações em direção ao repertório barroco. Além disso, o repertório do período pós-guerra foi caracterizado por um dos pianistas por apresentar um estilo composicional "metronômico", onde a medida da aplicação do *rubato* volta a apresentar restrições. Em relação ao fraseado, o *rubato* foi mencionado como eficiente mecanismo de destaque à linha melódica. Neste sentido, a estrutura frasal - no que diz respeito aos pontos culminantes e alinhamento harmônico - serve de referência para o instrumentista definir zonas de aplicação deste recurso.

Além do estilo e do fraseado, outros fatores também foram mencionados pelos entrevistados (Fig. 3). O caráter da obra foi apontado como elemento que fornece critérios de orientação ao *performer*, e a amplitude da aplicação do *rubato* obedece a regras de coerência a fim de sublinhar a expressividade e não descaracterizar a obra. A consciência

estrutural e a dinâmica orientam a sua utilização respetivamente em relação ao estabelecimento de pontos de aplicação e no reforço de ideias em termos de intensidade sonora. Além disso, segundo um dos pianistas, o *rubato* é um elemento que estabelece hierarquias de destaque dentro do discurso musical e é aplicado de forma semelhante às oscilações emocionais, e representa um elemento no qual o intérprete pode manipular a expectativa do ouvinte durante a *performance*.

Considerações sobre a aplicação do *rubato*	Pianistas
Aplicam o *rubato* de acordo com o estilo da obra.	7 (35%)
Aplicam o *rubato* de acordo com o fraseado da obra.	6 (30%)
Aplicam o *rubato* de acordo com o caráter da obra.	4 (20%)
Consideram que uma aplicação desproporcional descaracteriza a obra.	4 (20%)
Consideram que a consciência estrutural indica pontos de aplicação do *rubato.*	3 (15%)
Aplicam o *rubato* de acordo com a dinâmica da obra.	1 (5%)
Consideram que o *rubato* estabelece hierarquias de discurso semelhante a emoções pessoais.	1 (5%)

Tab. 3: Dados obtidos quanto a abordagem dos pianistas na aplicação do *rubato.*

Pedal de sustentação

A análise dos dados indicou que 70% dos pianistas referem-se ao pedal de sustentação como um elemento condicionador da expressividade obtida durante a *performance*. Segundo os relatos, a aptidão do instrumentista na sua manipulação determina o potencial expressivo que o mecanismo assume, tornando este uma ferramenta que pode potenciar ou prejudicar a qualidade da execução. Além disso, a aplicação do pedal pode ser aprimorada através da prática, mas também através da observação, já que o pianista, enquanto ouvinte, poderá fazer uma avaliação sobre os efeitos percebidos em função de determinado procedimento de uso.

Segundo os dados obtidos, a aplicação do pedal está sujeita à observação de uma série de fatores, dentre os quais a harmonia, o andamento, as articulações e o estilo da obra foram os mais referidos. De acordo com a maioria dos pianistas entrevistados, a intenção do intérprete em realizar a mistura ou separação de harmonias determina os pontos de aplicação, troca e retirada do pedal, e o andamento de execução condiciona a sua forma de aplicação, já que modifica o efeito obtido em determinada passagem. Além disso, a aplicação

do pedal deve servir à interpretação como forma de salientar as articulações, sem prejudicar a sua realização de acordo com o sentido do texto, assim como o estilo da obra limita a proporção da utilização do pedal em direção ao repertório barroco e aumenta em direção ao repertório do período romântico (que para alguns casos coincide com a estética que permite a maior amplitude de utilização). Complementarmente a estes resultados, a flexibilidade na utilização do pedal foi apontada como um importante elemento de adaptação às condições acústicas da sala e às características texturais e contrapontísticas da obra.

O mecanismo de aplicação do pedal apresentou algumas recorrências quanto ao padrão apresentado pelos pianistas, das quais o trabalho "de ouvido" e a utilização de gradações específicas foram os mais mencionados. No primeiro caso, os entrevistados trabalham a aplicação do pedal de forma a satisfazer a ideia musical de acordo com o resultado auditivo obtido e controlando assim a sua gradação; no segundo, utilizam gradações específicas do pedal de acordo com as suas intenções musicais: pedal inteiro, meio pedal, um terço e um quarto de pedal. Além destas abordagens, alguns pianistas mencionaram a tradicional aplicação do pedal "a tempo" (ao mesmo tempo do ataque da nota) e "sincopado" (aplicado depois do ataque da nota). A Tab. 4 apresenta os dados estatísticos obtidos quanto à abordagem dos pianistas na aplicação do pedal do instrumento:

Considerações sobre a aplicação do pedal	Pianistas
Aplicam o pedal de acordo com a harmonia da obra.	4 (20%)
Controlam a utilização do pedal auditivamente.	4 (20%)
Utilizam gradações específicas do pedal.	4 (20%)
Aplicam o pedal de acordo com o andamento da obra.	3 (15%)
Aplicam o pedal de acordo com as articulações da obra.	3 (15%)
Aplicam o pedal de acordo com o estilo da obra.	3 (15%)
Aplicam o pedal de acordo com a acústica da sala.	2 (10%)
Utilizam o pedal "a tempo" e "sincopado".	2 (10%)
Aplicam o pedal de acordo com a textura da obra.	1 (5%)

Tab. 4: Dados obtidos quanto à abordagem dos pianistas na aplicação do pedal.

Fraseado

Aspetos relacionados ao fraseado foram consistentemente considerados elementos de aprimoramento expressivo por 70% dos pianistas. Segundo um dos entrevistados, o rápido decaimento da nota após o ataque da tecla representa limitação e desvantagem expressiva frente aos outros instrumentos, consistindo em um desafio aos pianistas quanto à condução frasal. Esta ideia vai de encontro à de outros pianistas, que apontam a realização de contrastes entre as notas e a organização interna da frase como os fatores de maior relevância neste aspeto.

A realização de contrastes ocorre, sobretudo, em termos de dinâmica e deve seguir padrões lógicos de concepção de forma a ter significado expressivo. Os referenciais envolvidos neste processo são as relações harmônicas, funções adquiridas pelas notas da melodia, criação de tensões, relação intervalar, cadências e articulações. Um dos pianistas menciona a "igualdade" requerida na execução com referência ao ritmo e à coerência no padrão sonoro, e concebe a expressividade como o próprio movimento dinâmico melódico. A abordagem dos pianistas quanto à organização interna das frases consiste em conduzir a melodia de acordo com pontos culminantes, que estabelecem estruturas de início, meio e fim. Neste sentido, a chegada e saída do ponto culminante e a finalização da frase informam o cuidado expressivo do intérprete.

Outros aspetos relevantes ao fraseado também foram recorrentes segundo os pianistas: o encaixe estrutural da frase ao contexto da obra, as articulações (frases mais articuladas são melhor definidas em termos expressivos pela variedade e contraste entre os seus elementos) e o *cantabile* (relacionado à própria fala). Também foram mencionados o estilo, o caráter da obra (com ênfase na convicção do *performer* à sua comunicação) e a acuidade auditiva. Sobre esta última, um dos pianistas refere que a incapacidade do instrumento em realizar crescendo em uma nota individualmente e o rápido caimento sonoro da mesma oferece ao instrumentista, como única possibilidade, "realizar um desenho a tracejado". A Tab. 5 apresenta os dados estatísticos obtidos quanto à abordagem dos pianistas na aplicação do fraseado:

Considerações sobre a aplicação do fraseado	Pianistas
Concebem o fraseado de acordo com a realização de contrastes.	7 (35%)
Concebem o fraseado de acordo com a organização interna frasal.	6 P (30%)
Concebem o fraseado de acordo com o seu encaixe estrutural.	4 (20%)
Concebem o fraseado de acordo com as articulações.	4 (20%)
Concebem o fraseado de acordo com o *cantabile*.	3 (15%)
Concebem o fraseado de acordo com o estilo da obra.	1 (5%)
Concebem o fraseado de acordo com o caracter da obra.	1 (5%)
Conferem importância à acuidade auditiva do *performer*.	1 (5%)

Tab. 5: Dados estatísticos quanto à abordagem dos pianistas na aplicação do fraseado.

Conclusão

A partir da análise dos dados, três aspetos recorrentes prevalecem em relação aos parâmetros avaliados:

(1) A presença de um elemento dominante que rege de forma ampla a abordagem do pianista quanto ao resultado expressivo obtido relacionado especificamente a cada parâmetro musical avaliado: a aplicação do pedal à manipulação de zonas harmônicas, a realização do *rubato* a padrões interpretativos relacionados ao estilo da obra, a condução do fraseado à realização de contrastes dinâmicos e a execução de articulações à pertinência com o caráter da obra;

(2) A influência do estilo da obra sobre todos os mecanismos avaliados, constituindo o único elemento recorrente na abordagem dos pianistas sobre todos os parâmetros avaliados;

(3) A aquisição de qualidades expressivas envolve um complexo trabalho de integração de parâmetros musicais de naturezas distintas e pode ser aprimorada durante a prática, através de um conjunto de estratégias de estudo que atuam em função da visão global da obra a ser executada.

Em relação a *articulação*, *rubato*, *pedal* e *fraseado*, a interação de elementos envolvidos e a relevância geral dos mesmos em relação à expressividade foram obtidas respetivamente através do corte longitudinal e transversal dos resultados. Segundo o corte transversal, foi possível concluir que, sobre a *articulação*, o caráter é o elemento mais referido em relação à expressividade, seguido de referências sobre o andamento, pedal,

dedilhado e estilo da obra. Referente ao *rubato*, o mesmo ocorre com relação ao estilo, que predomina sobre o fraseado, caráter, estrutura e dinâmica nas entrevistas realizadas. Em relação ao *pedal*, a acuidade auditiva e a harmonia são os elementos mais referidos, seguidos do andamento, articulação e estilo da obra, e textura como elemento menos mencionado. No que diz respeito ao *fraseado*, a realização de contrastes dinâmicos prevalece sobre a consciência estrutural e articulações, sendo o *cantabile* e o estilo da obra os elementos menos referidos. O corte transversal indicou maior relevância conferida pelos entrevistados à expressividade nos aspetos relacionados à articulação. Na sequência, elementos relacionados ao *rubato* foram mais referidos do que o pedal e o fraseado, que permanecem no mesmo nível hierárquico.

Partindo da análise dos dados foi possível elaborar um sistema hierárquico de estratégias de estudo construído a partir da interação das abordagens mencionadas pelos pianistas entrevistados quanto aos procedimentos aconselhados ao estudo prático da expressividade. Nesse sentido, puderam ser verificadas as seguintes sugestões referentes a cada um dos parâmetros de execução avaliados nesta pesquisa.

Articulação:

(1) Combinar a execução de articulações ao caráter, andamento e estilo da obra;

(2) Utilizar o pedal como auxiliar à execução de articulações;

(3) Definir o dedilhado de acordo às articulações do texto musical, e experimentar outros instrumentos como forma de entender o funcionamento das articulações.

Rubato:

(1) Moldar a amplitude do *rubato* de acordo aos aspetos estilísticos da obra: o romantismo permite liberdades que diminuem em direção a estéticas anteriores, e obras do período pós-guerra estão geralmente vinculadas a uma estética "metronómica" de execução;

(2) Estabelecer pontos de referência para o *rubato* nas culminações melódicas;

(3) Adequar o *rubato* ao caráter da peça e ter cuidado com excessos que possam descaracterizar a obra;

(4) Analisar a obra a fim de estruturar a aplicação de *rubato* e realizar experimentações quanto à sua utilização;

(5) Cantar, reger ou ouvir gravações como forma de aprendizado sobre a aplicação do *rubato*;

(6) Orientar o *rubato* de acordo com aspetos da dinâmica e aplicar o *rubato* de acordo à emoção pessoal despertada pela obra.

Pedal:

(1) Utilizar o pedal em diferentes gradações para separar ou misturar zonas harmônicas: inteiro, meio, um terço e um quarto de pedal de acordo com a amplitude da reverberação pretendida;

(2) Verificar as características do andamento, estilo, articulações e textura da obra durante a concepção da pedalização;

(3) Utilizar o pedal "a tempo" ou "sincopado" de forma a auxiliar na execução de diferentes articulações, e conceber a sua aplicação de forma flexível a salas com diferentes acústicas.

Fraseado:

(1) Realizar contrastes entre as notas da melodia (sobretudo em termos de dinâmica) de acordo com as relações harmônicas e intervalares, tensões e funções das mesmas;

(2) Organizar internamente as frases em função do seu ponto culminante estruturadas em início, meio e fim;

(3) Perceber o encaixe estrutural da frase no contexto geral da obra e enfatizar os contrastes de articulação a fim de clarificar a intenção expressiva pretendida;

(4) Relacionar o fraseado ao canto e até mesmo à própria fala a fim de obter um direcionamento melódico natural durante a execução;

(5) Trabalhar com a imaginação sonora para cada frase e diminuir o andamento de forma a realçar uma linha melódica específica;

(6) Ao conceber o fraseado, levar em conta aspetos contextuais e estilísticos da obra, procurar comunicar o caráter com convicção, e ouvir com atenção a passagem de uma nota para a outra a fim de orientar a direção da frase.

Os resultados apresentados por esta pesquisa assumem muitas vezes o caráter de sugestões interpretativas, em uma linguagem que pode ser comparada com uma aula de instrumento, com ideias bem definidas direcionadas ao objetivo proposto: uma *performance* expressiva. Dessa forma, faz-se necessário esclarecer que os mesmos representam ideias específicas relacionadas à concepção dos 20 pianistas envolvidos nesta investigação, e não podem ser levados à generalização. O seu valor é inquestionável, bem como a sua aplicação em função da obtenção de uma *performance* expressiva, no entanto, não desprestigiam o

valor de outras abordagens que possam vir a ser contraditórias e que também possam vir a apresentar resultados satisfatórios e válidos. A expressividade é um fenômeno amplo que ocorre segundo a interação de elementos objetivos e subjetivos de natureza variada, o que permite afirmar que possibilita uma grande multiplicidade de abordagens e mecanismos envolvidos. Trabalhar de forma prática e complementar sobre este tema é um desafio e uma necessidade, principalmente quando a linguagem escrita não comporta o seu significado. Somente dessa maneira, resultados provenientes de pesquisas acadêmicas e científicas poderão ser pertinentes ao que ocorre na prática diária de músicos instrumentistas com ambições profissionais.

Referências bibliográficas

AONO,Yushi; KATAYOSE, Haruhiro; INOKUCHI, Seiji. Extraction of Expression Parameters with Multiple Regression Analysis. *Journal of Information Processing Society of* Japan, v. 38, p.1473-1481, 1997.

ARCOS, Josep L.; DE MÁNTARAS, Ramon L.; SERRA, Xavier. SaxEx: A Case-Based Reasoning System for Generating Expressive Musical Performances. In: *Proceedings of 1997 International Computer Music Conference*, Thessalonikia: ICMA, 1997. p. 329-336.

BARDIN, Laurence. *Análise de Conteúdo*. Lisboa: Almedina, 1977.

BARROS, Luís Cláudio. *A Pesquisa empírica sobre o planejamento da execução instrumental: uma reflexão crítica do sujeito de um estudo de caso.* Tese (Doutorado em música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

BENETTI, Alfonso. Comunicação estrutural e comunicação emocional nas *Variações Sobre um Tema Nordestino* de Almeida Prado. Tese (Mestrado em música). Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2008.

_____. Uma Análise Comparativa das Estratégias de Estudo e Desempenho Pianístico na Elaboração de Repertório: três estudos de caso. In: *POST-IP – 1º Fórum Internacional de pós-graduação em estudos de música e dança*. Anais. Aveiro: Universidade de Aveiro, 2009. p. 1- 13.

_____. Expressivity and Piano Performance: practice strategies. In: *Proceedings and abstracts from the Conference on Performance Studies.* Aveiro: Aveiro University.p. 1-11.

BENGTSSON, Ingmar. Anteckningar om rytm och rytmiskt beteende (Notes on Rhythm and Rhythmic Behavior). *Unpublished report*. Department of Musicology, Uppsala University, 1967.

_____. Empirische Rhythmusforschung in Uppsala. *Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft*, v. 1, p. 195-220, 1974.

BENGTSSON, Ingmar; GABRIELSSON, Alf. Rhythm Research in Uppsala. *Music, Room, Acoustics*, v. 17, p. 19-56. Stockholm: Royal Sweedish Academy of Music, 1977.

BENGTSSON, Ingmar, GABRIELSSON, Alf; THORSÉN, Stig-Magnus. Empirisk rytmforskning (Empirical Rhythm Research). *Swedish Journal of Musicology*, v. 51, p. 49-118, 1969.

BINET, Alfred; COURTIER, J. Recherches Graphiques sur la Musique. *L'Année Psychologique*, v. 2, p. 201-222, 1895.

BRESIN, Roberto. Artificial neural networks based models for automatic performance of musical scores. *Journal of New Music Research*, v. 27, p. 239-270, 1998.

CAMURRI, Antonio; DILLON, Roberto; SARON, Alberto. An Experiment on Analysis and Synthesis of Musical Expressivity. *Proceedings of the 13th Colloquium on Musical Informatics.* L'Aquila, Italy, set. 2000.

CHAFFIN, Roger; LEMIEUX, Anthony F. General Perspectives on Achieving Musical Excellence. In: WILLIAMON, Aaron (Ed.). *Musical Excellence*. New York: Oxford University Press, 2004. p. 19-39.

CLARKE, Erik. Generative Principles in Music Performance. In: SLOBODA, John A. (Ed.). *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation and Composition*. Oxford: Clarendon Press, 1988. p. 1-26.

CLARKE, Erik. Expression in Performance: Generativity, Perception and Simeosis. In: RINK, John (Ed.). *The Practice of Performance: Studies in Musical Interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995. p. 21-54.

CLYNES, Manfred. Generative principles of musical thought: Integration of microstructure with structure. *Communication and Cognition*, v. 3, p. 185-223, 1986.

_____. Micro structural Musical Linguistics: Composer's Pulses are Liked by the Best Musicians. *Cognition*, v. 55, p. 269-310, 1995.

DEAN, Elder. Excerpts From a Rare Interview With Argerich. *Clavier.* Copyright (c) August 1979 by *The Instrumentalist Company*, 1979.

DE POLI, Giovanni; RODÁ, Antonio; VIDOLIN, Alvise. Note-by-Note Analysis of the Influence of Expressive Intentions and Musical Structure in Violin Performance. *Journal of New Music Research*, v. 27, n. 3, p. 293-321, 1998.

DRAKE, Carolyn; PALMER, Caroline. Accent Structures in Music Performance. *Music Perception*, v. 10, p. 343-378, 1993.

EBHARDT, Kurt. Zwei Beiträge zur Psychologie des Rhythmus und des Tempos. *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie des Sinnesorgane*, v. 18, p. 99-154, 1898.

ERICSSON, K. Anders; KRAMPE, Ralf T.; TESCH-ROMER, Clemens. The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological* Review, v. 100, p. 363-406, 1993.

FRIBERG, Anders; BRESIN, Roberto; SUNDBERG, Johan. Overview of the KTH rule system for musical performance. *Advances in Cognitive Psychology*, v. 2, p. 145-161, 2006.

GABRIELSSON, Alf. Studying Emotional Expression in Music Performance. *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, v. 141, p. 47-53, 1999b.

GABRIELSSON, Alf. Music Performance Research at the Millennium. *Psychology of Music*, v. 31, n. 3, p. 221-272, 2003.

HALLAM, Susan. What Do We Know about Practicing? Towards a Model Synthesizing the Research Literature. In: JORGENSEN, H.; LEHMANN, A. C. (Ed.). *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Performance.* Oslo: Norwegian State Academy of Music, 1997c. p. 179-231.

HASHIDA, Mitsuyo; NAGATA, Noriko; KATAYOSE, Haruhiro. Pop-E: A Performance Rendering System for the Ensemble Music that Considered Group Expression. In: *Proceedings of the 9th International Conference on Music Perception and Cognition*, Bologna: ICMPC, 2006. p. 526-534.

HAZAN, Amaury; RAMIREZ, Rafael. Modeling Expressive Performance Using Consistent Evolutionary Regression Trees. In: *Proceedings of ECAI Workshhop on Conputation*, Barcelona: Universitat Pompeu Fabra, 2006. p. 1-5.

HOFMANN, Josef. Piano Playing With Piano Questions Answered. New York: Dover Publications, 1976.

HONING, Henkjan. Expresso, a Strong and Small Editor for Expression. In: *Proceedings of the 1992 International Computer Music Conference,* San Francisco: International Computer Music Association, 1992. p. 215-218.

HUDSON, Richard. *Stolen time: The History of Tempo Rubato.* Oxford: Clarendon Press, 1994.

JOHNSON, Margaret L. Toward an expert system for expressive musical performance. *Compututer*, v. 24, p. 30-34, 1991.

JUSKIN, Patrik; LAUKKA, Petri. Improving Emotional Communication in Music Performance Through Cognitive Feedback. *Musiciae Scientiae,* v. 4, p. 151-183, 2000.

JUSLIN, Patrik N.; FRIBERG, Anders; BRESIN, Roberto. Toward a computational model of expression in music performance: The GERM model. *Musicæ Scientiæ,* Special Issue 2001-2002, p. 63-122, 2002.

JUSLIN, Patrik. Five Facets of Musical Expression: a Psychologist's Perspective on Music Performance. *Psychology of Music,* v. 31, n. 3, p. 273-301, 2003.

KARLSSON, Jessika; JUSLIN, Patrik. Musical Expression: An Observational Study of Instrumental Teaching. *Psychology of Music*, v. 36, n. 3, p. 309-334, 2008.

KIDEL, Mark. *Alfred Brendel*: Man and Mask. [s.l.]: Roseta Pictures, 1983. 1 DVD.

KIRKE, Alexis; MIRANDA, Eduardo R. A Survey of Computer Systems for Expressive Music Performance. *ACM Computing Surveys*, v. 42, n. 1, article 3, 41 pages, 2009.

KOPIEZ, Reinhard. Aspekte der Performanceforschung. In: MOTTE-HABER, H. de la (Ed.). *Handbuch der Musikpsychologie*, v. 2, p. 505-587. Laaber: Laaber-Verlag, 1996.

KRAMPE, Ralf T. Age-Related Changes in Practice Activities and their Relation to Musical Performance Skills. In: JORGENSEN, H.; A.C. LEHMANN, A. C. (Ed.). *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Performance,* p. 165-178. Oslo: Norwegian State Academy of Music, 1997.

LHEVINNE, Josef. *Basic Principles in Pianoforte Playing*. New York: Dover Publications, 1972.

LIVINGSTONE, Steven R.; MUHLBERGER, Ralf; BROWN, Andrew R.; LOCH, Andrew. Controlling musical emotionality: An affective computational architecture for influencing musical emotions. *Digital Creativity*, v. 18, n. 1, p. 43-53, 2007.

MACNEIL, Robert. *Rubinstein at 90*. [s.l.]: Unitel, 1975. 1 DVD.

MAZZOLA, Guerino. *Geometrie der Töne. Elemente der Mathematischen Musiktheorie.* Basel: Birkhäuser Verlag, 1990.

MAZZOLA, Guerino; ZAHORKA, Oliver. Tempo Curves Revisited: Hierarchies of Performance Fields. *Computer Music Journal*, v. 18, n. 1, p. 40-52, 1994.

MAZZOLA, Guerino. *The Topos of Music: Geometric Logic of Concepts, Theory, and Performance*. Basel, Boston, MA e Berlin: Birkhäuser Verlag, 2002.

MILLER, Allan; THOMPSON, David. *Barenboim on Beethoven.* MMV Broadcasting Corporation, 2005. 1 DVD.

NEUHAUS, Heinrich. *The Art of Piano Playing*. London: Kahn & Averril, 1973.

PALMER, Caroline. Music Performance. *Annual Review of Psychology*, v. 48, p. 115-38, 1997.

PRETNER, Marie. *Leschetitzky's Fundamentals Principles of Piano Technique.* New York: Dover Publications, 1903.

REPP, Bruno H. Patterns of Expressive Timing in Performances of a Beethoven Minuet by 19 Famous Pianists. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 88, p. 622-641, 1990.

SALLES, João M. *Nelson Freire*. [s.l.]: Video Filmes, 2003. 1 DVD.

SEASHORE, Carl (Ed.). *University of Iowa Studies in the Psychology of Music*. Iowa city: University of Iowa, 1932. (The Vibrato, v. I).

_____. (Ed.). *University of Iowa Studies in the Psychology of Music.* Iowa city: University of Iowa, 1936. (Psychology of Vibrato in Voice and Instrument, v. 3).

_____. (Ed.). *University of Iowa Studies in the Psychology of Music.* Iowa city: University of Iowa, 1937. (Objective Analysis of Music Performance, v. 4).

_____. *The Psychology of Music.* New York: McGrow-Hill, 1938. (Reprinted 1967 by Dover Publications, New York).

SLOBODA, John. The Acquisition of Musical Performance Expertise: Deconstructing the "Talent" Account of Individual Differences in Musical Expressivity. In: ERICSSON (Ed.). *The Road to Excellence.* [s.l.]: [s.n.], 1996. p.107-126

SUNDBERG, Johan; VERRILLO, Violet. On the Anatomy of the Ritard: A Study of Timing in Music. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 68, p. 772-779, 1980.

SUNDBERG, Johan; ASKENFELT, Anders; FRYDÉN, Lars. Musical performance: A synthesis-by-rule approach. *Computer Music Journal*, v. 7, p. 37-43, 1983.

SUNDBERG, Johan; FRIBERG, Anders; FRYDÉN, Lars. Common Secrets of Musicians and Listeners: An analysis-by-synthesis Study of Musical Performance. In: HOWEL, P.; WEST, R. (Ed.). *Representing Musical Structure*. London: Academic Press, 1991. p. 161-197.

THIEFFRY, Jeanne. *Curso de Interpretação.* Brasília: Musimed, 1986.

TODD, Neil. A Model of Expressive Timing in Tonal Music. *Music Perception*, v. 3, p. 33-58, 1985.

_____. A Computational Model of Rubato. *Contemporary Music Review*, v. 3, p. 69-88, 1989.

_____. The Dynamics of Dynamics: A Model of Musical Expression. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 91 n. 6, p. 3540-3550, 1992.

_____. The Kinematics of Musical Expression. *Journal of the Acoustical Society of America*, v. 91, p. 1940-1949, 1995.

WIDMER, Gerhard. Machine Discoveries: A Few Simple, Robust Local Expression Principles. *Journal of New Music Research,* v. 31, p. 37-50, 2002.

WIDMER, Gerhard; TOBUDIC, Asmir. Playing Mozart by Analogy: Learning Multi-Level Timing and Dynamics Strategies. *Journal of New Music Research*, v. 32, p. 259-268, 2003.

WILLIAMON, Aaron; VALENTINE, Elisabeth. Quantity and Quality of Musical Practice as Predictors of Performance Quality. *British Journal of Psychology*, v. 91, p. 353-376, 2000.

WILLIAMONN, Aaron. *Musical Excellence.* New York: Oxford University Press, 2004.

WINDSOR, W. Luke; DESAIN, Peter; PENEL, Armandine, BORKENT, Michiel. A structurally guided method for the decomposition of expression in music performance. *Journal Acoustical Society of America*, v. 119, n. 2, p. 1182-1193, feb. 2006.

WOODY, Robert H. The Relationship between Explicit Planning and Expressive Performance of Dynamic Variations in an Aural Modeling Task. *Journal of Research in Music Education*, v. 47, p. 331-342, 1999.

Alfonso Benetti Jr. é pianista e pesquisador em Música (PhD) pela Universidade de Aveiro (Portugal) e membro do Instituto de Etnomusicologia, Música e Dança (INET-MD, 2008-) e da Fundação para a Ciência e Tecnologia (FCT, 2010-). Tem publicado diversos artigos voltados à *performance* pianística e participado de conferências em Portugal, Alemanha, Brasil, Inglaterra e Canadá. Como pianista, tem formação no Brasil, Portugal, Polônia e Inglaterra, onde estudou com renomados pianistas, tais como O. Kiun, C. Gerling, P. Burmester, M. Cieniawa e D. Alexeev. Realiza aparições frequentes como solista e camerista, e tem participado de concertos e festivais de música na Polônia, Portugal, Alemanha, Inglaterra e Áustria. alfonsobenetti@ua.pt

Música nas escolas de educação básica: a produção acadêmica dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* no Brasil (1972-2011)

Nair Pires (UFOP)
Ângela I. L. F. Dalben (UFMG)

Resumo: Este artigo trata de uma pesquisa do tipo "estado da arte" sobre o tema educação musical nas escolas de educação básica, na produção acadêmica dos cursos brasileiros de pós-graduação *stricto sensu*, elaborada entre os anos de 1972 e 2011, em diferentes áreas de conhecimento. Como metodologia de trabalho, realizou-se uma pesquisa qualitativa de caráter bibliográfico considerando os trabalhos que trazem no título, no resumo ou nas palavras-chave, as expressões educação musical, escolas de educação básica e suas respectivas correlatas. As pesquisas acadêmicas foram mapeadas em um banco de dados produzido na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e a coleta de dados foi feita com base na leitura dos resumos. Foram analisadas 105 dissertações e 13 teses, totalizando 118 trabalhos. As categorias formação e prática profissional, políticas públicas e a música no contexto escolar, e outras temáticas balizaram a construção da análise dos dados. Os resultados apontam que o tema "educação musical nas escolas de educação básica" tem sido pesquisado com maior incidência nos cursos de pós-graduação em Educação e, em seguida, nos cursos de pós-graduação da área de Música, aparecendo de maneira incipiente em outras áreas do conhecimento científico.

Palavras-chave: Educação musical. Escolas de educação básica. Pesquisa em música.

Title: Music in elementary schools: academic production of the Brazilian graduate programs (1972-2011)

Abstract: This paper presents a state of the art survey on music education in elementary schools, based on academic production of Brazilian graduate programs, between 1972 and 2011, in several areas of knowledge. The methodology involved a bibliographical research covering articles whose titles, abstracts or key words contained expressions such as music education, elementary school and other associated words. The academic research was mapped in a database produced by the Federal University of Ouro Preto (UFOP), while the data collection was based on abstract reading. The analysis covered 105 dissertations and 13 theses, totaling 118 works. Training and professional practice, public policy, music in the school context, and other themes were the guidelines for building the data analysis. The results pointed out that "music education at elementary schools" as a subject-matter has been researched mostly at graduate programs in Education, followed by graduate programs in Music, and appeared in a incipient form within other areas of knowledge.

Keywords: Music education. Elementary schools. Research in music education.

PIRES, Nair; DALBEN, Ângela I. L. F. Música nas escolas de educação básica: a produção acadêmica dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* no Brasil (1972-2011). *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 171-208, dez. 2013.

Na área de educação, o primeiro curso de mestrado foi criado no ano de 1972, na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e o de doutorado no ano de 1980. Em 1974, a área de Artes implementou seu primeiro curso de mestrado na Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo (ECA/USP), e no ano de 1980, o curso de doutorado. Na área de música, a UFRJ deu início ao primeiro curso de mestrado no ano de 1980, tendo como áreas de concentração a composição e as práticas interpretativas. Em 1982, o Conservatório Brasileiro de Música (CBM) e a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) criaram o curso de mestrado, instituindo a educação musical como uma das áreas de concentração. Na década de 1990, a Universidade Federal da Bahia (UFBA) fundou o curso de mestrado nessa mesma direção e, no ano de 1993, a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e a USP criaram os cursos de mestrado com ênfase em musicologia e em práticas interpretativas. Somente no ano de 1995 surgiu no Brasil o primeiro curso ao nível de doutorado na área de Música na UFRGS, programa que manteve a educação musical como uma das áreas de concentração.

Desde então, a área de Artes[1] tem apresentado um crescimento expressivo dos programas de pós-graduação no Brasil. De acordo com o Documento da Área de Artes[2], em 1996 o país tinha 11 programas de pós-graduação, sendo que apenas dois ofereciam curso de doutorado. Em 2000, a CAPES avaliou 19 programas; em 2003 este número passou para 22; e, em 2009, para 37, sendo 21 cursos de mestrado e 16 de mestrado e doutorado. No ano de 2010, Del Ben (2010) aponta o crescimento da pós-graduação na área específica de Música para 13 programas, e na área de Artes a mesma autora identifica dois programas que incluem a música como uma de suas áreas ou linhas de pesquisa.

Conforme analisa Del Ben (2010: 26), "a educação musical está presente na grande maioria desses programas [da área de Artes], seja como área de concentração ou linha de pesquisa específica, seja associada a outras subáreas do campo da música". Somada ao crescimento da pós-graduação na área de Artes, a produção bibliográfica em educação musical está também presente em diferentes áreas de conhecimento científico, programas e meios de comunicação. Em função da diversidade de produtos, temas de pesquisa, focos de análise, opções teóricas e metodológicas, torna-se fundamental a realização de pesquisas

[1] A área de Artes é composta por programas de pós-graduação em música, artes cênicas e artes visuais.

[2] DOCUMENTO DE ÁREA, 2009. Disponível em:<http://www.capes.gov.br/images/stories/download/avaliacao/ARTES_31mar10.pdf>. Acesso em: 07 out. 2013.

que busquem organizar, discutir e socializar o conhecimento produzido em torno da educação musical no Brasil.

As pesquisas do tipo "estado da arte" ou "estado do conhecimento" têm sido utilizadas pelos pesquisadores brasileiros como forma de mapear e discutir uma determinada produção acadêmica em diferentes campos do conhecimento. De caráter bibliográfico, estas pesquisas buscam retratar as ênfases e dimensões que têm sido privilegiadas em diferentes tempos e espaços, elegendo como documentos a produção discente dos cursos de mestrado e doutorado, publicações em periódicos, comunicações em anais de congressos, seminários científicos e livros (FERREIRA, 2002).

Na área de Música, os levantamentos sobre o estado do conhecimento surgiram com os trabalhos de Ulhôa (1997) e Oliveira e Souza (1997). Ulhôa (1997) elabora um banco de dados com 365 títulos relativos à produção dos programas de pós-graduação *stricto sensu* em Música e Arte com concentração em Música, até dezembro de 1996. De forma mais específica, Oliveira e Souza (1997) realizam uma pesquisa com o objetivo de construir o estado atual do campo de educação musical nas dissertações de mestrado dos cursos de pós-graduação em Música/Educação Musical.

A partir das pesquisas anteriores, Fernandes (1999) sistematiza e verifica como está o campo de pesquisa em Música/Educação Musical na produção discente até 1997. Ao considerar precária esta produção, que não considera produções de outras áreas do conhecimento, o mesmo autor elabora outro estado da arte da pesquisa em Educação Musical, analisando como essa subárea da Música está presente nas dissertações dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* em Educação (FERNANDES, 1999, 2000). Em trabalhos posteriores, ele ainda amplia a listagem, incluindo a produção discente dos cursos de Música, Artes e Educação até o ano de 2001 e, em seguida, de 2002 a 2005 (FERNANDES, 2006, 2007).

Nessa perspectiva de estado da arte, a literatura traz também trabalhos que discutem temáticas variadas, tais como a formação do professor de música na produção da ABEM, no período de 1991 a 2003 (CAMPOS, 2006); a atuação dos professores generalistas nos anos iniciais da escola, no período de 1999 a 2007 (FIGUEIREDO, 2007); a pesquisa em educação musical, buscando compreender sua trajetória, as interações com a sociedade e os impactos nas políticas e práticas educacionais (DEL BEN, 2003, 2007. DEL BEN; SOUZA, 2007); a articulação entre juventudes, música e escolas nas dissertações e teses no período de 2000 a 2007 (ARROYO, 2007, 2009); a relação entre professores não especialistas em música e educação musical nos anais dos encontros nacionais e na revista

da ABEM, no período de 2001 a 2008 (WERLE; BELLOCHIO, 2009); e ainda a relação entre a música e a educação infantil em teses e dissertações (MARQUES; AZEVEDO, 2011).

O conjunto dos trabalhos, apesar de importante e relevante para a subárea de Educação Musical de maneira geral, prescinde de uma visão acerca da totalidade de estudos e pesquisas sobre o tema "educação musical nas escolas de educação básica", produção que se encontra distribuída por diversos programas de pós-graduação, em áreas de conhecimento diferentes e em meios de divulgação. Nesse sentido, justifica-se a realização de pesquisas qualitativas de caráter bibliográfico, mapeando e divulgando esse saber que se avoluma cada vez mais rapidamente, compreendendo seu crescimento quantitativo e qualitativo, suas ênfases e lacunas.

Em trabalho anterior, realizamos o "estado da arte" sobre o tema educação musical nas escolas de educação básica na produção da Revista da Abem, no período de 1992 a 2011, analisando 75 artigos (PIRES; DALBEN, 2013). Neste trabalho, tomamos como fonte documental a produção acadêmica dos cursos de pós-graduação *stricto sensu*, elaborada entre os anos de 1972 e 2011, buscando construir um panorama possível sobre as produções acadêmicas que relacionam música, educação e contextos escolares.

Como questões norteadoras, o levantamento se embasou nas seguintes perguntas: em torno de quais categorias os trabalhos poderiam ser agrupados? Quais os focos de interesse dos autores? Como se deu o crescimento da produção científica sobre o tema? Quais regiões e estados do país concentram maior número de estudos? Qual etapa da educação básica está sendo privilegiada? Quais áreas de conhecimento têm dado suporte à discussão sobre o tema? Em quê as pesquisas avançam e nos sinalizam como possibilidades para a educação musical nas escolas? O que apontam como limites de atuação profissional? O que as pesquisas sinalizam como temas importantes a serem investigados?

Para a seleção dos trabalhos, fez-se necessário escolher as expressões norteadoras da pesquisa. Nessa fase da pesquisa, veio à tona a questão da indefinição da área de Música em relação aos termos utilizados para designar o conjunto de relações da música com os processos educativos em escolas de educação básica. Percebeu-se que diferentes expressões correlatas se referem às experiências e práticas musicais realizadas no espaço escolar, tais como educação musical, atividades musicais, alfabetização musical, experiência musical, ensino de música, aula de música, ensino de artes, iniciação musical, prática musical, musicalização. Da mesma forma, para designar o contexto, o levantamento

encontrou as expressões educação básica, prática escolar, I e II graus, ensino fundamental e médio, escola pública, escola formal, educação escolar, escola regular, ensino básico[3]. Como opção metodológica, o levantamento considerou todos os trabalhos que trazem no título, no resumo ou nas palavras-chave as expressões educação musical, escolas de educação básica e suas respectivas correlatas.

Definidas as expressões norteadoras, os trabalhos foram mapeados exclusivamente em meio eletrônico (*internet*) pelo título, resumo e palavras-chave a partir de pesquisa em um banco de dados construído na Universidade Federal de Ouro Preto - UFOP[4]. Em seguida, realizou-se a leitura exploratória dos resumos, coletando os seguintes dados: autor e ano, título, foco do estudo, contexto e participantes da pesquisa, referencial teórico, procedimentos metodológicos e principais conclusões.

O banco de dados da UFOP reúne trabalhos discentes (dissertações e teses) catalogados em 21 Estados brasileiros (PR, AL, ES, GO, MA, MT, MS, MG, SP, RJ, BA, RS, SC, AC, AM, CE, PB, PE, RN) e Distrito Federal. O mapeamento se deu a partir de pesquisa realizada nos *sites* dos programas de pós-graduação das Instituições de Ensino Superior e no *site* da Capes. A metodologia de trabalho partiu da elaboração de uma lista das universidades federais, estaduais e particulares presentes em cada Estado brasileiro. Elegendo a Música como temática, posteriormente foi feito o mapeamento dos trabalhos por Estado, começando-se pela região Sudeste onde há o maior volume de teses e dissertações. Por meio do programa *Microsoft Office Excel* foram elaboradas tabelas com o objetivo de organizar, em cada Estado brasileiro, os seguintes dados coletados: título, tese ou dissertação, autor, nome do curso de pós-graduação, instituição, ano de publicação, área relacionada e endereço eletrônico dos trabalhos disponíveis *on-line*. Na fase de catalogação dos trabalhos, o item "área relacionada" foi dividido em cinco subitens concernentes ao campo musical: Música e Educação, Música e Saúde, Musicologia, *Performance* e Composição. Abrangendo o período de 1972 a 2011, esse banco de dados contém 3160

[3] Em seu mapeamento, Fernandes (2007) utiliza quatro palavras-chave: música, ensino da música, musicalização e educação musical.

[4] Banco de dados elaborado sob a coordenação do professor Dr. Cesar Maia Buscacio, do curso de Música da UFOP, tendo como bolsistas as alunas Taís Peneda Simões, Ludmilla Thompson Sathler Freitas e Geovana de Andrade Freire. A construção desse banco de dados se deu vinculada ao projeto Pró-Ativa da Pró-Reitoria de Graduação da UFOP, intitulado *Fontes e Referências: levantamento bibliográfico para a disciplina Pesquisa em Música*.

trabalhos catalogados em 21 estados brasileiros e no Distrito Federal, desenvolvidos em diversas áreas do conhecimento, incluindo cursos do âmbito federal, estadual e particular[5].

Dimensões e ênfases da produção discente

Como opção metodológica, primeiramente foram selecionados 249 trabalhos (7,8% do total) e coletados os respectivos resumos. Em seguida, foram considerados, para a organização da planilha, os trabalhos que apresentavam a escola de educação básica como lócus da pesquisa, o que totalizou 166 trabalhos (5,2%). Para a análise dos dados, foram eliminados 48 trabalhos - 38 dissertações e 10 teses - que não apresentavam resumo disponível na *internet* (1,5%). As pesquisas analisadas nesse levantamento somam, portanto, 118 trabalhos, o que corresponde a 3,7% da produção discente desenvolvida nos cursos de pós-graduação no Brasil, no período de 1972 a 2011.

De acordo com a Fig. 1, observa-se a massiva produção discente de dissertações de mestrado, com 105 trabalhos (89%), em contraposição à incipiente produção de teses de doutorado, com apenas 13 trabalhos (11%). A essa diferença pode-se atribuir a própria configuração dos cursos de pós-graduação no país, nos quais predomina a oferta de cursos em nível de mestrado.

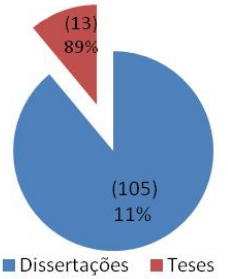


Fig. 1: Distribuição de trabalhos discentes por modalidade, no período de 1972 a 2011.
Fonte: Programas de Pós-Graduação das IES/CAPES. Dados sistematizados pela autora.

[5] Apesar de concentrar um grande volume de teses e dissertações, entendemos que o banco de dados da UFOP apresenta alguns limites. Exemplificando, podemos citar a indisponibilidade, em alguns *sites*,de trabalhos defendidos há mais de 10 anos, ou ainda, o cronograma do grupo de pesquisa que pode diferir da data de postagem de alguns trabalhos na internet. Para maiores informações sobre o banco de dados, consultar Freitas (2010).

A produção discente que investiga o tema "educação musical nas escolas de educação básica" só aparece na literatura na década de 1990 com o trabalho de Figueiredo (1990), dezoito anos após o início da produção científica nos cursos de pós-graduação no Brasil. De maneira bastante incipiente, em uma década foram produzidos apenas sete trabalhos. No período seguinte, observa-se o crescente interesse dos pesquisadores pelo tema, que elevam a produção, a cada cinco anos, para 13, em seguida para 38, chegando-se a 60 trabalhos no último período, como mostra a Fig. 2.

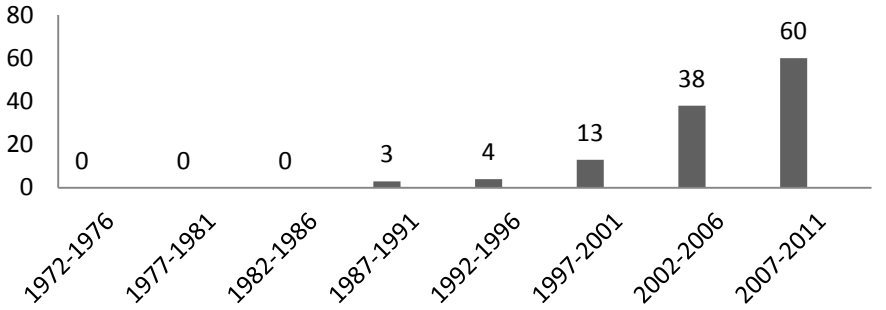


Fig. 2: Distribuição dos trabalhos discentes por período de 5 anos**.** Fonte: Programas de Pós-Graduação das IES/CAPES. Dados sistematizados pela autora.

A concentração de pesquisas na região Sul, com 56 trabalhos (47,4%), e na região Sudeste, com 47 trabalhos (39,8%) pode ser verificada na Fig. 3. No entanto, na região Sudeste encontra-se uma maior produção em nível de doutorado, com oito teses, em comparação com a região Sul, com cinco teses. Nas regiões Sul e Sudeste, apenas cinco estados apresentam uma produção acima de dez trabalhos, incluindo teses e dissertações: Minas Gerais (MG), com 12; Rio de Janeiro (RJ), com 13; Paraná (PR), com 15; São Paulo (SP), com 22 e, na liderança absoluta, o Rio Grande do Sul (RS), com 32 pesquisas.

As demais regiões apresentam uma produção bastante pequena, com sete trabalhos na região Centro-Oeste (5,9%), cinco na região Nordeste (4,2%), e três na região Norte (2,5%). Juntas, estas três regiões somam 15 trabalhos, dentre eles apenas uma tese, o que equivale a 12,7% da produção. Os dados representam a própria distribuição geográfica dos cursos de mestrado e doutorado no país, sobretudo na área de Música, que se

concentram nas regiões Sul e Sudeste, e revelam a condição incipiente da produção acadêmica de trabalhos originais em nível de doutorado (Fig. 4).

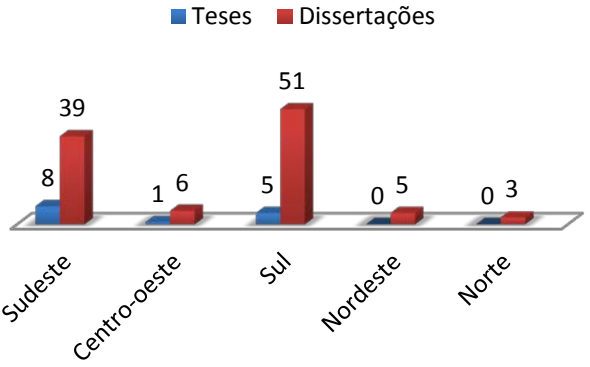


Fig. 3: Número de trabalhos discentes por origem regional.
Fonte: Programas de Pós-Graduação das IES/CAPES. Dados sistematizados pela autora.

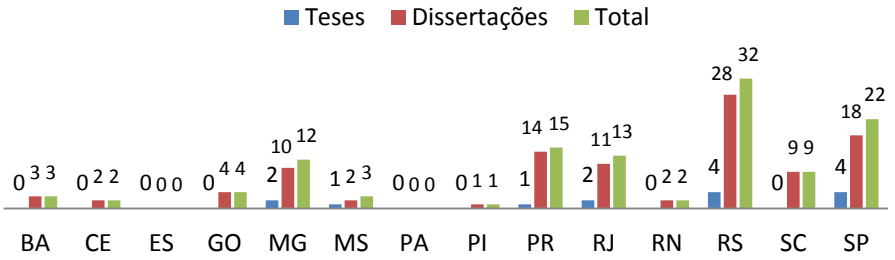


Fig. 4: Distribuição dos trabalhos discentes por Estado.
Fonte: Programas de Pós-Graduação das IES/CAPES. Dados sistematizados pela autora.

O maior número de pesquisas foi realizado em instituições federais, 56%, seguido das instituições estaduais, 28%, e, por último, as particulares, com 16%. As instituições federais são responsáveis por mais da metade da produção discente na pós-graduação, o que confirma sua importância na formação dos pesquisadores brasileiros e na manutenção da qualidade dos trabalhos desenvolvidos (Fig. 5).

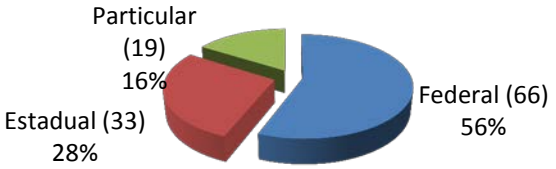


Fig. 5: Trabalhos discentes por dependência administrativa.
Fonte: Programas de Pós-Graduação das IES/CAPES. Dados sistematizados pela autora.

De acordo com a Fig. 6, das 39 IES que tiveram trabalhos selecionados, apenas oito apresentam cinco ou mais pesquisas. Com cinco pesquisas, temos a Universidade Federal de Santa Maria (UFSM), a Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e a Universidade Estadual de São Paulo (UNESP) e com sete pesquisas, a Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG), a Universidade Federal do Paraná (UFPR), a Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) e a Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Com expressiva produção discente, a Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) lidera com 27 pesquisas, o que denota a grande importância que o tema "educação musical nas escolas de educação básica" tem para os pesquisadores dessa instituição. Além disso, esta universidade oferece cursos de mestrado e doutorado na área de música e de educação, o que favorece a interface nas pesquisas acadêmicas.

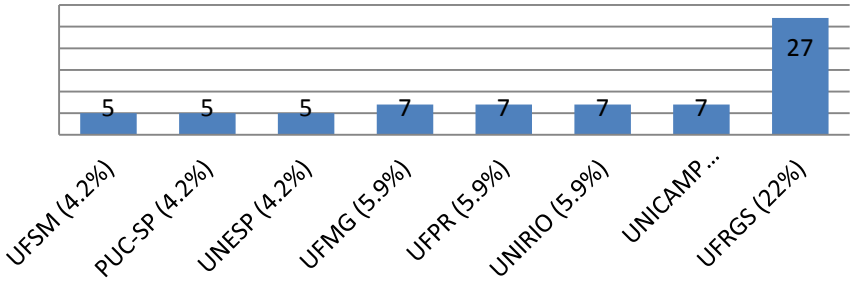


Fig. 6: Instituições de Ensino Superior com cinco trabalhos ou mais.
Fonte: Programas de Pós-Graduação das IES/CAPES. Dados sistematizados pela autora.

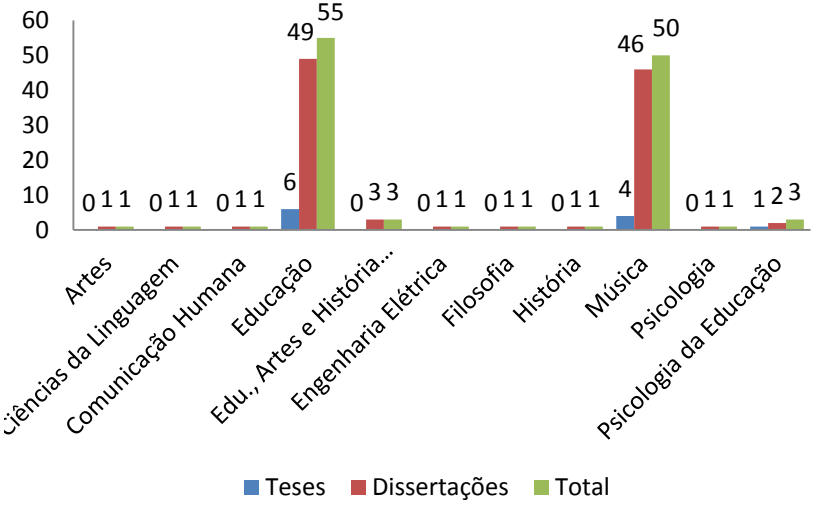


Fig. 7: Distribuição de trabalhos por área de conhecimento.
Fonte: Programas de Pós-Graduação das IES/CAPES. Dados sistematizados pela autora.

Dentre as 11 áreas de conhecimento que aparecem no levantamento, a área de educação apresenta o maior número de pesquisas, seis teses e 49 dissertações, totalizando 55 trabalhos. Em seguida, a área de Música reúne quatro teses e 46 dissertações, somando 50 pesquisas (Fig.7). Apesar do equilíbrio entre as áreas de educação e de música e da necessária contribuição dos fundamentos educacionais para o entendimento do ensino de música nas escolas, o tema pesquisado necessita de pesquisas com interface em outras áreas que possam subsidiar reflexões em torno dos diferentes aspectos dos processos de ensino e aprendizagem de música. Como apontado no gráfico abaixo, a incipiente produção em outras áreas de conhecimento sobre o tema pesquisado soma apenas 12 dissertações e uma tese.

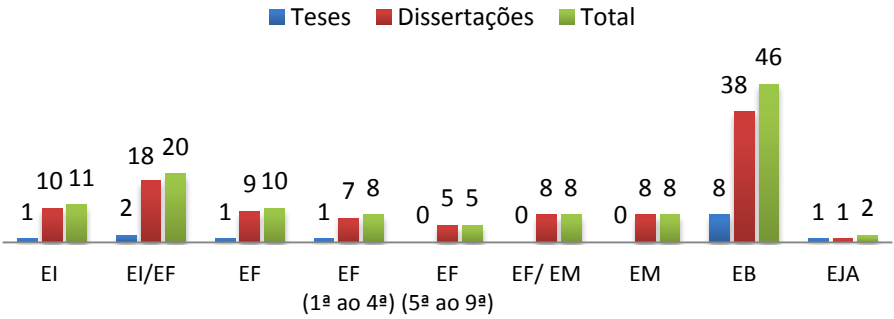


Fig. 8: Trabalho discente por nível de ensino.
Fonte: Programas de Pós-Graduação das IES/CAPES. Dados sistematizados pela autora.

Ao organizar a produção discente por nível de ensino, observa-se, na Fig. 8, a predominância de trabalhos que abordam a educação básica de maneira geral (EB), representando 38,9%. As pesquisas sobre o ensino médio (EM), isoladamente, aparecem nesta produção, com 6,7% dos trabalhos, ou na interface com os quatro últimos anos do ensino fundamental (EF/EM), também com 6,7%. O conjunto de dissertações e teses que especifica o nível de ensino concentra seu foco de pesquisa na interface da educação infantil com os quatro primeiros anos do ensino fundamental (EI/EF), com 16,9%, e, em seguida, na educação infantil (EI), com 9,3% dos trabalhos. As pesquisas que analisam o ensino fundamental de maneira geral (EF) representam 8,4% dos trabalhos, aquelas que têm seu

foco nos quatro primeiros anos desta etapa (EF 1º ao 4º), 6,7%, e as centradas nos cinco últimos anos (EF 5º ao 9º), 4,2%. Novamente, observa-se que os anos iniciais do ensino fundamental continuam sendo um espaço privilegiado de pesquisa em detrimento dos anos finais. A Educação de Jovens e Adultos (EJA) configura-se como uma etapa de ensino pouco explorada pelos pesquisadores, apresentando apenas uma tese e uma dissertação, o que representa 1,6% dos trabalhos analisados.

Focos de interesse das pesquisas

As pesquisas foram agrupadas em torno das três grandes categorias para a análise qualitativa dos dados, como mostra a Fig. 9. "Formação e prática profissional" apresenta o maior número de pesquisas, com 74 trabalhos (62,7%); em seguida, "políticas públicas e a música no contexto escolar", com 31 pesquisas (26,2%) e, por fim, com o menor índice, "outras temáticas", com 13 trabalhos (11,0%). De acordo com a metodologia adotada, cada categoria foi dividida em subcategorias para a análise dos dados.

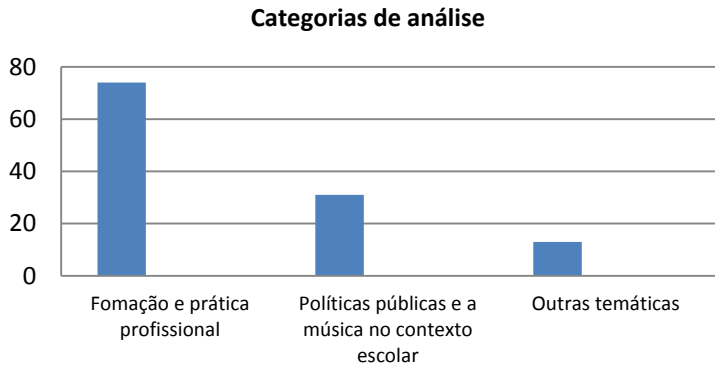


Fig. 9: Categorias de análise da produção acadêmica discente.
Fonte: Dados sistematizados pela autora.

Formação e prática profissional

A primeira categoria foi dividida em quatro subcategorias, contendo trabalhos

distribuídos da seguinte maneira: prática de ensino e aprendizagem (36 trabalhos); conhecimentos sobre/dos professores (13 trabalhos); conhecimentos sobre/dos alunos (19); formação e relação profissional (06).

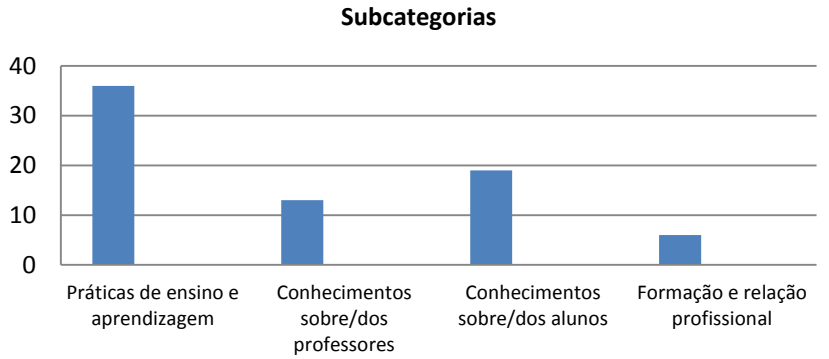


Fig.10: Subcategorias da Formação e prática profissional da produção acadêmica discente.
Fonte: Dados sistematizados pela autora.

A primeira subcategoria contém o maior número de pesquisas, totalizando 36 trabalhos. "Práticas de ensino e de aprendizagem" constitui-se em um grupo de pesquisa que reúne temas considerados de maior relevância para os pesquisadores da área. Grande parte das pesquisas busca verificar o ensino de música nas escolas de educação básica em diferentes etapas de formação (ARAÚJO, 2001. LOUREIRO, 2001. MARINO, 2005. EISENBERG, 2006. ALMEIDA, 2007. JARDIM, 2007. MACHADO, 2008. SOLER, 2008). Outros autores investigam o uso de recursos tecnológicos e equipamentos eletrônicos no contexto escolar (PINTO, 2007. OLIVEIRA, 2010) e a viabilidade e funcionalidade do uso da informática (PEREIRA, 2004). A prática da educação musical nas escolas é investigada por Xavier (2009); as atividades extracurriculares e de arte, por Rossi (2006) e as práticas musicais extraescolares, por Rabaioli (2002). Trabalhos exploratórios apresentam propostas metodológicas para o desenvolvimento do processo de ensino e de aprendizagem (SLEIMAN, 2009), propondo como mediadores a utilização do canto coral (FIGUEIREDO, 1990) e do canto orfeônico (GUIMARÃES, 2003), de práticas corporais (NEDEL, 2010), de canções urbanas (SOUZA, 2007), da ópera (MURAD, 2008), do método Orff (MEYER, 2000), da flauta doce (PENTEADO, 2007), de aplicativos

tecnológicos (ARAÚJO, 2002), de ensaio-aula para bandas escolares (SILVA, 2010), e do ensino da leitura de letras de música popular brasileira (RUFINO, 2008).

Esta subcategoria reúne, ainda, trabalhos que investigam a música como recurso didático- pedagógico na aula de língua inglesa (KAWACHI, 2008), o ensinar e o aprender por meio da arte (AMARAL, 2006), a articulação entre a música e as histórias infantis (SCHUNEMANN, 2010) e as práticas musicais de um grupo de mulheres de um assentamento rural (DINIZ, 2004). Nogueira (2005) pesquisa a educação musical para adultos; Bona (2006), o repertório e as práticas musicais de professores; Diniz (2005), a presença da música nas práticas pedagógicas de professores e Cioqueta (2006), o efeito da prática musical no processamento auditivo em crianças. Finalizando, leiam-se os trabalhos de Benedetti (2009), que analisa as questões que o conhecimento musical cotidiano impõe à educação musical formal; de Loureiro (2010), que focaliza as práticas musicais, seus objetivos e contribuições para o desenvolvimento e aprendizagem dos alunos e o de Soares (2008), que investiga a prática da música como matriz curricular numa concepção interdisciplinar.

O conjunto dessas pesquisas aponta para o fortalecimento de ações político-educacionais, na busca da melhoria das condições de trabalho dos professores de música e da formação por meio da oferta de cursos de formação continuada. De maneira geral, as pesquisas exploratórias confirmam a eficiência do uso dos diferentes mediadores no desenvolvimento do processo de ensino e aprendizagem musical. Os trabalhos confirmam, ainda, que a inserção de práticas musicais da cultura dos alunos no currículo escolar promove a valorização dos saberes locais e o fortalecimento da autoestima e da identidade cultural da comunidade e que a aprendizagem musical contribui para a formação da subjetividade, oportuniza ampliar as potencialidades dos alunos e proporciona a valorização do indivíduo. Com relação à ausência da música na escola, as dificuldades relacionadas ao sistema institucional, à formação deficiente dos professores e, sobretudo, ao desconhecimento da função efetiva da música são apontados como fatores determinantes. A inserção da música na escola passa, principalmente, pela necessidade de atender a principal expectativa dos alunos: "tocar instrumentos", ou seja, fazer música.

O conjunto de 13 pesquisas que analisa o "conhecimento sobre/dos professores" traz como foco as competências e saberes docentes para a prática pedagógico-musical (BEAUMONT, 2003. MACHADO, 2003. BRAGA, 2005. GODOY, 2009); as concepções docentes sobre o uso do material didático na educação musical (OLIVEIRA, 2005; MORAIS, 2009); as concepções e ações de professores (DEL BEN, 2001) e de

coordenadores pedagógicos (SANTOS, 2006) e concepções e abordagens de educação musical especial (SANTOS, 2008). Outros trabalhos buscam investigar a relação entre educação, música e investigação (MELO, 1999); a vivência musical dos professores (PIRES, 2005); os significados atribuídos às experiências musicais oferecidas às crianças (PIVA, 2008) e a atuação, formação e informação de professores generalistas (LOPES, 2011).

Em relação aos conhecimentos e competências docentes, as ações voltadas para a organização e gestão de situações de aprendizagem são apontadas como fundamentais à prática-pedagógica escolar. De acordo com os professores, o conjunto destas competências desenvolve-se, de maneira geral, no decorrer das atuações próprias da prática profissional. As pesquisas revelam o descompasso entre a formação e a prática e as recomendações oficiais, e indicam a necessidade de formação permanente dos professores para a melhoria da prática escolar. Nesta subcategoria, também aparece, de maneira consensual, a constatação de que o uso de materiais didáticos é importante mediador do processo de ensino e aprendizagem de música. Outra contribuição importante é relativa à percepção do ensino de música nas escolas como teias, como um emaranhado de espaços informais de ensino de música, pontuados por focos de espaços formais do ensino da música enquanto disciplina.

O conjunto de 19 pesquisas sobre o "conhecimento sobre/dos alunos" traz importantes reflexões sobre o que os jovens expressam por meio da linguagem musical (GILIO, 1999); a influência da indústria cultural nas preferências musicais de adolescentes (CASAGRANDE, 2009); o que é relevante para a criança na sua experiência com a música (SOUZA, 1992); o gosto musical dos jovens (SEREN, 2009); as concepções e práticas musicais (SEBBEN, 2009) e concepções e expectativas dos alunos (SANTOS, 2009); a relação que a criança estabelece com a música dentro do espaço escolar (ROMANELLI, 2009) e os sentidos que atribuem a ela (MÜLLER, 2000). Macedo (2005) investiga a apreciação musical infantil e os usos e sentidos atribuídos à música; Wolffenbüttel (2004) analisa as vivências e concepções de folclore e música folclórica; Lorenzi (2007) verifica os processos de composição musical de adolescentes; Vilela (2009) pesquisa a motivação e o valor atribuído a aula de música nas escolas e Pizzato (2009) estuda as relações entre os níveis de interesse e níveis de competências para aprender música.

A apropriação de conceitos musicais e sua interferência no desenvolvimento do raciocínio abstrato é investigada por Eyng (2008); as ações musicais adequadas ao perfil de sujeitos com dificuldades de aprendizagem, por Gheller (2009) e as diferentes concepções educacionais atribuídas ao portador de atraso do desenvolvimento, por Loureiro (2006).

Ribas (2006) focaliza a articulação das práticas musicais na educação de jovens e adultos; Mosca (2009) descreve e analisa os processos ludopoiéticos que se revelam na educação musical e Silva (2000) analisa a música no espaço escolar e a construção da identidade de gênero de adolescentes.

As pesquisas revelam que, a partir do momento em que os alunos internalizam o significado de conceitos musicais sistematizados e, em seguida, passam a realizar operações mentais valendo-se dos signos correspondentes, tem-se uma organização consciente da atividade musical. As análises da relação entre a educação musical e a mídia revelam que a apreciação musical se constitui em homologias referentes aos sentidos construídos e disseminados pela indústria cultural e pela lógica de mercado. Apesar de este paradigma determinar o gosto dos alunos da rede pública e privada, a escola não se apropria desse conhecimento quando da organização das propostas didáticas. Da mesma maneira, as manifestações musicais das crianças dentro do espaço escolar, muitas vezes ocultas aos adultos, não são consideradas como elementos essenciais para a construção de propostas de ensino de música.

Os alunos atribuem sentido à música, têm interesse na sua aprendizagem na escola e consideram-se com alta competência e com baixa dificuldade para realização das atividades musicais. Apesar de considerarem a aula de música na escola como um espaço/momento de aprendizagens, os alunos que aprendem música em outros contextos atribuem mais importância, interesse e utilidade a ela do que os que a aprendem no contexto escolar. A análise dos processos ludopoiéticos destaca a relevância da vivência musical com ludicidade, criatividade e sensibilidade, aspectos que se revelam na corporiedade dos alunos. Novamente, aparece a ideia de que as preferências musicais dos adolescentes são ativas e dinâmicas e estão relacionadas à diferença de gênero socialmente construída.

"Formação e relação profissional" compreende um grupo de seis pesquisas voltadas para a análise da formação emancipatória do educador musical a partir de uma perspectiva crítica (CUNHA, 2006) e da parceria entre o educador musical e o professor generalista (AZOR, 2010). Outros autores investigam a relação entre a formação e a prática de professores (MIRANDA, 2004. PACHECO, 2005. SPANAVELLO, 2005) e como os professores licenciados em outras áreas do conhecimento se tornam professores de música na educação básica (ABREU, 2011).

As pesquisas revelam que a práxis emancipatória do educador se dará pela conscientização da criança para a boa música e por sua função educativa do refletir. Verifica-

se a exigência de educadores comprometidos politicamente com a possibilidade de transformação das relações sociais no processo de ensino e aprendizagem de música. Constata-se que ações de formação continuada ajudam na superação de concepções que atribuíam à educação musical um papel de coadjuvante no processo educativo e que os professores constroem a sua profissionalização tecendo uma relação singular-plural com o contexto escolar.

Políticas públicas e a música no contexto escolar

A segunda categoria foi dividida em quatro subcategorias (Fig. 11), quais sejam: conjunto legal e normativo (05 trabalhos); programas e projetos (05 trabalhos); presença da música nas escolas (15 trabalhos); currículo e avaliação (06 trabalhos).

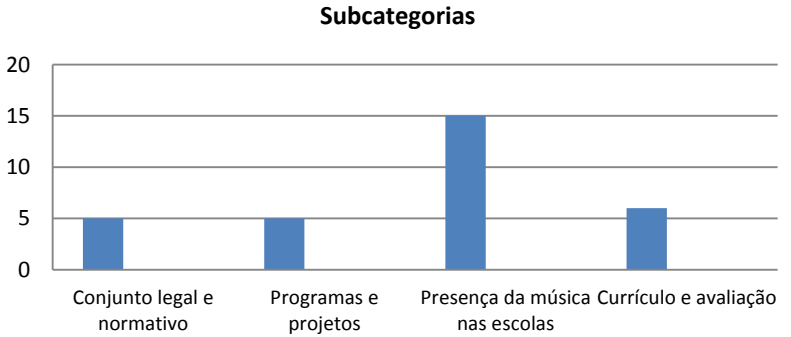


Fig. 11: Subcategorias de políticas públicas e a música no contexto escolar da produção acadêmica discente. Fonte: Dados sistematizados pela autora.

A subcategoria "conjunto legal e normativo", com cinco trabalhos, busca verificar se os Parâmetros Curriculares Nacionais de Ensino de Arte (PCN-Arte) foram aceitos e incorporados ao trabalho escolar e identificar as ações de apoio à sua implantação (CIABOTTI, 2003); analisar como se deu a inclusão do ensino da musicalização e da música na agenda política internacional e nacional (DIAS, 2008) e verificar a organização do ensino de música após a Lei nº 11.769, que trata da obrigatoriedade de seu ensino (MARTINS, 2011). Teixeira (2010) identifica as representações de tempo e de espaço escolar da música

nas escolas de educação básica e Pereira (2010) propõe uma análise crítica do processo histórico-político da campanha "Quero Educação Musical na Escola".

Surge como conclusão a necessidade de se buscar estratégias de formação continuada de professores capazes de inseri-los numa prática educativa mais coerente com os princípios do PCN-Arte. Algumas pesquisas apontam iniciativas no espaço acadêmico que contribuam para a presença da música na escola e afirmam que o projeto político-pedagógico das escolas deve ser um instrumento que favoreça a compreensão e atribua significações necessárias para o pleno exercício da cidadania.

O grupo que reúne cinco trabalhos sobre "programas e projetos" congrega estudos de caso sobre os dados do Projeto Arte Inclusão da cidade de Goiânia, no sentido de abordar alguns temas como a inclusão, a educação musical e o papel da música na educação inclusiva (DROGOMIRECK, 2010); do Programa Horizontes Culturais da rede municipal de ensino do Rio de Janeiro, para compreender como se processa a educação musical de professores (DIDIER, 2003); do Projeto "Educanção" do município de Paraty (SILVEIRA, 2006); do Projeto Escola Pública Integrada – EPI do estado de Santa Catarina (VEBER, 2009) e do Programa de Formação Continuada em educação musical (TARGAS, 2003), buscando identificar suas possíveis contribuições.

Os programas e projetos trazem subsídios no sentido de servirem de referência à prática musical para promover a inclusão, a aprendizagem e contribuírem para a construção de outra subjetividade, aquela que luta por emancipação. A análise da inserção da música na escola sob a perspectiva dos tempos escolares possibilitou compreender como ocorreu a legitimação da música no currículo escolar, contribuindo para a conquista do lugar do ensino de música na escola. A partir dos projetos e programas, o professor pode construir novos conhecimentos, desenvolver novas habilidades e aprender a lidar com os conteúdos de maneiras diferentes.

A subcategoria que discute a "presença da música nas escolas" reúne um grupo de 15 pesquisas. De maneira geral, busca-se compreender como se dá a condição do ensino de música, seus usos e funções nas escolas (HUMMES, 2004. SANCHOTENE, 2006. ANDRAUS, 2007); a situação da educação musical (MARQUES, 2009. URIARTE, 2005) e a presença da música nas escolas (HIRSCH, 2007); o sentido das práticas musicais no contexto da educação artística (CAMPOS, 2004) e a construção social do significado musical (COSTA, 2005); as funções das bandas e fanfarras nas escolas e os sentidos desses grupos e os aprendizados adquiridos (CAMPOS, 2008). Outras pesquisas investigam a importância da música (UNGLAUB, 2000. LOUREIRO, 2009), seu papel na formação dos

alunos (GUIMARÃES, 2008. STAVRACAS, 2008. SUGAHARA, 2008) e os benefícios psicológicos da aula de música (CASTRO, 2007).

A desarticulação entre o falar sobre música e o fazer musical aponta para as funções e os usos inadequados da prática pedagógico-musical, em desarmonia com a realidade da criança. Outro problema apontado diz respeito à predominância de atividades musicais extraclasse a partir de grupos de coral e fanfarra que, além de reforçarem um lugar não curricular para a música, restringem suas práticas de conhecimento musical à execução instrumental. Além disso, quando as práticas se dão como componentes da educação artística, trazem como marca as características polivalentes de seu ensino. Outra questão que tem sido recorrente na história da educação musical encontra-se atrelada à concepção dominante da sua função disciplinadora de cunho emocional (acalmar e tranquilizar os alunos para o bom desempenho da aula e das atividades escolares), subestimando o seu valor intrínseco como uma linguagem social.

Considera-se, também, que o trabalho musical induz ao movimento, desenvolve o senso rítmico, a coordenação motora, a memória e promove a interação entre as pessoas, favorecendo a socialização. O ensino de música na educação básica tem sido considerado relevante e com boas perspectivas de inserção. No entanto, frente a um conjunto de fatores, tais como a falta de formação do professor e de apoio oficial para a implementação da música, aliados ao fato de que as leis não apresentam uma definição do que seja ensino de artes no currículo, surgem dificuldades para a inserção e continuidade do ensino musical na educação básica. Observa-se que o conteúdo musical ainda desempenha um papel vago e impreciso no contexto escolar, e sua pertinência acaba por depender da sensibilidade do profissional que atua na área. Como benefícios psicológicos, a música tem sido valorizada pelas suas contribuições na diminuição de conflitos, melhoria das relações familiares, aumento da sociabilidade, melhoria da autoestima implícita, diminuição da sensação de pressão por parte do meio e aumento da tendência ao devaneio e à fantasia.

Na discussão sobre "currículo e avaliação", que compreende seis trabalhos, surgem importantes pesquisas que buscam fundamentar um modelo de educação musical norteado pelo princípio de "Platôs" e levantar possibilidades de concretização de um modelo rizomático de ensino de música (OLIVEIRAS FILHO, 1998). Outros autores investigam a possibilidade de se obter um desenvolvimento musical equilibrado nos parâmetros de composição, execução e apreciação como proposta curricular (MATEIRO, 1995). Há também aqueles que se propõem a investigar a arte nos currículos escolares e refletir acerca dos valores atribuídos a essa disciplina na visão dos professores (CORREA,

2006) e compreender a inserção da música no projeto político-pedagógico (WOLFFENBUTTEL, 2009). Aparecem, ainda, trabalhos com foco na avaliação da apreciação musical (DEL BEN, 1997) e na aprendizagem cooperativa na educação musical popular (STEFANELLI, 2009).

Os resultados apontam para a complexidade da integração da música ao projeto político-pedagógico e, levando em consideração micro e macropolíticas educacionais, comprovam a possibilidade do uso da Teoria e Modelo Espiral de Desenvolvimento Musical para avaliar a apreciação musical de crianças e adolescentes; constatam a importância do conhecimento musical efetuar-se durante o período da escolarização, a partir do desenvolvimento musical equilibrado nos parâmetros de composição, execução e apreciação. Os resultados da avaliação do processamento auditivo se mostram superiores nos grupos com experiência musical em relação aos resultados do grupo sem experiência e, com relação à aprendizagem cooperativa, as interações entre alunos experientes e inexperientes tornam o ambiente propício à aprendizagem musical.

Outras temáticas

A terceira categoria divide-se em duas subcategorias (Fig. 12): revisão teórica (12 trabalhos); estado da arte (01).

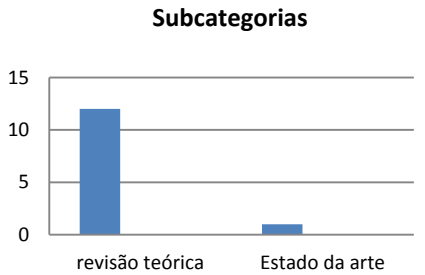


Fig. 12: Subcategorias de outras temáticas da produção acadêmica discente.
Fonte: Dados sistematizados pela autora.

A primeira subcategoria, formada por pesquisas de "revisão teórica", agrupa 12 trabalhos. Como temas contemplados nas pesquisas destacam-se os aspectos históricos do canto orfeônico nos anos 30 e 40 (FELIZ, 1998), no período de 1950 a 1971 (CHINALI, 2009) e no período de 1946 a 1971 (JUNIOR, 2009), além do conhecimento e reconhecimento de suas contribuições pedagógicas (BESEN, 1991) e de sua relação com a legislação vigente (JÚNIOR, 2005). Jardim (2008) traça o percurso histórico do ensino de música nas escolas de 1838 a 1971, Paula (2008) elabora uma construção teórica que ajude na compreensão do ensino de música nas escolas e, a partir da teoria pedagógica comeniana, Cambruzzi (1998) propõe conceber a educação como arte, a escola como oficina e o mestre como artífice. Oliveira (2009) investiga alguns métodos ativos para o ensino de música, Medeiros (1997) estuda as propostas de educação musical de Edgar Willems e Murray Schafer, enquanto que Fonterrada (1991) analisa as principais linhas da educação musical nas escolas de música e Schmidt (1995) traz contribuições para a educação musical a partir de uma perspectiva pedagógica histórico-crítica.

Como conclusões, as pesquisas apontam o paradoxo existente entre a importância que tem a música no cotidiano do aluno e o que (não) se ensina na escola e discutem o significado atribuído ao mito do dom para o ensino e aprendizagem da música. De maneira importante, aparece a defesa da exigência de educadores musicais habilitados tecnicamente e comprometidos politicamente com a possibilidade de transformação das relações sociais no processo de ensino e aprendizagem escolar. Os trabalhos de cunho histórico trazem uma contribuição significativa ao perceberem que o ensino de música ordenou-se para atender às funções a que foi destinado nos projetos educacionais da época e que os rumos da educação musical foram encaminhados com vistas à educação, não em direção ao exercício e à produção da arte.

A última subcategoria traz apenas uma pesquisa que se propõe a realizar o "estado da arte", investigando a trajetória histórica da educação musical e a influência dos paradigmas da educação (TEIXEIRA, 2007). A pesquisa aborda a existência de uma inquietação dos profissionais da área de Música, no sentido de colocar essa disciplina nas escolas brasileiras, visando melhorar seu ensino e as políticas para sua inclusão, em caráter definitivo, no currículo das escolas.

Sinalizações para se pensar as relações da música com os processos educativos em escolas de educação básica

Com base em diferentes aspectos, o volume de trabalhos selecionados permitiu analisar um conjunto significativo da produção acadêmica brasileira sobre o tema "educação musical nas escolas de educação básica", elaborado ao longo de quase quatro décadas por discentes de cursos brasileiros de pós-graduação *stricto sensu*. A seguir, são apresentadas considerações sobre o crescimento quantitativo e aspectos qualitativos da produção científica, trazendo ênfases e lacunas das pesquisas e algumas sinalizações para a educação musical nos espaços escolares.

O crescimento da produção discente que investiga o tema se deu de forma ascendente, aumentando em 292 % no período de 2002 a 2006 e atingindo 461,5% no período de 2007 a 2011. O levantamento também mostra que a concentração de pesquisas se deu nas regiões Sul e Sudeste nos estados de MG, RJ, PR, SP e RS. A análise dos dados reitera a situação relatada por Fernandes (1999), exceto quando o autor se refere aos estados com maior número de pesquisas (RJ, SP e RS). A ampliação das pesquisas para outros estados brasileiros se deve ao crescimento da oferta de cursos de pós-graduação no país na última década, o que contribui para potencializar e disseminar o conhecimento científico. Todavia, a pós-graduação no Brasil ainda se ressente de ampliar a oferta de cursos *stricto sensu* para regiões menos contempladas, como Norte, Centro-Oeste e Nordeste.

O tema "educação musical nas escolas de educação básica" tem sido pesquisado com maior incidência nos cursos de pós-graduação em Educação e, em seguida, nos cursos de pós-graduação da área de Música, aparecendo de maneira incipiente em outras áreas do conhecimento científico. Esse fato, também presente no trabalho de Fernandes (1999), revela que a pesquisa na subárea de educação musical tem espaço e relevância na área da Educação, o que a torna uma subárea instalada no interior desta área. No entanto, a permanência dos dados leva a pensar até que ponto a área de Música tem se ocupado da discussão sobre o processo de educação musical nos múltiplos espaços sociais e até que ponto a área de Educação tem dado conta de sinalizar possibilidades e induzir políticas educacionais para a educação musical nas escolas brasileiras.

Embora perspectivas interdisciplinares ou transversais, assim como interfaces de áreas distintas de conhecimento enriqueçam a produção científica, o grande volume de trabalhos produzido pelo viés da área de Educação tem se configurado como um limite teórico ao entendimento mais amplo do que é ensinar música nas escolas brasileiras. Para

além das contribuições da área de Educação, outras áreas do conhecimento têm despontado como possibilidade para se pensar a música e seu ensino nos diversos espaços sociais. A título de exemplo, podemos citar aportes teóricos da Psicologia que têm contribuído para a discussão do processo de educação musical nos contextos escolares. A partir de pressupostos vigotskinianos, autores têm abordado a importância dos mediadores no processo de aprendizagem e desenvolvimento da criança (MURAD, 2008); a aprendizagem cooperativa (STEFANELLI, 2009) e os processos de apropriação da música e dos conceitos científicos (EYNG, 2008). A abordagem sócio-histórica de Heller e Berger e de Luckmann tem subsidiado a discussão sobre o papel, a função e o lugar que os conhecimentos musicais cotidianos dos alunos devem ocupar no processo de ensino e aprendizagem escolar de música (BENEDETTI, 2009).

Ancorado nas ideias filosóficas de Deleuze e Guattari, outro grupo de pesquisadores tem trazido para o campo da educação musical a noção de "platôs" para fundamentar modelos de educação musical (OLIVEIRAS FILHO, 1998); para pensar projetos articulados de formação (SANTOS, 2005); ou ainda, para propor, a partir do conceito de rizoma, a construção de currículos flexíveis e abertos a diversas configurações e conexões (OLIVEIRAS FILHO, 1998. SANTOS, 2005; FRANÇA, 2006; BRITO, 2009). Apesar das contribuições teóricas significativas para o processo de educação musical, as áreas de Filosofia e Psicologia apresentam apenas uma dissertação cada uma; a área da Psicologia da Educação, uma tese e duas dissertações; e a área de Sociologia não apresentou nenhuma pesquisa.

Com relação à etapa de ensino, verificou-se que a produção discente concentra suas pesquisas na educação infantil, sobretudo na interface com os anos iniciais do ensino fundamental, e o quantitativo destas pesquisas representa o quádruplo dos trabalhos realizados nos anos finais do ensino fundamental. No ensino médio, a produção discente considera a interface com o ensino fundamental e apresenta, na mesma proporção, pesquisas independentes no ensino médio. A EJA apresenta-se como uma etapa de ensino não contemplada nas pesquisas que têm como tema a educação musical nas escolas de educação básica.

A análise dos dados revela o foco de interesse dos autores na educação infantil e nos anos iniciais do ensino fundamental, em detrimento dos anos finais, *lócus* de atuação do professor de música formado pelos cursos de licenciatura no país. Para atuar em estabelecimentos na educação infantil e nos quatro anos iniciais do ensino fundamental, o professor pode ser formado em curso Normal em nível Médio, curso Normal Superior e

em cursos de Pedagogia. Legalmente, para atuar nos anos finais do ensino fundamental e no ensino médio, exige-se a habilitação em cursos de licenciatura para ministrar disciplinas específicas - música, matemática, geografia, entre outras - ou, excepcionalmente, bacharéis com formação pedagógica.

A realidade encontrada faz refletir sobre como os cursos de formação de professores pensam formar seus profissionais para atuarem em espaços escolares tão pouco explorados e conhecidos. De que maneira as licenciaturas têm se mobilizado para assumir o espaço que lhes é reservado nas escolas como seus (anos finais do ensino fundamental e ensino médio)? Como os cursos estão estabelecendo parcerias, dialogando, promovendo estágios, desenvolvendo projetos formativos de pesquisa, ensino e extensão com essas etapas de ensino nas escolas de educação básica?

A área de Música pode se debruçar em três grandes frentes articuladas de investigação, subtraindo daí temas com diferentes contornos: 1- pesquisas em parceria com cursos de Pedagogia, curso Normal em nível Médio ou Superior, com foco na educação infantil e nos anos iniciais do ensino fundamental que possam subsidiar propostas de formação inicial e, sobretudo, de formação continuada para o professor generalista; 2- pesquisas nos cursos de licenciatura em parceria com as escolas de educação básica, com foco nos anos finais do ensino fundamental e no ensino médio, buscando elementos para discutir a formação inicial e continuada articulada à prática profissional do professor especialista; 3- pesquisas que enfatizem o trabalho colaborativo entre o professor generalista e o especialista, com vistas a promover a articulação entre sujeitos e saberes nos múltiplos contextos escolares.

Dentro da perspectiva qualitativa, agrupar os trabalhos por categorias permitiu perceber alguns temas de pesquisa que precisam ser mais explorados pelos pesquisadores da área. A categoria "formação e prática profissional" necessita avolumar pesquisas que aprofundem conhecimentos sobre aspectos da formação e da relação profissional entre professores especialistas e professores generalistas.

Na categoria "políticas públicas e a música no contexto escolar", considera-se incipiente a produção que discute o conjunto legal e normativo, que traz conhecimentos sobre a legislação, estrutura e organização do ensino de música nas escolas de educação básica e que analisa programas e projetos políticos nos âmbitos federal, estadual e municipal. Atualmente, no Brasil, há importantes programas - tais como o Prodocência, Pró-Licenciatura e o Programa Institucional de Bolsa de Iniciação à Docência (PIBID) - que são ações políticas voltadas para a melhoria da formação do professor nos cursos

superiores e que merecem um olhar investigativo sobre sua trajetória, formulação, produção de textos, implementação e resultados. Talvez os cursos de pós-graduação na área de Música precisem pensar em linhas de pesquisa voltadas à discussão de políticas públicas para a formação de professores (inicial e continuada, presencial e à distância) e à normatização da prática profissional nos contextos escolares.

Na última categoria que reúne "outras temáticas", tem-se apenas uma dissertação que realiza a pesquisa do tipo "estado da arte", fato que comprova a necessidade de se ampliar a produção de pesquisas nessa direção, uma vez que esses trabalhos são fundamentais ao entendimento do estado do conhecimento de um campo científico e à proposição de novas pesquisas, temas e abordagens.

A avaliação em música e as metodologias de avaliação do conhecimento musical são temas que também merecem atenção dos pesquisadores da área de Música, visto que a produção se mostrou incipiente nessa direção. Com relação às pesquisas históricas, o recorte na prática do canto orfeônico se mostrou recorrente, fato que subtrai a possibilidade de construção de conhecimentos em torno de outros períodos pouco explorados da história da educação musical nas escolas brasileiras, como é o caso da década de 1960, época em que as práticas polivalentes na área artística entram para as escolas públicas e que é aprovada no país a primeira Lei de Diretrizes e Bases (LDB/61).

Para finalizar, gostaria de retomar as ideias de Ferreira (2002) lembrando que, a construção desse panorama sobre o tema "educação musical nas escolas de educação básica", embora não seja o único possível e guarde certas limitações, pode contribuir para a reflexão em torno das relações da música com a educação em espaços escolares.

Referências

ARROYO, M. Escola, juventude e música: tensões, possibilidades e paradoxos. *Em Pauta: Revista do Programa de Pós Graduação em Música* - UFRGS, Porto Alegre, v. 18, p. 5-39, 2007.

_____. Juventudes, músicas e escolas: análise de pesquisas e indicações para a área da educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 21, p. 53-66, mar. 2009.

BRITO, T. A. de. Por uma educação musical do pensamento: educação musical menor. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 21, p. 25-34, mar. 2009.

CAMPOS, G. M. de C. A formação de professores de música na produção da Associação Brasileira de Educação Musical – ABEM (1991 a 2003). In: ENCONTRO

ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 15, 2006, João Pessoa. *Anais*... João Pessoa: ABEM, 2006. p. 76-81.

DEL BEN, L. A pesquisa em educação musical no Brasil: breve trajetória e desafios futuros. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 7, p. 76-82, 2003.

_____. Produção científica em educação musical e seus impactos nas políticas e práticas educacionais. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, n. 16, p. 57-64, mar. 2007.

_____. (Para) Pensar a pesquisa em educação musical. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 24, p. 25-33, set. 2010.

DEL BEN, L.; SOUZA, J. Pesquisa em educação musical e suas interações com a sociedade: um balanço da produção da ABEM. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 17, 2007, São Paulo. *Anais*... São Paulo: ANPPOM, 2007. p. 1-13. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/anaiscongresso_anppom_2007/educacao_musical/edmus_LDBen_JSouza.pdf>. Acesso em: 11/01/2013.

FERNANDES, J. N. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação stricto sensu em educação. *Opus,* Rio de Janeiro, n. 6, out. 1999. Disponível em <http://www.anppom.com.br/opus/data/issues/archive/6/files/OPUS_6_Fernandes.pdf >.Acesso em: 11/01/2013.

_____.Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* em educação. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 5, p. 45-57, set. 2000.

_____. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* brasileiros. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v.15, p. 11-26, set. 2006.

_____. Pesquisa em educação musical: situação do campo nas dissertações e teses dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* brasileiros (II). *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 16, p. 95-111, mar. 2007.

FERREIRA, N. S. A. As pesquisas denominadas "Estado da Arte". *Educação e Sociedade*, Campinas, SP, v. 23, n. 79, p. 257-272, 2002.

FIGUEIREDO, S. Olhando o presente e delineando o futuro da Abem. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 16, p. 31-38, mar. 2007.

FRANÇA, C. Do discurso utópico ao deliberativo: fundamentos, currículo e formação docente para o ensino de música na escola regular. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 15, p. 67-79, set. 2006.

FREITAS, L. T. S. *A pesquisa em música no Brasil*: análise e catalogação das teses e dissertações (1972-2010). Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Departamento de Música, Universidade Federal de Ouro Preto, Ouro Preto, 2010.

MARQUES, M L.; AZEVEDO, M. C. de C. C. de. Educação Infantil e Música: o que dizem as pesquisas? In: II SEMINÁRIO BRASILEIRO DE EDUCAÇÃO MUSICAL INFANTIL E V ENCONTRO INTERNACIONAL DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 2, 2011, Salvador. *Anais*... Salvador, BA: Universidade Federal da Bahia, 2011. p. 141-151.

OLIVEIRA, A.; SOUZA, J. Pós-Graduação em Educação Musical (resultados preliminares). *Revista da ABEM,* Porto Alegre, v. 4, p. 61-98, set. 1997.

PIRES, N.; DALBEN, Â. I. L. F. Música nas escolas de educação básica: o estado da arte na produção da Revista da Abem (1992-2011). *Revista da ABEM,* Londrina, v. 21, n.30, p.103-118, jan.jun, 2013.

SANTOS, R. Música, a realidade nas escolas e políticas de formação. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 12, p. 49-56, mar. 2005.

ULHÔA, M. (Org.). Dissertações de Mestrado defendidas nos cursos de Pós-graduação stricto sensu em música e artes/música até dezembro de 1996. *Opus*, Rio de Janeiro, ano 4, n. 4, p. 80-94, ago. 1997.

WERLE, K.; BELLOCHIO, C. R. A produção científica focalizada na relação professores não-especialistas em música e educação musical: um mapeamento de produções da Abem. *Revista da ABEM*, Porto Alegre, v. 22, p. 29-39, set. 2009.

Obras consultadas - teses e dissertações

ABREU, D. V. de. *Tornar-se professor de música na educação básica:* um estudo a partir de narrativas de professores. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011.

ALMEIDA, P. C. de. *Educação musical na escola pública:* um estudo sobre a situação do ensino da música nas escolas da rede municipal de Salvador. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2007.

AMARAL, M. A. F. do. *O ensinar e o aprender através da Arte.* Tese (Doutorado em Educação). Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ANDRAUS, G. C. *A música na escola tem futuro:* uma análise da situação do ensino de música na educação infantil e anos iniciais do ensino fundamental. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2007.

ARAÚJO, C. R. *Uma proposta de musicalização:* processo de ensino aprendizagem da escrita e leitura musical.Dissertação (Mestrado em Engenharia Elétrica). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

ARAÚJO, R. C. de. *O ensino da música nas séries iniciais das Escolas Municipais de Curitiba, no ano 2000.* Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Tuiuti do Paraná, Curitiba, 2001.

AZOR, G. N. *Música nos anos iniciais do ensino fundamental:* perspectivas para os trabalhos em parceria na rede municipal de Florianópolis. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2010.

BEAUMONT, M. T. de. *Paisagens polifônicas da música na escola:* saberes e práticas docentes. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2003.

BENEDETTI, K. S. *O processo de socialização musical primária:* aprendizagem e conhecimentos musicais do cotidiano e a educação musical formal - uma abordagem sócio-histórica. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2009.

BESEN, C. L. *A educação musical na visão de Villa-Lobos.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1991.

BONA, M. *Nas entrelinhas da pauta: repertório e práticas musicais de professoras dos anos iniciais.* Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Regional de Blumenau, Blumenau, 2006.

BRAGA, P. D. A. O *desenvolvimento de competências para o ensino musical em 4ª Séries de escolas municipais de Salvador:* um estudo a partir da realidade de três professoras. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

CAMBRUZZI, A. M. *A educação como arte, a escola como oficina e o mestre como artífice.* Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 1998.

CAMPOS, N. da S. P. *Música na cultura escolar: as práticas musicais no contexto da Educação Artística.* Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2004.

_____. *O som que vem da Escola:* as bandas e as fanfarras escolares em Campo Grande-MS, no período de 1997 a 2008. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 2008.

CASAGRANDE, J. L. *A influência da indústria cultural nas preferências musicais de adolescentes do ensino fundamental e médio:* estudo de caso. Dissertação (Mestrado

em Educação). Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2009.

CASTRO, P. Y. *Os benefícios psicológicos da aula de música:* um estudo científico com adolescentes de 5as e 6as séries do ensino público brasileiro. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

CHINALI, A. L. G. *"Uma hora em comunhão com a Pátria":* o canto orfeônico na atuação pedagógica da Professora Lúcia Gissi Ceraso na escola pública de Franca de 1950 a 1971. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2009.

CIABOTTI, N. Q. S. Os parâmetros curriculares nacionais e o novo enfoque dado ao ensino de arte na educação escolar de Uberaba. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de Uberaba, Uberaba, 2003.

CIOQUETA, E. P. *Efeito da prática musical no processamento auditivo em ensinos escolares de sete a 14 anos de idade.* Dissertação (Mestrado em Distúrbios da Comunicação Humana). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

CORREA, C. C. M. *Educação e Cultura:* atitudes e valores no ensino da Arte nas escolas da Rede Municipal de Petrópolis. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Católica de Petrópolis, Petrópolis, 2006.

COSTA, G. M. M. *A construção social do significado musical o que a música está fazendo na escola?* Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo horizonte, 2005.

CUNHA, D. S. S. da. *Educação musical e emancipação:* a formação do educador musical a partir de uma perspectiva crítica.Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

DEL BEN. L. M. A utilização do modelo espiral de desenvolvimento musical como critério de avaliação da apreciação musical em um contexto educacional brasileiro. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

_____. *Concepções a ações de educação musical escolar:* três estudos de caso. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2001.

DIAS, S. G. A. *A política de ensino para a arte no Brasil:* a musicalização na educação infantil e o ensino da música nas séries iniciais do ensino fundamental. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008.

DIDIER, A. R. *A educação musical na história de vida dos professores:* o caso Horizontes Culturais. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio e Janeiro, 2003.

DINIZ, L. N. *Música na educação infantil:* um survey com professoras da rede municipal de ensino de Porto Alegre – RS. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

DINIZ, M. M. C. *"Em cantando" professores/as* e *alunos/as:* uma proposta de prática musical numa escola rural. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade de Uberaba, Uberaba, 2004.

DROGOMIRECK, V. C. *Educação musical inclusiva* - um estudo dos dados do Projeto Arte inclusão, do Centro de Educação Profissional em Artes Baliseu França (CEPABF). Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2010.

EISENBERG, S. *O ensino da música em uma escola pública da cidade de Lages.* Dissertação (Mestrado em Educação e Cultura). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2006.

EYNG. C. R. *Acertando o compasso:* sobre a apropriação de conceitos musicais no ensino fundamental. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2008.

FELIZ, J. da C. *Consonâncias* e *dissonâncias de um canto coletivo:* a história da disciplina canto orfeônico no Brasil. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, Campo Grande, 1998.

FIGUEIREDO, S. L. F. de. *O ensaio coral como momento de aprendizagem:* a prática coral numa perspectiva de educação musical. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1990.

FONTERRADA, M. T. de O. *Educação musical:* investigando em quatro movimentos: prelúdio, coral, fuga e final. Dissertação (Mestrado em Psicologia da Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1991.

GHELLER, J. C. A. *Para compreender sujeitos com dificuldades de aprendizagem:* um percurso reflexivo para a autoestima na educação musical. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

GILIO, A. M. da C.*"Pra Que Usar de Tanta Educação Para Destilar Terceiras Intenções?":* jovens, canções e escola em questão. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 1999.

GODOY, V. L. F. de M. *A prática pedagógica musical de uma professora de música na*

escola pública. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2009.

GUIMARÃES, L. *Políticas públicas educacionais:* prática musical na escola pública paulista. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2008.

GUIMARÃES, M. A. B. *O canto coletivo na educação infantil e no ensino fundamental.* Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, 2003.

HIRSCH, I. B. *Música nas séries finais do ensino fundamental e no ensino médio:* um survey com professores de arte/música de escolas estaduais da região sul do Rio Grande do Sul. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

HUMMES, J. M. *As funções do ensino de música na escola, sob a ótica da direção escolar:* um estudo nas escolas de Montenegro. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

JARDIM, H. S. *Analisando aulas de música no ensino básico:* confronto dialógico entre as perspectivas de alunos, de professores e da instituição de ensino. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2007.

JARDIM, V. L. G. *Da arte à educação:* a música nas escolas públicas - 1838-1971. Tese (Doutorado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

JÚNIOR, J. A. de A. de L. *História da disciplina de música e canto orfeônico em duas escolas secundárias públicas de Londrina.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2009.

JÚNIOR, W. L. *Canto orfeônico*: uma investigação acerca do ensino de música na escola secundária pública de Curitiba (1931-1956).Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

KAWACHI, C. J. *A música como recurso didático-pedagógico na aula de língua inglesa da rede pública de ensino.* Dissertação (Mestrado em Educação Escolar). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2008.

LOPES, J. P. M. O *ensino de música nos anos iniciais em duas escolas municipais de Vera Cruz do Oeste - PR.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2011.

LORENZI, G. *Compor e gravar músicas com adolescentes:* uma pesquisa-ação na escola pública. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

LOUREIRO, A. M. A. *O ensino da música na escola fundamental:* um estudo exploratório. Dissertação (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2001.

_____. *A presença da música na educação infantil:* entre o discurso oficial e a prática. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2010.

LOUREIRO, C. M. V. Musicoterapia na educação musical especial de portadores de atraso do desenvolvimento leve e moderado na rede regular de ensino. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

LOUREIRO, S. R. C. *Música na educação infantil, além das festas comemorativas.* Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

MACEDO, N. M. de. *A apreciação musical infantil:* aspectos da constituição da infância contemporânea no discurso de crianças do Ensino Fundamental. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2005.

MACHADO, D. D. *Competências docentes para a prática pedagógico-musical no ensino fundamental e médio:* visão dos professores de música. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2003.

MACHADO, R. S. A. *O ensino da música na Escola Municipal Barão de Santa Margarida:* um estudo de caso. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

MARINO, G. *Educação musical escolar:* análise do ensino de música nas escolas municipais de Belo Horizonte. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2005.

MARQUES, M. C. S. *O ensino da música no contexto escolar:* uma pesquisa nas escolas particulares da rede de ensino fundamental de Salvador. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

MARTINS, A dos R. *O ensino da música no município de Palmas, após o advento da Lei 11.769/2008.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011.

MATEIRO, T. da A. N. *Aplicação do currículo de música – ALLI:* um estudo longitudinal com duas turmas de 1ª série do I Grau. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1995.

MEDEIROS, M. de L. L. de S. *Educação sonora e ensino musical:* uma proposta de

repertório para crianças. Dissertação (Mestrado em Artes). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1997.

MELO, O. D. M. *Educação, música e investigação:* produzindo o sorriso na escola. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 1999.

MEYER, A. T. *Fantasia para criança e escola:* uma proposta de restabelecimento do ensino de música nas escolas de ensino fundamental. Tese (Doutorado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

MIRANDA, M. F. S. de P. O professor das séries iniciais e o ensino de Arte nas séries iniciais do ensino fundamental e analisar as práticas desenvolvidas por estes professores. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade do Estado do Ceará, Fortaleza, 2004.

MORAIS, D. V. de. *O material concreto na educação musical infantil:* uma análise das concepções docente. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2009.

MOSCA, M. de O. *Como se fora brincadeira de roda:* a ciranda da ludopoiese para uma educação musical humanescente. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Natal, 2009.

MÜLLER, V. B. *"A música é, bem dizê, a vida da gente":* um estudo com crianças e adolescentes em situação de rua na Escola Municipal Porto Alegre – EPA. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

MURAD, M. C. R. A ópera como mediador no processo de aprendizagem e desenvolvimento de crianças de baixa renda cursando a 1ª série do ensino fundamental: uma perspectiva vigotskiana.Tese (Doutorado em Psicologia da Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

NEDEL, M. Z. *Educação musical e práticas corporais como recurso metodológico da educação infantil:* diálogos com professores de música e educandos sobre interdisciplinaridade. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2010.

NOGUEIRA, A. H. G. *Aspectos da educação musical para adultos no ensino noturno das escolas municipais do Rio de Janeiro.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

OLIVEIRA, F. de A. *Materiais didáticos nas aulas de música:* um survey com professores da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre – RS. Dissertação

(Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

OLIVEIRA, L. S. S. *Uso do computador e equipamentos nas aulas por professores da escola pública da cidade do Rio de Janeiro.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

OLIVEIRA, P. L. L. M. G. de. *Educação musical e algumas metodologias:* um estudo de abordagem teórica. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Maringá, Maringá, 2009.

OLIVEIRAS FILHO. G. L. das. *A opção por uma educação musical norteada pelo princípio de "Platôs"*. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1998.

PACHECO, E. G. *Educação musical na educação infantil:* uma investigação na formação e práticas das professoras. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2005.

PAULA, C. A. de. *A música no ensino médio da escola pública do município de Curitiba:* aproximações e proposições conceituais à realidade concreta. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2008.

PENTEADO, S. R. B. *O aprendiz da flauta doce nas primeiras séries do ensino fundamental:* repertório didático. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

PEREIRA, É. P. R. *Computador, multimídia e softwares na educação musical:* uma análise microgenética do conhecimento musical na escola pública de educação básica. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2004.

PEREIRA, L. F. R. *Um movimento na história da educação musical no Brasil.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

PINTO, M. C. *Tecnologia alternativa em educação musical:* uma experiência em escola pública de ensino técnico industrial. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2007.

PIRES, A. L. B. *Professoras da educação infantil:* entre experiências e vivências musicais. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade do Oeste de Santa Catarina, Chapecó, 2005.

PIVA, F. *Educação musical:* a perspectiva de professoras da educação infantil. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade do Vale de Itajaí, Itajaí, 2008.

PIZZATO, M. S. *Motivação em aprender música na escola:* um estudo sobre o

interesse. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

RIBAS, M. G. de C. *Música na educação de jovens e adultos:* um estudo sobre práticas musicais entre gerações. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

ROMANELLI, G. G. B. *A música que soa na escola.* Tese (Doutorado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2009.

RABAIOLI, I. *Práticas musicais extra-escolares de adolescentes:* um survey com estudantes de ensino médio na cidade de Londrina/PR. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2002.

ROSSI, D. Atividades musicais extracurriculares e aulas de artes nas escolas estaduais de ensino médio do município de Curitiba. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2006.

RUFINO, K. R. de S. P. *Leitura da música popular brasileira:* uma proposta para atividade teórico/prática no ensino de arte. Dissertação (Mestrado em Ciências da Linguagem). Universidade do Sul de Santa Catarina, 2008.

SANCHOTENE, Â. B. C. *Funções da música no ensino fundamental:* um olhar sobre cinco escolas estaduais de Porto Alegre/RS. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2006.

SANTOS, C. E. C. dos. *A educação musical especial:* aspectos históricos, legais e metodológicos e suas possíveis relações com Musicoterapia. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

SANTOS, C. B. dos. *Aula de música e escola:* concepções e expectativas de alunos do ensino médio. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

SANTOS, L. M. dos. *Educação musical nos anos iniciais do ensino fundamental:* concepções e ações de coordenadoras pedagógicas escolares. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2006.

SCHMIDT, L. M. *A pedagogia musical histórico-crítica:* o desafio de uma concepção da música através da educação escolar. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis, 1995.

SCHUNEMANN, A. T. *Música e histórias infantis:* o engajamento da criança de 0 a 4 anos nas aulas de música. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010.

SEBBEN, E. E. *Concepções e práticas de música na escola na visão de alunos de 8ª série do ensino fundamental:* as contradições entre o legal e o real. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Ponta Grossa, Ponta Grossa, 2009.

SEREN, L. G. *Gosto, música e juventude:* uma pesquisa exploratória com grupos de alunos da rede pública e privada de ensino em Araraquara. Dissertação (Mestrado em Educação Escolar). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2009.

SILVA, H. L. da. *Música no espaço escolar e a construção da identidade de gênero:* um estudo de caso. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2000.

SILVA, L. E. A. da. *Musicalização através da Banda de Música Escolar.* Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

SILVEIRA, A. F. *Música e educação no município de Paraty.* Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

SLEIMAN, E. C. de A. *O ensino da Arte/Música por educadores não especialistas do Ensino Fundamental:* um experimento didático-formativo. Dissertação (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2009.

SOARES, M. C. *A prática da música como matriz curricular numa concepção interdisciplinar.* Dissertação (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

SOLER, K. I. S. *A música na educação infantil:* um estudo das EMEIS e EEIS da cidade de Indaiatuba – SP. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", São Paulo, 2008.

SOUZA, C. V. C. de. *Música na escola de 1º Grau:* repertório, aprendizagem e interferências na execução cantada. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1992.

SOUZA, J. R. de. *Os cancionistas urbanos e a educação musical infantil:* estudos de caso: Colégios Clip e Passionista São Paulo da Cruz (SP 1996-2006). Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2007.

SPANAVELLO, C. S. *A educação musical nas práticas educativas de professores unidocentes:* um estudo com egressos da UFSM. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de Santa Maria, Santa Maria, 2005.

STEFANELLI, R. *Aprendizagem cooperativa na educação musical popular:* estudo de caso curricular no Centro Federal de Educação Tecnológica de São Paulo - 2007/2008.

Dissertação (Mestrado em Educação, Arte e História da Cultura). Universidade Presbiteriana Mackenzie, São Paulo, 2009.

STAVRACAS, I. *O papel da música na Educação Infantil.* Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Nove de Julho, São Paulo, 2008.

SUGAHARA, L. Y. *Música na escola:* um estudo a partir da psicogenética walloniana. Dissertação (Mestrado em Psicologia da Educação). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2008.

TARGAS, K. de M. A música integrada à sala de aula numa perspectiva de formação continuada para professores das séries iniciais do ensino fundamental: redimensionando a prática pedagógica. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal de São Carlos, São Carlos, 2003.

TEIXEIRA, M. I. S. de M. *A trajetória histórica da educação musical e a influência dos paradigmas da educação.* Dissertação (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2007.

TEIXEIRA, W. M. *Representações de tempo e de espaço escolar da música na Rede Pública de Ensino:* políticas públicas para a educação musical do Estado do Paraná. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2010.

UNGLAUB, T. R. da R. *O ensino da música no processo educativo:* implicações e desdobramentos nas séries iniciais do ensino fundamental. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.

URIARTE, M. Z. *Na trama das artes, a descoberta da música escolar.* Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Paraná, Curitiba, 2005.

VEBER, A. *Ensino de música na educação básica:* um estudo de caso no Projeto Escola Pública Integrada - EPI, em Santa Catarina. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

VILELA, C. Z. *Motivação para aprender música:* o valor atribuído à aula de música no currículo escolar e em diferentes contextos. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

XAVIER, C. R. P. A prática da educação musical nas séries iniciais do ensino fundamental da Rede Municipal de Ensino de Curitiba. Dissertação (Mestrado em Educação). Pontifícia Universidade Católica do Paraná, Curitiba, 2009.

WOLFFENBUTTEL, C. R. *Vivências e concepções de folclore e música folclórica:* um survey com alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2004.

_____. *A inserção da música no projeto político pedagógico:* o caso da Rede Municipal de Ensino de Porto Alegre/RS. Tese (Doutorado em Música). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009.

Nair Pires é Doutoranda em Educação (2011-), Mestre em Educação (2003), Especialista em Educação Musical (1997) e Bacharel em Música - Piano (1988) pela Universidade Federal de Minas Gerais. É Professora Adjunta da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e membro do GAME - Grupo de Avaliação e Medidas Educacionais da Faculdade de Educação da UFMG. Coordenou a Escola Livre de Música do Instituto de Artes e Cultura (1996-1998) e participou da idealização e implantação do curso de Música da UFOP em 1999. nair.pires@yahoo.com.br

Ângela Dalben é Professora do Programa de Pós Graduação em Educação da Faculdade de Educação (FaE) da UFMG, pesquisadora do Grupo de Avaliação e Medidas Educacionais (GAME) da FaE UFMG, Professora de Didática e Prática de Ensino, e diretora da Escola de Formação Continuada de Educadores do Estado de Minas Gerais (MAGISTRA). Foi Diretora da Faculdade de Educação da UFMG (2002-2006) e Pró-Reitora de Extensão da UFMG (2006-2010). tutti.uai@gmail.com

Classificação vocal: um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã

Maurício Machado Mangini (PUC/SP)
Marta Assumpção de Andrada e Silva (PUC/SP)

Resumo: O objetivo deste trabalho foi identificar, por meio de levantamento bibliográfico, semelhanças e/ou diferenças entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã, em relação aos seus critérios de classificação vocal. Uma pesquisa bibliográfica foi, então, realizada nas bibliotecas do Instituto de Artes da UNESP, ECA-USP e PUC-SP, bem como nas bases eletrônicas de dados MEDLINE e SciELO. A análise do material coletado revelou que a escola italiana e a escola alemã demonstram ter maior sistematização quanto aos critérios de classificação vocal e classificam vozes em função da escrita musical de determinados compositores. A escola francesa propõe classificações alternativas para vozes fora dos padrões tradicionais. Os parâmetros classificatórios mais utilizados pelas três escolas são, respectivamente, a tessitura e o timbre. Concluiu-se que a classificação de vozes envolve fatores anatômicos, funcionais, psíquicos, culturais e, portanto, deve ser encarada como um processo lento e gradual de construção da identidade vocal do cantor lírico.

Palavras-chave: Voz. Qualidade da voz. Treinamento da voz. Estética.

Title: Vocal Classification: A Comparative Study Between Italian, French and German Schools of singing

Abstract: The aim of this study was to identify, through literature, similarities and/or differences between Italian, French and German schools of singing, in relation to their vocal classification criteria. A literature search was then conducted in the libraries of the Arts Institute of UNESP, ECA-USP, PUC-SP, as well as the electronic databases MEDLINE and SciELO. The analysis of the collected material revealed that Italian and German schools demonstrate greater systematization regarding vocal classification criteria, and they classify voices according to the musical written of certain composers. The French school proposes alternative classifications for voices outside the traditional standards. The classificatory parameters used more frequently by three schools are, respectively, the vocal range and timbre. It was concluded that the classification of voices involves anatomical, functional, psychological, and cultural aspects, and therefore should be seen as a slow and gradual process for construction of the opera singer's vocal identity.

Keywords: Voice. Voice Quality. Voice Training. Aesthetics.

MANGINI, Maurício Machado; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção. Classificação vocal: um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 209-222, dez. 2013.

A classificação vocal é muito importante para o cantor lírico à medida que o auxilia na definição de sua tessitura[1] e do tipo de repertório que ele poderá interpretar ao longo de sua carreira. Tal procedimento, no entanto, não é tão simples e tampouco imediato, o que pode gerar alguns questionamentos.

Assim, que relações existem entre a classificação vocal e as escolas de canto? Que critérios são utilizados por essas escolas no que concerne à classificação de vozes? Quais são, enfim, os critérios gerais utilizados para se classificar uma voz?

O objetivo deste trabalho foi identificar, por meio de levantamento bibliográfico, semelhanças e/ou diferenças entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã, em relação aos seus critérios de classificação vocal.

Método

O levantamento bibliográfico contido neste trabalho teve como foco os critérios de classificação vocal propostos pelas escolas de canto italiana, francesa e alemã. Para tanto, recorreu-se a obras nacionais e estrangeiras, entre livros, periódicos, monografias, dissertações e teses publicadas nos últimos 50 anos.

A coleta do material foi realizada nas bibliotecas do Instituto de Artes da UNESP, ECA-USP, PUC-SP, bem como nas bases eletrônicas de dados MEDLINE e SciELO, por meio dos seguintes descritores: voz; qualidade da voz; treinamento da voz; estética. Termos como classificação vocal e escolas de canto, apesar de não serem descritores, também foram utilizados na pesquisa.

Após o levantamento das fontes bibliográficas, todo o material foi catalogado. Recorreu-se então à organização dos dados coletados de acordo com a semelhança entre seus conteúdos, na revisão da literatura, a fim de que pudessem ser analisados. Por essa razão, os autores referidos ao longo do texto não foram apresentados em ordem cronológica.

Revisão da Literatura

Classificar uma voz significa, essencialmente, determinar o âmbito sonoro no qual um sujeito poderá exercitá-la, sem correr o risco de fatigar suas pregas vocais. A escolha do

[1] Âmbito sonoro em que o cantor consegue emitir sua voz, da nota mais grave à mais aguda, com maior conforto e qualidade.

repertório, lírico ou não, deve se basear neste dado. Para o cantor lírico, em particular, a classificação vocal é quase tão importante quanto a determinação de seu grupo sanguíneo (GARDE, 1965: 114-115).

Podemos dividir as vozes operísticas, de acordo com o gênero, em dois grandes grupos: femininas – contralto, meiossoprano e soprano – e masculinas – baixo, barítono e tenor. Tal classificação é relativamente recente, pois data no máximo do período romântico – séc. XIX (COTTE, 1997: 53-54).

Sabe-se que a mulher foi proibida pela Igreja Católica de cantar em público, em vários países da Europa, até o século XVII. Como consequência, desenvolveu-se a cruel prática da castração de meninos cantores, antes da puberdade, para que mantivessem a voz aguda e flexível na fase adulta. Os *castrati*, como ficaram conhecidos, cantaram inicialmente em ambientes religiosos (GALWAY; MANN, 1987: 71; VALENTE, 1999: 135; BARBIER, 1993: 17).

Ao longo dos séculos XVII, XVIII e início do XIX, os *castrati* dominaram os palcos europeus, principalmente os da Itália. Suas vozes passavam por um verdadeiro treinamento espartano, com o único objetivo de exibir um virtuosismo triunfante e artificioso, dissimulando todo e qualquer esforço físico. Seu canto floreado, repleto de saltos de oitava, trinados, mordentes e tantos outros ornamentos, levava os ouvintes da época ao delírio. Entre os italianos, foram muito difundidas as denominações *primo uomo* e sopranista, em oposição às de *prima donna* ou de soprano feminino, enquanto que o termo *castrato* permanecia muito mais corrente no exterior do que na Itália.

Alguns *castrati* eram sopranistas e outros, contraltistas. Às vezes, suas vozes evoluíam no decorrer da vida, passando de soprano a contralto, e vice-versa. Assim, Pistocchi (1659-1726) e Nicolino (1673-1732) se tornaram contraltos, respectivamente aos 20 e aos 27 anos, enquanto que Guadagni (c. 1725-1792) passou de contralto a soprano por volta dos 45.

De acordo com Digaetani (1988: 139), as duas primeiras cantoras de destaque internacional foram os sopranos Francesca Cuzzoni (1698-1770) e Faustina Bordoni (1695-1781). Graças à rivalidade entre ambas, foi iniciada, no século XVIII, a tradição das *divas*. Esse fenômeno contribuiu para o desvanecimento da arte dos *castrati*, que se efetivou no início do século XIX.

Cabe ressaltar que a ópera romântica contribuiu fortemente para restituir à voz o seu caráter sexual, principalmente nas obras de Verdi e Wagner. A música vocal do

romantismo passou a sinalizar assim as diferenças biológicas e, sobretudo psicossexuais da espécie humana. Essa nova perspectiva decretou o fim da exaltação à ambiguidade retratada pelos castrados, no período barroco, e pelas cantoras travestidas de rapazes, no período clássico (CASTARÈDE, 1998: 185).

A escolha dos tipos vocais pelos compositores da ópera romântica revela, então, uma preocupação com a verossimilhança, inexistente em épocas anteriores. Esse novo posicionamento propiciou a criação da tipologia vocal com a qual estamos hoje familiarizados:

- O par soprano-tenor para o casal protagonista;
- A escolha da voz de barítono para o rival - às vezes também o baixo;
- Outro soprano ou mesmo um meiossoprano, como a rival feminina - aquela que disputa o tenor com a *prima donna*;
- O baixo para os papéis de homens idosos ou de grande autoridade - pais, sacerdotes, soberanos;
- Mantém-se, porém, o hábito de escrever para contralto - às vezes, um soprano ligeiro - o papel de um jovem rapaz - um pajem, por exemplo (COELHO, 2002).

No decorrer do século XIX, a classificação vocal clássica foi acrescida de várias subdivisões como *profundo*, *cantante*, *bufo*, *dramático*, *lírico*, *ligeiro*, entre outras. Isso se deve à complexidade do repertório romântico, bem como à riqueza dramática das personagens operísticas do período, o que resulta em uma extensa gama de tipos vocais (MAGNANI, 1989).

Valente (1999) elucidou que a ópera romântica exigiu da voz humana muitos decibéis a mais, graças ao crescimento da orquestra e à ampliação das dimensões das salas de concerto. Os cantores tiveram de desenvolver potência vocal suficiente para dominar e cobrir o novo espaço acústico. Estava aberto o caminho para novas categorias vocais: as vozes *verdianas* e *wagnerianas*.

As tipologias vocais propostas pela tradição lírica europeia contemplam, portanto, critérios como gênero, tessitura, potência e uma associação entre a qualidade vocal e as características biopsíquicas das diversas personagens do repertório operístico (TRAVASSOS, 2008).

Por outro lado, devemos considerar o trabalho técnico específico de cada cantor como fator determinante para a classificação vocal. Em outras palavras, as técnicas vocais

existentes no mundo, também conhecidas como escolas de canto, produzem variantes em termos de qualidade vocal. Tal variedade pode ampliar sensivelmente as possibilidades de classificação de vozes (MILLER, 1986: 163).

Andrade (1989) definiu escola de canto como o conjunto de elementos característicos de um determinado estilo de canto lírico. Segundo o autor, distinguem-se basicamente três grandes escolas tradicionais: a italiana, a francesa e a alemã.

O termo escola de canto significa, porém, muito mais do que um simples método de técnica vocal. É o resultado da aplicação de uma determinada doutrina, do acúmulo de preceitos técnicos e estéticos claramente definidos por meio de uma sólida experiência prática na arte do canto (HERBERT-CAESARI, 1977: 1-7).

Para Miller (2002: 195-198), aceitar a ideia de que todos os cantores líricos de carreira internacional utilizam técnicas de canto idênticas ou que partilham os mesmos ideais sonoros em termos de qualidade vocal seria uma grande ingenuidade. Em centros urbanos como Londres, Nova York, Viena, Tóquio, Hamburgo, Paris ou Milão, de acordo com o autor, público e crítica desenvolveram um nível de escuta tão sofisticado a ponto de capacitá-los a identificar inúmeras variantes de qualidade vocal e julgá-las com critérios bastante diferenciados.

Holland (2008), na mesma direção, afirmou que as pedagogias vocais italiana, francesa e alemã refletem os estilos musicais de cada uma dessas nações. Ao seguir essa linha de raciocínio, a autora inferiu que as escolas de canto nasceram da necessidade de se interpretar com sensibilidade a intenção dos compositores e ajustar os ideais estéticos de qualidade vocal ao gosto do público.

A Itália é conhecida como o berço da ópera. Graças às características do idioma desse país, consolidou-se a tradição vocal do *bel canto* (canto belo ou floreado), caracterizada pelo *legato*, pela flexibilidade das dinâmicas e pela agilidade vocal. Essa estética que surgiu por volta de 1600 se consubstanciou nas composições de Monteverdi e Caccini, e continuou a evoluir por meio das obras vocais de compositores como Händel, Gluck, Bellini, Rossini, Verdi, Puccini, entre tantos outros (HOLLAND, 2008).

A escola italiana se afirmou em função do desenvolvimento da estética vocal do *bel canto*. Um de seus princípios técnicos fundamentais, se não o mais importante, é referido como *lotta vocale* (traduzido literalmente como luta vocal) ou *appoggio* (literalmente traduzido como apoiar-se ou apoio), termos tomados como sinônimos (MILLER, 2006: 207). Tal princípio engloba, ao mesmo tempo, um sistema de suporte respiratório e de

ressonância – referida por meio do uso de termos como voz de peito e voz de cabeça. Pode-se dizer, então, que a colocação da voz à frente - *l'impostazione della voce* - e o controle da respiração, na escola italiana, resultam de uma única ação (MILLER, 2002: 41).

A Alemanha, por sua vez, consolidou sua identidade nacional e sua distinta personalidade musical no período romântico. A ascensão do *Lied*, a canção de câmara alemã, permitiu aos compositores germânicos do século XIX combinar adequadamente os textos poéticos românticos com uma música de grande lirismo para caracterizar os ideais alemães de expressão da subjetividade (KIMBALL, 2005: 40).

Frente à rica linguagem dos textos poéticos românticos, a escola alemã deu ênfase ao canto sustentado e às variações de colorido vocal – em oposição à preferência italiana pelo canto melismático e pela homogeneidade do timbre. Para conseguir isso, os alemães aderiram ao princípio de *tiefe Stellung der Kehle* ou abaixamento da laringe. Tal mecanismo resulta na ampliação das cavidades de ressonância, o que proporciona ao cantor maiores possibilidades de variação da qualidade vocal (HOLLAND, 2008).

Associado ao posicionamento baixo da laringe está o mecanismo conhecido pelos alemães como *Deckung*, ou cobertura. Tal mecanismo consiste em um meio para propiciar ao cantor o livre trânsito por entre os registros vocais. Miller (2011: 15) o descreveu como um conjunto de ações musculares sinérgicas que envolve, sobretudo, o abaixamento da laringe e o alargamento da faringe, e tem como resultado o escurecimento das vogais.

Um último princípio técnico distintamente germânico a ser mencionado diz respeito ao uso da voz de cabeça ou *Kopfstimme*. Em um esforço para suavizar a emissão das notas mais agudas, o cantor alemão evita a utilização da voz mista, reduzindo desse modo a amplitude global da voz na região aguda. Essa técnica é empregada nos trechos musicais em *pianissimo* e resulta, do ponto de vista fisiológico, de um fechamento glótico menos vigoroso em combinação com um apoio respiratório intensificado. Em tais condições, o vibrato é eliminado e a sonoridade produzida corresponde quase à chamada voz branca (HOLLAND, 2008).

O canto em francês apresenta uma sonoridade bastante peculiar, especialmente no que concerne à ressonância. Um dos fundamentos técnicos da escola francesa, nesse sentido, é a busca do equilíbrio entre as ressonâncias bucal e nasal. A nasalidade típica do idioma é produzida por meio de um ligeiro rebaixamento do veu do palato, conforme a explicação de Miller (2002: 75).

Outra particularidade inerente à escola francesa de canto é a sua crença em uma

respiração espontânea e na liberdade de movimentação da laringe, obtida por meio da inclinação da cabeça para trás - segundo a orientação de alguns professores de canto franceses. Embora não se possa afirmar de forma categórica que todos os professores da escola francesa preconizem a elevação da laringe, tal posicionamento de cabeça produz invariavelmente esse resultado (MILLER, 2002: 84).

Um último elemento técnico peculiar à escola francesa é a careta do cantor - *la grimace de le chanteur*, em francês - para a execução das notas agudas. À medida que ascende aos limites superiores de sua tessitura, com a laringe elevada, ressonância nasal e o método de respiração espontânea, o cantor francês é obrigado a ampliar drasticamente sua abertura bucal para atingir os tons mais altos (MILLER, 2006: 212).

Com relação à classificação vocal, a escola italiana adota critérios tais como o timbre, a extensão e, sobretudo, as regiões de passagem e a tessitura. Cabe considerar ainda, neste procedimento, fatores como as características psicofísicas dos sujeitos, as múltiplas exigências dos estilos e repertórios, bem como a caracterização das personagens que os cantores devem interpretar no âmbito de suas categorias vocais. Essa multiplicidade de fatores é responsável pelas diversas subdivisões encontradas em cada categoria vocal (MORI, 1970: 123-149).

As subdivisões dos principais tipos vocais encontrados na literatura especializada, entretanto, são aproximativas. Existe, assim, a possibilidade de surgirem novas vozes que não se enquadrem nos padrões classificatórios tradicionais. Isso se deve ao fato de que os termos específicos aplicados a determinados tipos de vozes tendem a ser compreendidos de formas diversas, em diferentes épocas, culturas e nacionalidades (CASOY, 2007).

É válido afirmar, também, que os sistemas de classificação vocal adotados pelas escolas de canto geralmente se sobrepõem. No entanto, podem ocorrer pequenas variações entre eles. É o caso da escola francesa (ROSENTHAL; WARRACK, 1979).

Magnani (1989) descreveu vozes classificadas única e exclusivamente pela escola francesa: o *soprano Dugazon*, o *soprano Falcon* e o *barítono Martin*. Todas essas vozes, segundo o autor, foram batizadas com os nomes dos cantores que as possuíam: Louise Dugazon, Marie Cornélie Falcon e Jean-Blaise Martin. De forma geral, tais classificações se basearam na tessitura, no timbre ou mesmo no tipo de personagem – o soprano Falcon, por exemplo, destina-se a papéis dramáticos. O autor se referiu ainda ao *taille*, uma espécie de tenor dramático com tessitura mais limitada, próxima à do barítono, mas de voz aveludada e flexível. Neste caso a voz foi classificada em função da personagem – Pélleas, em *Pélleas et Mélisand*e, de Claude Debussy.

Conforme Miller (2002: 125), a escola alemã utiliza o termo *Fach* para se referir a qualquer subdivisão existente em alguma das seis principais classificações vocais. Nesse sentido, o autor citou exemplos tais como soprano dramático, *soubrette*, *Heldentenor*, tenor lírico, barítono verdiano e baixo-barítono. Trata-se, porém, de um complexo sistema classificatório que leva em conta a escrita orquestral subjacente aos papéis de ópera, a tessitura, a agilidade vocal e a estrutura corpórea do intérprete. Também podemos entender a designação *Fach* como um dispositivo de proteção para o cantor lírico profissional, previsto em contrato, que o desobriga a cantar papéis que ofereçam risco a sua saúde vocal. Nesse sentido, um soprano lírico ligeiro não deve ser submetido à interpretação de papéis para soprano dramático, assim como um barítono lírico não deve ser obrigado a cantar papéis verdianos.

Ainda no contexto da escola alemã, Magnani (1989) descreveu vozes típicas do drama musical de Richard Wagner: o soprano dramático wagneriano, o *Heldentenor* - tenor heroico - e o *Bass-baryton* - baixo-barítono. Em sua opinião, essas vozes se caracterizam por uma potência incomum, pelo timbre escuro e por uma ampla tessitura.

O mesmo autor citou apenas uma voz da escola italiana com características peculiares: o barítono dramático verdiano. Segundo ele, esse tipo vocal se diferencia pela forma particular de declamação e pelo domínio excepcional dos preceitos do *bel canto*.

Admite-se, no entanto, que a tradição lírica adotou uma classificação vocal empírica e simplista, vigente até o início do século XX. Daí por diante, houve uma progressiva reorganização conceitual encabeçada pelos laringologistas que, com base na fisiologia da produção vocal, procuraram definir critérios de maior relevância para a classificação de vozes (HUSSON, 1965: 49-50).

Roers, Mürbe e Sundberg (2009) realizaram uma pesquisa com o objetivo de estabelecer a correlação entre o comprimento das pregas vocais e a classificação vocal de cantores, ao estudarem medidas morfológicas obtidas por meio de raios-X. Para tanto, utilizaram um banco de dados com 132 amostras de vozes de cantores que ingressaram no curso de canto da Universidade de Música Carl Maria Von Weber, de Dresden, entre 1959 e 1999. Foram selecionadas 71 vozes do sexo feminino (40 sopranos, 22 meiossopranos e nove contraltos) e 61 do sexo masculino (19 tenores, 23 barítonos e 19 baixos). A faixa etária dos dois grupos variou entre 16 e 31 anos, com idades médias de 18,8 e 19,7, respectivamente. Os critérios de exclusão foram três: vozes não classificadas no início do curso; alunos que mudaram de classificação vocal durante o curso de formação e alunos desistentes do curso. Os resultados obtidos não permitiram conclusões confiáveis devido

ao baixo número de amostras efetivamente utilizadas. No entanto, as 29 amostras escolhidas demonstraram alta correlação entre o comprimento das pregas vocais e a classificação vocal dos sujeitos da pesquisa.

Costa e Andrada e Silva (1998), além de citarem o comprimento das pregas vocais, acrescentaram à lista de critérios de classificação vocal o tipo corpóreo do indivíduo e a anatomia das cavidades de ressonância. Afirmaram ainda que uma classificação mais abrangente deve contemplar fatores como as características individuais de personalidade e aspectos culturais.

Larsson e Hertegard (2008) utilizaram a moderna técnica de triangulação laser com o objetivo de medir o comprimento e a largura das pregas vocais de 27 cantores líricos profissionais: 9 sopranos, 5 meiossopranos, 5 tenores e 8 baixo-barítonos. Para tanto, os cantores tiveram de executar glissandos a partir da frequência fundamental até a maior frequência para a qual fosse possível colocar o ponto do laser nas pregas vocais. A tarefa proposta a cada um dos cantores foi gravada. O comprimento e a largura das pregas vocais foram então medidos na frequência fundamental de cada cantor e, depois, em até duas ou três vezes esse valor. Para alguns cantores, a segunda medida chegou a até quatro vezes o valor da frequência fundamental. Além disso, também foram feitas medidas em C_4 (260 Hz) para todos os cantores. Os resultados confirmaram que os homens têm pregas vocais significativamente maiores que as das mulheres. Os valores de medida para a largura das pregas vocais foram significativamente maiores para o grupo de baixo-barítonos em comparação com todos os outros grupos. Os autores concluíram que, apesar de o comprimento e a largura das pregas vocais contribuirem para a classificação vocal, outros parâmetros devem ser contemplados neste processo.

Mello e Andrada e Silva (2010) também consideraram como critérios gerais para a classificação de vozes a idade, a saúde geral, os hábitos relacionados à saúde vocal e até mesmo questões de ordem psíquica. No caso dos cantores, especificamente, os autores mencionaram a possibilidade de mudança de classificação vocal devido à experiência e às técnicas de canto. Segundo os autores, essas técnicas permitem que o cantor faça ajustes no trato vocal, a fim de emitir sons de acordo com o repertório ou necessidades, sem que isso cause prejuízo ao aparelho fonador.

Vale lembrar, por fim, que não cabe a um otorrinolaringologista e/ou a um fonoaudiólogo classificar a voz de um cantor. Apenas nos casos em que a análise subjetiva do professor de canto seja insuficiente para definir o tipo vocal de seu aluno, é necessário

recorrer aos exames objetivos e avaliações realizadas por esses profissionais (GUIMARÃES; LUZ, 1998: 130-132).

Discussão

Ao que nos pareceu, Miller (1986) foi o único autor a estabelecer relações entre a classificação vocal e as escolas de canto. Ele afirmou que as diferentes técnicas vocais produzem resultados sonoros diversificados (variantes em termos de qualidade vocal), o que pode ampliar sobremaneira as possibilidades de classificação vocal.

A fim de que entendêssemos minimamente os princípios estéticos e procedimentos técnicos adotados pelas escolas de canto em questão, foram muito esclarecedoras as contribuições de autores como Miller (2002; 2006; 2011), Holland (2008) e Kimball (2005). Suas visões, bastante complementares, reforçaram a ideia de que a diversidade no campo das técnicas vocais produz qualidades vocais as mais variadas.

Ao compararmos as escolas de canto italiana, francesa e alemã em relação a seus critérios de classificação vocal, quatro referências merecem destaque: Mori (1970), Rosenthal e Warrack (1979), Magnani (1989) e Miller (2002). Uma leitura atenta dos dados apresentados por esses autores nos levou a crer que os únicos critérios de classificação vocal compartilhados pelas três escolas de canto lírico são, respectivamente, tessitura e timbre.

A escola italiana, de acordo com Mori (1970), e a escola alemã, segundo Miller (2002), definem com grande rigor seus parâmetros classificatórios - extensão, tessitura, passagens, timbre, entre outros. Quanto à escola francesa, pudemos apenas deduzir alguns desses parâmetros - tessitura, timbre e caracterização de personagens - a partir das descrições feitas por Magnani (1989).

Tais descrições, no entanto, referem-se a tipos vocais incomuns, curiosidades do universo da ópera. Isso vem ao encontro das afirmações de Rosenthal e Warrack (1979), e Casoy (2007), quando admitiram a existência de pequenas variações entre os sistemas de classificação vocal propostos pelas diferentes escolas de canto. Presumimos então que a escola francesa, além dos tipos tradicionais (tenor lírico, soprano ligeiro, baixo cantante, entre outros), classifica vozes com características híbridas como o *soprano Dugazon* - descrito por Magnani (1989) como um soprano de extensão curta e timbre escuro, próximo do meio-soprano - e o *taille* - descrito pelo autor como um tenor de extensão mais curta e timbre abaritonado.

No caso da escola alemã, foi possível encontrar vozes cujo critério de classificação se baseia nas particularidades da escrita musical de Richard Wagner, de acordo com os exemplos citados pelo autor - e também por Miller (2002). O mesmo ocorreu com relação à escola italiana, a julgar pelo exemplo do barítono dramático verdiano, assim denominado por se reportar às peculiaridades da escrita musical de Giuseppe Verdi.

Cabe ressaltar ainda, com base nas explicações de Miller (2002), que o sistema de classificação vocal adotado na Alemanha, conhecido como *Fach*, traz em si questões de suma importância para a carreira do cantor lírico. Ao figurar nos contratos do artista como dispositivo de proteção, impede-o de cantar papeis inadequados a sua categoria vocal. Consequentemente, minimiza os riscos à integridade de sua voz e contribui para o prolongamento de sua trajetória artística.

Autores como Roers, Mürbe e Sundberg (2009), Costa e Andrada e Silva (1998), Larsson e Hertegard (2008) e Mello e Andrada e Silva (2010), por sua vez, descreveram critérios gerais de classificação vocal, sem estabelecer, no entanto, relações diretas com nenhuma das escolas de canto referidas neste estudo.

É possível afirmar, após uma análise cuidadosa do material exposto, que a classificação vocal envolve múltiplos fatores. Todos os autores citados procuraram definir os critérios classificatórios mais adequados à fisiologia da produção vocal: tessitura, qualidade vocal e a anatomia do aparelho fonador. Aspectos como as características de personalidade e as influências culturais sobre a técnica vocal também foram mencionados, mas com menor profundidade.

Percebemos, portanto, que a classificação vocal exige cuidado e atenção por parte do professor de canto. Não se trata apenas de rotular uma voz, mas de descobrir suas potencialidades por meio de um processo lento e gradual. Afinal de contas, são raros os casos em que o aspirante a cantor apresenta, logo de início, características bem definidas deste ou daquele tipo vocal. Até mesmo cantores líricos de renome tiveram de se readaptar a novas categorias vocais, num determinado ponto de suas trajetórias artísticas. Carlo Bergonzi e Plácido Domingo, por exemplo, são tenores que, no início de suas carreiras, cantaram como barítonos. Isso demonstra que a classificação vocal, longe de ser um capricho do destino, pode mudar com o passar dos anos. Do ponto de vista fisiológico, a reclassificação de uma voz comprova o dinamismo e a plasticidade do trato vocal.

Considerações Finais

O objetivo desta pesquisa foi identificar, por meio de levantamento bibliográfico, semelhanças e/ou diferenças entre as escolas italiana, francesa e alemã de canto lírico, em relação aos seus critérios de classificação vocal. Após nosso percurso investigativo, resta tecer as seguintes considerações finais:

- A escola italiana e a escola alemã, ao que tudo indica, são as mais sistemáticas em relação aos critérios de classificação vocal. É inegável o fato de que a Itália, berço da ópera, e a Alemanha, pátria do *Lied*, tenham produzido de forma espetacular gerações e gerações de excelentes cantores líricos. Seria injusto, porém, afirmar que a França não tenha também formado cantores de renome internacional;
- A escola francesa propõe classificações alternativas para vozes fora dos padrões tradicionais (soprano lírico, tenor dramático, baixo cantante, entre outros), em função das características híbridas dessas vozes (o *taille*, por exemplo, é um tenor com tessitura e timbre próximos ao do barítono);
- A escola alemã e a italiana classificam vozes em função da escrita musical de determinados compositores;
- Os únicos critérios de classificação vocal, comuns às três escolas, são, respectivamente, a tessitura e o timbre;
- O sistema de classificação vocal adotado na Alemanha, conhecido como *Fach*, tem implicações importantes na carreira do cantor lírico profissional que se apresenta nas casas de ópera alemãs. Na medida em que figura no contrato do artista como cláusula que o impede de cantar papeis incompatíveis com sua categoria vocal, esse dispositivo contribui para a minimização dos riscos à sua saúde vocal, bem como para o prolongamento de sua trajetória artística;
- Uma classificação vocal mais abrangente e segura deve observar critérios como a tessitura, a qualidade vocal, o comprimento e a largura das pregas vocais, a anatomia das cavidades de ressonância, o tipo corpóreo do indivíduo, assim como as características individuais de personalidade e os aspectos culturais. Diante de tantos fatores, é evidente que se trata de um processo lento e gradual de construção da identidade vocal do cantor. Tal procedimento, portanto, deve ser executado com prudência e atenção permanentes pelo professor de canto, a fim de evitar confusões desnecessárias e, até mesmo, problemas futuros.

Finalmente, esperamos que esta pesquisa possa contribuir para a elaboração de outros trabalhos no gênero, não apenas no meio musical brasileiro, mas também nas áreas afins, como a Fonoaudiologia e a Otorrinolaringologia.

Referências

ANDRADE, Mário de. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; [Brasília, DF], Ministério da Cultura; São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, Ed. da Universidade de São Paulo, 1989. (Coleção Reconquista do Brasil)

BARBIER, Patrick. *História dos castrati*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.

CASOY, Sergio. *A invenção da ópera*. São Paulo: Algol, 2007.

CASTARÈDE, Marie-France. *A voz e os seus sortilégios*. Lisboa: Editorial Caminho, 1998. (Coleção Caminho da Música).

COELHO, Lauro Machado. *A ópera romântica italiana*. São Paulo: Perspectiva, 2002. (História da Ópera).

COSTA, Henrique Olival; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. *Voz cantada*: evolução, avaliação e terapia fonoaudiológica. São Paulo: Lovise, 1998.

COTTE, Roger J. V. *Música e simbolismo*. 11. ed. São Paulo: Cultrix, 1997.

DIGAETANI, John Louis. *Convite à ópera*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988.

GALWAY, James; MANN, William. *A música no tempo*. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

GARDE, Édouard J. *La voix*. 3. ed. Paris: Presses Universitaires de France, 1965.

GUIMARÃES, Gabriel Rabelo; LUZ, Lúcia Maria Prata. De que maneira o otorrinolaringologista e o fonoaudiólogo podem ajudar na classificação vocal de um cantor? In: BEHLAU, Mara (Org.). *O melhor que vi e ouvi*: atualização em laringe e voz. Rio de Janeiro: Revinter, 1998. p. 130-132.

HERBERT-CAESARI, Edgar F. *The science and sensations of vocal tone*. 6. ed. New York: Crescendo Publishing, 1977.

HOLLAND, Rachel J. *National schools of singing and their impact on teaching vocal pedagogy and literature*. Presented at the 17th Annual Convention of the Global Awareness Society International, San Francisco, CA, USA, may 2008.

HUSSON, Raoul. *El canto*. Buenos Aires: EUDEBA, 1965.

KIMBALL, Carol. *Song:* a guide to art song style and literature. Milwaukee: Hal Leonard Corporation, 2005.

LARSSON, Hans; HERTEGARD, Stellan. Vocal fold dimensions in professional opera singers as measured by means of laser triangulation. *Journal of Voice*, v. 22, n. 6, p. 734-739, 2008.

MAGNANI, Sergio. *Expressão e comunicação na linguagem da música*. Belo Horizonte: UFMG, 1989. (Coleção Aprender).

MELLO, Enio; ANDRADA E SILVA, Marta Assumpção de. Correlação entre comprimento de prega vocal e classificação da voz de cantores: um estudo de medidas morfológicas por meio de raios X. *Revista da Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia*, v. 15, n. 2, p. 307-308, 2010.

MILLER, Richard. *The structure of singing*. New York: Schirmer Books, 1986.

_____. *National schools of singing:* english, french, german, and italian techniques of singing revisited. Lanham, Maryland: Scarecrow Press, 2002.

_____. Historical overview of vocal pedagogy. In: Sataloff Robert T. (Ed.). *Vocal health and pedagogy:* science and assessment. San Diego: Plural Publishing, 2006.

_____. *On the art of singing.* New York, Oxford: Oxford University Press, 2011.

MORI, Rachelle M. *Coscienza della voce nella scuola italiana di canto*. Milano: Edizioni Curci, 1970.

ROERS, Friederike; MÜRBE, Dirk; SUNDBERG, Johan. Predicted singers' vocal fold lengths and voice classification - a study of X-ray morphological measures. *J Voice*, v. 23, n. 4, p. 408-413, 2009.

ROSENTHAL, Harold; WARRACK, John. *The concise dictionary of opera*. London: Oxford University Press, 1979.

TRAVASSOS, Elizabeth. Um objeto fugidio: voz e "musicologias". *Música em Perspectiva*, v. 1, n. 1, p. 14-42, 2008.

VALENTE, Heloísa Araújo Duarte. *Os cantos da voz*: entre o ruído e o silêncio. São Paulo: Annablume, 1999.

Maurício Machado Mangini é cantor e professor de canto nos cursos de Licenciatura em Música, Teatro e Dança, da Faculdade Paulista de Artes. É Mestre em Fonoaudiologia pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP), Bacharel em Música com Habilitação em Canto pelo Instituto de Artes da UNESP, possui Especialização em Voz pela PUC/SP e Especialização em Artes Cênicas pela Faculdade Paulista de Artes. mauriciomangini@ig.com.br

Marta Assumpção de Andrada e Silva é fonoaudióloga, professora do Programa de Estudos Pós-Graduados em Fonoaudiologia da PUC/SP e professora adjunta da Graduação em Fonoaudiologia na Faculdade de Ciências Médicas da Santa Casa de São Paulo. É Mestre em Distúrbios da Comunicação pela PUC/SP e Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. m.andradaesilva@gmail.com

Identidades transatlânticas da cultura hip-hop: estudos de caso no Brasil e em Portugal

Rosana Martins
(Universidade Nova de Lisboa; University of London)

Resumo: O hip-hop tem se esforçado na tentativa de denunciar e buscar soluções para fenômenos que marcam, sobretudo, a realidade urbana - como a violência urbana, a violência policial, a discriminação racial, a desigualdade na distribuição da renda, a falência da rede educacional, dentre outros. O objetivo é analisar as ações culturais juvenis periféricas do hip-hop como possíveis mediações para novas práticas políticas na contemporaneidade. Nesse artigo discutimos a contribuição teórico-política dos Estudos Culturais, com seu enfoque no processo de significação das práticas culturais, presente nos tecidos urbanos da cena contemporânea, viabilizando a constituição de novas narrativas - não numa perspectiva unilinear, mas com abertura a entendimentos diversos.

Palavras-chave: Hip-hop. Identidade. Música. Globalização. Estudos culturais.

Title: Transatlantic Identities of Hip-hop Culture: Case Studies in Brazil and Portugal

Abstract: Hip-hop has struggled in trying to report and seek solutions to phenomena that mark especially as urban reality, urban violence, police violence, racial discrimination, inequality in income distribution, bankrupt educational system, among others. The goal is to analyze the actions of peripheral cultural youth hip-hop as possible for new mediations in contemporary political practices. In this article we discuss the theoretical and political contribution of Cultural Studies and its focus on the process of cultural significance, present in the urban fabric of the contemporary scene, which enables the creation of new narratives, not unilinear perspective, but open to different understandings.

Keywords: Hip-hop. Identity. Music. Globalization. Cultural Studies.

MARTINS, Rosana. Identidades transatlânticas da cultura hip-hop: estudos de caso no Brasil e em Portugal. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 223-242, dez. 2013.

O presente artigo segue como resultado do estudo sobre agrupamentos juvenis periféricos e a cultura hip-hop, que vem sendo realizado no Centro de Investigação de Media e Jornalismo (CIMJ) da Universidade Nova de Lisboa, Portugal, inserido no âmbito do programa de pós-doutoramento da Fundação para Ciência e Tecnologia (FCT). Reconstruímos aqui o percurso de uma pesquisa de campo realizada em bairros periféricos da grande São Paulo (São Bernardo do Campo), Brasil, e em Lisboa (Concelho da Amadora), Portugal.

Neste ensaio, são analisados e apresentados os dados que foram recolhidos através dos inquéritos correspondentes à primeira fase desta investigação empírica (2010 e 2011). Na coleta e na análise dos dados, foi utilizada a referência metodológica da abordagem qualitativa, particularmente a partir das entrevistas semiestruturadas individuais com integrantes de coletivos juvenis de hip-hop. Consideramos as entrevistas semiestruturadas como sendo um instrumental privilegiado, devido à sua capacidade de interlocução, permitindo ao entrevistado falar livremente sobre o tema, sem que se sinta limitado à questão. Para melhor captar fielmente as falas dos entrevistados, com o intuito de transcrevê-las, gravamos duas entrevistas, a que se seguiram várias conversas por telefone, com os participantes de ambos os grupos. Partimos também para uma observação participante, sendo a parte brasileira realizada em São Bernardo do Campo, junto à comunidade atendida pelo grupo Posse Hausa, em maio e junho de 2011[1]; em Lisboa, a pesquisa participante foi realizada junto a ações desenvolvidas pelo Dialógo e Acção[2], entre julho de 2009 e setembro de 2010, tanto no Conselho de Amadora em Reboleira, como em atividades do grupo na própria Lisboa.

Ressaltamos que foi nosso intuito, desde o princípio, manter uma aproximação com esses grupos. Tivemos um contato dentro e fora do grupo, com elos de amizades individuais, a partir dos quais pudemos conhecer indivíduos isolados do grupo. Acreditamos ter sido este um fato fundamental, tanto para uma melhor compreensão da cultura hip-hop, como enquanto fonte auxiliar a estudos futuros. Assim, no decorrer de nossa investigação, foram realizadas conversas informais e espontâneas, tendo como intuito deixá-los bem

[1] Cabe ressaltar que, devido às pesquisas de mestrado e doutorado da autora do presente trabalho, a atuação desse grupo vem sendo acompanhada desde 2003.

[2] A autora deste trabalho conheceu o grupo Diálogo e Acção em 2009, em Lisboa, em decorrência de sua mudança para o país, a fim de realizar seu pós-doutoramento. Desde então, pôde participar como palestrantes em algumas ações feitas pelo grupo, tendo abordado temáticas ligadas a gênero, cidadania e hip-hop, promovendo o diálogo entre os dois grupos e estimulando parecerias em outros projetos, nos quais se encontrava envolvida.

relaxados, fazendo-os esquecer de que se tratava de uma pesquisa e, com isso, interferir o mínimo possível no cotiano desses integrantes. Cabe ressaltar que a observação torna-se uma técnica científica a partir do momento em que passa por sistematização, planejamento e controle da objetividade. O pesquisador não está simplesmente olhando o que está acontecendo, mas observando com um olho treinado em busca de certos acontecimentos específicos. A observação participante compreende que o investigador possa experienciar o seu campo pesquisado.

Durante este trabalho investigativo, também contamos com um importante instrumento de pesquisa: o caderno de campo. Nestas importantes observações foram registrados, através de anotações, acontecimentos, comportamentos e comentários das pessoas envolvidas, que nos deram pistas para um aprofundamento dos apontamentos da nossa pesquisa de pós-doutoramento.

Logo, a partir das ações metodológicas mencionadas, temos que o importante num estudo etnográfico é interpretar o fenômeno estudado a partir de suas relações com o contexto social mais amplo e não apenas em razão das relações internas. Metodologicamente, isso implica complementar a informação de campo com informação relativa a outras ordens sociais, e buscar interpretações e explicações com base em elementos externos à situação particular (ROCKWELL; EZPELETA, 1989).

A partir de um aporte teórico multidisciplinar e transversal, conjugado com as diversas áreas no âmbito das Ciências Humanas e Sociais, visamos identificar ações ligadas à cultura hip-hop e às formas estabelecidas pelos jovens periféricos, em relação ao espaço de sociabilidade e às formas de representação. A base teórica e epistemológica dessa pesquisa foi embasada na linha de pensamento conduzida por *cultural studies*, sobretudo no tocante às formas de representação identitárias que são elaboradas pelos jovens periféricos ligados ao hip-hop na articulação entre cultura e práticas políticas.

Os estudos culturais representados pelo Centre for Contemporary Culture Studies (CCCS), criado na Universidade de Birmingham, Inglaterra, no final dos anos 1960, foi responsável pela difusão dos estudos da juventude sob a perspectiva da subcultura e constituiu um marco na renovação dessa temática de investigação. Através da importante obra *Resistance Through Rituals: Youth Subcultures in Post-War Britain* (HALL; JEFFERSON, 1993 [1976]), apontaram uma série de mudanças, levantadas por um debate mais amplo, ao destacar que um dos primeiros fatores com aumento do mercado e do consumo no pós-guerra foi propiciar o crescimento da indústria de lazer voltada para a juventude. O estudo sobre determinados rituais de juventude levaria ao questionamento das divisões tradicionais

entre cultura popular e de elite, indo ao ponto de levar a sério a cultura de massas, conferindo-lhe dignidade acadêmica (CLARKE, 1990; HALL, JEFFERSON, 1993 [1976]).

Face à nossa contemporaneidade, os estudos culturais se debruçaram predominantemente em reflexões teóricas que os acompanharam de um olhar renovado sobre o passado. Autores como Stuart Hall (1997, 2003, 2002), Paul Gilroy (2001), Bhabha (1994), Hebdige (1979), Canclini (2005) e Jesús Martin-Barbero (1993) retratam os tempos atuais como um estado de transformação na sociedade humana, com avanços tecnológicos, mas também com antagonismos e desigualdades. Stuart Hall (1997, 2002), ao fazer menção ao autor Ernest Laclau, acentua os aspectos positivos do espaço-tempo contemporâneo: desarticula as identidades fixas e estáveis do passado, porém abre perspectivas para novas articulações que permitem a criação de novas identidades e a produção de novos sujeitos que se recompõem em torno de pontos nodais particulares de articulação ou pluralidade de centros de poder.

O autor Stuart Hall (1997, 2003) está convicto de que a cultura não pode mais ser estudada como uma variável sem importância, secundária ou dependente em relação ao que faz o mundo mover-se; tem que ser vista como algo fundamental, constitutivo, determinando tanto a forma como o caráter deste movimento, bem como a sua vida interior.

A paisagem das grandes metrópoles mundiais apresenta um conjunto novo de inscrições produzidas por indivíduos e grupos juvenis. As ruas, praças, muros e o próprio corpo dos jovens são amiúde utilizados como suportes no processo de identidade e comunicação social. Fenômenos como segregação socioespacial, violência, racismo, sexismo, exclusão, mas também afirmação de identidades, autoestima, cooperação e pertença social, encontram tradução ao nível simbólico. O conjunto dessas intervenções exprime-se em objetos concretos nas músicas, danças, pichações e nos grafites.

Dick Hebdige (1979) defende que a adoção da ideia de estilo como um código responsável por mudanças que teriam transformado o estudo das culturas juvenis e a estrutura social integra as origens sociais num quadro de interpretação das lógicas de resistência, produção e consumo cultural. O estilo era avaliado como um "mecanismo de desordem semântica", sugerindo "violações dos códigos autorizados através dos quais o mundo social é organizado e experienciado" (HEBDIGE, 1979: 91). Hebdige reconhecia nesta operação uma apropriação mágica dos objetos, reconfigurados e utilizados com um novo significado, com um talento invulgar para provocar e chocar, questionar o pensamento hegemônico e desafiar o poder. A afirmação das identidades juvenis, através da

adoção de uma estética e postura determinadas, conhecida como estilo subcultural (CLARKE, 1990; HEBDIGE, 1979), servia como resposta de um coletivo que procurava resolver magicamente as contradições entre a cultura de massas (e o consumismo) e as suas culturas de origem (na classe trabalhadora), na consolidação da autoidentidade e da consciência de grupo.

O hip-hop é um movimento cultural que surgiu no início dos anos 1970, no bairro Bronx, em Nova Iorque, tendo sido criado por jovens negros e imigrantes. O termo hip-hop, na verdade, designa um conjunto cultural vasto, que deriva daí seus quatro elementos artísticos: MC, *master of ceremony*, mestre de cerimônia ou *rapper*, o DJ, *disc jockey*; a dança *break*; o grafite, as artes. A cultura hip-hop, como uma alternativa para a violência e constituindo um sentido para escapar das duras realidades urbanas, alastra-se e polariza-se cultural e comercialmente, ao reivindicar para si o papel de voz marginal(izada) diante da implacável colonização econômica do mundo globalizado (MARTINS, 2005).

A existência das subculturas juvenis ligadas ao hip-hop acabam por dar margem a novas leituras, em formatos que levam a repensar o espaço e estrutura societária. Assim, tomando como exemplo a difusão do rap, através dos meios massivos, enquanto fluxo cultural que se circula globalmente, podemos verificar que o mesmo encontra-se ancorado na ideia de cultura (*hip-hop culture*) que permite a imaginação de uma comunidade mundial (*hip-hop nation*), fundada no protesto contra a injustiça e a opressão social:

> [...] devemos conhecer muito mais ainda nossos direitos e acreditar nisso [...] lutar contra o preconceito, lutar contra o racismo, entendeu, contra a alienação das drogas que invade a periferia, contra a alienação das armas, tudo aquilo que o sistema tenta colocar pro jovem brasileiro, principalmente, pro jovem da periferia, o negro, que é o que mais sofre com isso [...] nós aqui do fundão da periferia nós temos ideologia, nós temos sabedoria, nós temos uma riqueza cultural, somos pobres de grana, de condições financeiras [...] somos pessoas que estão procurando um ideal (SILVA, Arnailton Ribeiro. Entrevista concedida a Rosana Martins por membro do coletivo de hip-hop Posse Hausa. São Paulo, 27 nov. 2009).

O hip-hop emergiu como forte referencial, que permitiu a configuração de identidades juvenis partindo de linguagens que vinham das ruas, dos guetos e de grupos de bairro. Todas as representações do hip-hop têm importância no estudo da dinâmica das

culturas contemporâneas, por torna-se vetor de comunicação e identificação e apresentar dispositivos de força no coletivo, de fusão e pertence.

Em visita ao coletivo Dialogo e Acção em Lisboa, Portugal, no conselho da Amadora, zona de Reboleira, numa conversa informal com a presidente da Associação, a brasileira Ana Rita Chaves (que também é representante da Zulu Nation em Portugal – associação que tem representação em diversos países do mundo), foi nos confidenciado que o hip-hop se transformou em arma política, de reivindicação de direitos identitários. Ana Rita, que emigrou para Portugal há dez anos, busca integrar-se socialmente:

> [...] Todo membro do hip-hop quer a autoestima de olhar enquanto cidadão. O jovem negro tem que ser um guerreiro e lutar para que sua condição de vida melhore. Posse é um sentimento de que você pode ter alguma coisa, identificação com a coisa que é sua. É você tomar posse daquilo. Esse é o sentido figurado da coisa. Jovens ligados ao hip-hop que reúnem para ensaiar ou para lutar por melhores condições no bairro. A importância é: a união faz a força. Toda vez que você chama uma pessoa pra lutar do seu lado, aí você acaba formando um exército. Essa é a importância da Posse (CHAVES, Ana Rita. Entrevista concedida a Rosana Martins por Fundadora da Associação Dialogo e Acção. Lisboa, 20 mar. 2011).

Aqui o "eu" que ganha voz é um "eu" que se determina e se exprime em oposição à objetividade figurada a um poder que tende a se reproduzir.

Parece importante indagar que o senso de pertencimento ganha dimensões abrangentes daquelas até então definidas pelas redes de sociabilidades primárias (família, etnia, religião), reforçando, como estratégia simbólica, a busca por inclusão societária, ou seja, de existir socialmente enquanto indivíduo. O estar-junto passa a constituir a função agregadora que reconstrói a representação em torno do requestionamento do corpo social no patrocínio da participação pública do que antes parecia ser negado. A referência a Durkheim e sua noção de consciência coletiva faz-se, de acordo com Michel Maffesoli (1997), a chave necessária para compreendermos perfeitamente o tecido social contemporâneo e suas diversas efervescências efetuadas em torno ou a partir de sentimentos, de emoções, de imagens, de símbolos suscitando a autonomia do ideal coletivo, através de leis que lhes são próprias. A partilha em torno do hip-hop gera a relação de revestimento que favorece a uma comunhão.

Agrupamentos de jovens no Brasil e a Associação Posse Hausa

"Posse" define-se como grupos coletivos que se organizam localmente, em seus bairros ou regiões, com o objetivo de resgatar a autoestima da juventude local e promover a conscientização política. Nas Posses, os jovens marginalizados se transformam em autores e interventores de suas realidades, uma atuação que vai além das discussões. Busca-se o conhecimento através de reuniões de formação, leituras de livros e vivência da realidade como ela é; são detentores de um senso crítico, construindo um discurso contra-hegemônico da sociedade.

> [...] o hip-hop faz com que as pessoas sejam vistas como cidadãos, pelo fato de entenderem as leis e conquistarem um maior espaço partindo da formação de cidadania [...] Posse não é sentimento, mas um movimento - social, podemos dizer -, pois é por meio da cultura e do entendimento da história que fazemos com que o nosso crescimento pessoal seja alcançado e, com isso, tomamos Posse da historia, da verdade (MARTINS, Mateus. Entrevista concedida a Rosana Martins por membro da Associação Posse Haussa, de 37 anos, conhecido como PQNO. São Paulo, 5 jun. 2012).

> Ser um *hip-hopper* na Posse Hausa significa ter responsabilidade com um movimento político-cultural que serve como instrumento de atuação nas comunidades, tanto para diversão como para a mudança social, é um dever utilizar-se dos cinco elementos desse movimento para transformar a vida das pessoas. Ser *hip-hopper* é falar o que vive, o que sente, expressando com seu jeito particular como você enxerga o mundo que o cerca (OADQ, Honerê Al-amin, membro da Associação Posse Hausa de São Bernardo do Campo apud Santos, 2010).

Portanto, a importância de uma coletividade como Posse segue daí: ela evidencia um "nós" necessário para a constituição de cada ser humano individual, processo que dá testemunho ao fato de que vidas individuais não se formam apenas de dentro das estruturas burocráticas institucionais, mas principalmente de fora, ou seja, das arenas interacionais, das arenas públicas de diálogo e o indivíduo conversando com os outros atualiza sua crítica ao mundo, cria outra lógica, externa à normalidade social. O prazer de "estar junto" implica em ter momentos de reflexão, de teorias, de trocas culturais, de sensibilidade, de trabalho com o corpo e de sensibilidade compartilhada.

Posse Hausa é uma entidade civil sem fins lucrativos de jovens ligados à cultura hip-hop, que funciona como associação desde 26 de junho de 1993. O reconhecimento formal do grupo enquanto associação é também o reconhecimento do grupo enquanto entidade jurídica e isso é visto como um passo positivo, no sentido da incorporação nos processos de decisão na comunidade local - uma forma mais eficaz de representação e de pressão "política" frente às representações governamentais e também, como salientou PQNO em uma de nossas conversas informais, ser uma entidade facilitaria também no ingresso do grupo em projetos do governo ou de empresas que exigem um reconhecimento legal para o recebimento de certos fundos de investimento.

A Posse Hausa vem estimulando a parceria, o diálogo local e a solidariedade entre os diferentes segmentos sociais, ao participar em conjunto com outras entidades de atividades que objetivem interesses comuns, visando desenvolver trabalhos de parceria com órgãos públicos e entidades civis. A Hausa tem sede provisória na residência de um membro do grupo, conta atualmente com um total de vinte componentes e vem sobrevivendo, em grande parte, através do esforço próprio dos seus integrantes, muitas das vezes de doações dos próprios membros, sendo que grande parcela dos componentes possuem outro emprego, geralmente, fixo.

> [...] temos nossos empregos fixos e fazemos algo para melhorar a sociedade em que estamos inseridos, pois somos, enquanto maioria negra que participa deste movimento, os mais afetados pela discriminação, por ser periferia, pobre e negro. (MARTINS, Mateus. Entrevista concedida a Rosana Martins por membro da Associação Posse Haussa, conhecido como PQNO. São Paulo, 5 jun. 2012).

Organizar-se através de uma Posse significa constituir um laço familiar de solidariedade entre os seus membros, através de valores que visem melhorar sua condição de vida e a do próximo. Os jovens moradores do mesmo bairro dos integrantes da Posse, em São Bernardo acabam por se identificar com a cultura hip-hop e com a Posse e, com isso, encontram uma alternativa de expressão, uma forma de diálogo que tem como intuito solucionar alguns problemas que os afetam na comunidade, frente às autoridades locais. A atuação da Posse Hausa caracteriza-se pela participação de jovens que atuam como arte-educadores, propagando a cidadania através dos cinco elementos do hip-hop, imbuídos de espírito público por relações políticas igualitárias e por uma estrutura social assentada na colaboração. As festas, os festivais, os espetáculos funcionam como momentos de ligação,

experiências com significado para todo o grupo e apontam o papel da comunicação na produção, reprodução, inovação e defesa de um discurso próprio desses jovens frente à sociedade. Além disso, a Posse possui um *webpage* na internet (http://possehausa.blogspot.pt/), onde podemos encontrar relatos dos integrantes, assim como eventos organizados pela Posse ou eventos para os quais a Posse é convidada. Aqui encontramos, entre outros, pequenos relatos dos membros sobre temáticas envolvendo preconceito, história afro-brasileira, informes sobre grupos de rap apoiadores da Hausa e informes de eventos do hip-hop.

Os jovens membros da Hausa buscam exercer sua cidadania através desta cultura. Os jovens adeptos do hip-hop acreditam no seu potencial para melhorarem a realidade onde vivem, realizando oficinas de grafite, de *Break*, de DJ (discotecagem) e de Rima.

Um componente do grupo, Mateus, contou-nos que ministrou uma oficina de *disc jockey* como educador na antiga FEBEM do Tatuapé[3] e que ouviu de um interno que, a partir daquela oportunidade de participação, ele poderia a voltar a sonhar com um futuro melhor, com uma melhor condição de vida e de inserção social. Esse relato aponta interseções nas trajetórias dos sujeitos e nas redes sociais da qual fazem parte. O caráter político-educativo incentiva o aspecto reivindicatório por melhores condições de vida, numa movimentação visível do retorno do jovem como ator político e cria um território crítico de ação simbólica e cultural, descobrindo-se socialmente por meio da arte, produzindo uma identificação própria como sujeitos políticos. Essa perspectiva aproxima-se das características relevantes na organização social, e do que Velho (2003: 117) denomina "negociação da realidade", ou seja, as trocas e as interações que constituem a vida social.

Decorrem daí iniciativas autônomas e de autogestão, a partir das quais o grupo determina seus objetivos, escolhe seus meios e estabelece os controles pertinentes, sem necessitar de referência a uma autoridade externa. Na autogestão, desaparece a diferença entre administradores e administrados, visto que nela ocorre a autoadministração, com estruturas não burocráticas e até informais, e com formas coletivas de tomada de decisões, praticadas com certo distanciamento social (relativamente pequeno) entre liderança e demais participantes (MELUCCI, 1996).

[3] A Fundação Estadual do Bem-Estar do Menor - Unidade do Tatuapé (FEBEM do Tatuapé) foi o maior complexo correcional para menores do Brasil. Está localizada no bairro do Belenzinho, na zona sudeste da cidade de São Paulo. Esta unidade foi palco de numerosas rebeliões, em que foram registradas mortes de menores infratores. Passa, atualmente, por um processo de desapropriação e transferência dos internos para unidades de menor capacidade.

Com o objetivo de difundir as culturas hip-hop e afro-brasileira, a Associação Posse Hausa participa ativamente de fóruns nacionais e internacionais - enquanto palestrantes, ouvintes e *rappers* - proporcionando atividades educacionais e socioculturais junto a temas voltados a meio ambiente, gênero, raça, classe, o que é racismo e suas manifestações discriminatórias e preconceituosas. As principais bandeiras da Posse Hausa é a expansão do hip-hop nas ruas, onde ele nasceu, sem perder suas características, promovendo a luta contra o racismo e o genocídio da juventude negra periférica, assim como pelos direitos das mulheres negras e de toda forma de exclusão. Outra característica sempre presente é o combate às drogas, vistas como uma das principais armas de extermínio da população negra periférica.

O hip-hop enquanto manifestação cultural associada à origem africana-diaspórica encontra-se vinculado ao espaço denominado Black Atlantic, por Paul Gilroy. Por meio desse conceito, Gilroy (2001) confrontou as posturas comuns entre os pensadores da condição negra, argumentando, de modo convincente, contra os discursos de inspiração nacionalista e romântica que têm a África como origem de uma cultura negra pura. É, pois, com a metáfora do "Atlântico Negro" que este autor remete ao sentimento de desterritorialização da cultura, em oposição à ideia de uma cultura territorial fechada e codificada no corpo, e busca explorar as relações entre raça, nação, nacionalidade e etnia, para colocar em xeque o mito da identidade étnica e da unidade nacional, assim como para pensar em novas bases a cultura e a(s) identidade(s) negra(s), enfatizando, sobretudo, o problema e os limites da identidade étnica e racial. O autor demonstra como as culturas africanas, na África e na diáspora, nunca viveram hermeticamente fechadas em si mesmas e nem são vistas no campo unidirecional, mas compondo um espaço de profundas trocas culturais e identitárias.

Desse modo, ao transgredir as imagens homogeneizadoras, os membros da Hausa constroem sua noção de "negritude" e de hip-hop racial sob a chave da interação entre sistemas comunicativos e de contextos que elas não só incorporam, mas também modificam e transcendem; isto é, a partir da identificação de elementos comuns encontrados na história da diáspora africana e das experiências singulares de discriminação e de segregação vivenciados pelos componentes do grupo na comunidade local brasileira. Nesse processo, a história de luta e resistência de seus antepassados, é projetada na história vivida, sendo ressignificada.

A associação participou da criação do Acervo Especial de Culturas Africanas e Afro-Americanas, em parceria com o Movimento Negro Unificado, na Biblioteca Jardim

Paineiras, em Diadema (região industrial da parte metropolitana de São Paulo), sendo esta a única referência para leitores e pesquisadores da temática na região do ABC. Este acervo, também, surge no centro das discussões acerca de políticas públicas para a população negra. O grupo participou também do encaminhamento de minutas de projetos de lei, que incluem nos currículos escolares da rede municipal de Diadema e de Mauá, assuntos relacionados à África e à contribuição, tanto socioeconômica como político-cultural, dos afro-brasileiros na sociedade brasileira – leis estas que foram aprovadas.

Dos seus trabalhos à comunidade destacamos: os desenvolvidos sobre a questão racial nas áreas da educação e da cultura, com o Movimento Negro Unificado junto ao Departamento de Cultura de São Bernardo do Campo; a participação na organização, juntamente com o Movimento Negro Unificado e Projeto Meninos e Meninas de Rua, da primeira passeata da Juventude Negra Periférica em São Bernardo do Campo; a participação junto a trabalhos para recuperação de jovens na FEBEM do Tatuapé, ministrando palestras dentro do projeto DST/AIDS; além da realização de eventos na esfera cultural. E, pela expressiva importância política e cultural do hip-hop de São Paulo, a Posse foi instrumento de estudo de tese de Mestrado em Educação, na Universidade de São Paulo, pela pesquisadora Elaine Nunes de Andrade (1996).

A educação formal e informal é muito importante para o grupo, seja nos relatos proferidos em atividades realizadas por estes, nas experiências pessoais de cada componente, ou até mesmo nas participações que exigem um estudo mais aprofundado com base em pesquisas feitas pelos membros e que podem ocorrer em eventos temáticos nos quais estes são convidados como palestrantes em universidades ou em algum outro evento acadêmico. Todas essas formas de participação, segundo narrou PQNO em uma conversa informal, possibilitam o acesso ao conhecimento, às novas formas de leitura da história e exercem um papel central nessa nova construção da cidadania.

> As ações políticas e sociais do hip-hop se realizam através do seu quinto elemento: o conhecimento. Sem o conhecimento, o rap, o *break* e o grafite não teriam esse caráter informativo e conscientizador das questões sociais. Ser um *hip-hopper* exige a busca de um conhecimento que vai além daquele ensinado nos livros didáticos (SANTOS, Alexandre. Entrevista concedida a Rosana Martins por membro da Associação Posse Haussa, de 26 anos. São Paulo, 17 jun. 2012).

A educação transformadora, popular, crítica, que dialoga com a realidade dos sujeitos envolvidos, remete-nos aos ideais introduzidos pelo educador Paulo Freire (2001), cujos princípios da educação popular estão relacionados a mudanças na realidade opressora, ao reconhecimento, à valorização e à emancipação dos diversos sujeitos individuais e coletivos. A conscientização, a prática e a reflexão sobre a prática formam a categoria de organização da educação popular, constituindo elementos básicos para a transformação social.

Podemos notar, em decorrência de nossa participação em atividades do grupo e das conversas informais que tivemos com PQNO e com Alexandre dos Santos, que a vivência grupal e a prática social dos jovens na Posse Hausa apontam para um crescente e significativo ato educativo "popular", no qual a participação comunitária e a formulação de questões vão garantindo a consciência política de cada componente. A articulação dos agentes propicia a luta pela produção de novos discursos, de novas verdades e de outros saberes. Aprender a falar, a opinar e a formular questões são os atributos encontrados na dinâmica e na prática social da Hausa.

Agrupamentos de jovens em Portugal e a Associação Dialogo e Acção, representante portuguesa da Zulu Nation

Em diversos países, a cultura hip-hop tem servido como veículo de expressão para jovens que passam por situações de opressão ou de discriminação. Nesse âmbito, a cultura hip-hop em Portugal tornou-se uma espécie de senha para a definição de novas formas de localidades-identitárias (locais, regionais, nacionais) e de novas globalidades - identitárias - que chegam a atravessar fronteiras. Desse modo, o poder de aglutinação vem exatamente de sua capacidade de tradução e ampliação do sentimento de injustiça, presente entre populações que vivem à margem da efetivação de justiça social, ou seja, da inclusão e do reconhecimento dos princípios de igualdade.

Nos bairros sociais e degradados de Lisboa, Portugal, o hip-hop vem servindo como ferramenta de integração e inclusão social. O que se nota como constante são as condições insuficientes de infraestrutura, resultando em condições deterioradas de vivência e existência cotidiana. As imagens produzidas pelos meios de comunicação social estabeleceram diferenças e reforçaram formas de classificação, ao estigmatizar territorialmente os bairros sociais como espaços degradados, publicamente etiquetados como zonas de "não direitos", para usar o termo de Wacquant (2001), espaços marginalizados e indiferentes, associados a guetos de jovens negros ligados à criminalidade.

Regina Novaes, que estuda a cena juvenil no Brasil, discute essa luta por reconhecimento, lembrando que os jovens de áreas periféricas são marginalizados também devido ao local onde residem: "(...) ao preconceito e à discriminação de classe, gênero, e cor adicionam-se o preconceito e a discriminação por endereço" (NOVAES, 2006: 106).

A ausência de reconhecimento do outro como sujeito de interesses e aspirações representa nada mais do que uma forma de sociabilidade, que por hora não se completa, por ser regida por uma lógica de anulação do outro como identidade.

A Associação Dialogo e Acção, entidade que representa a Zulu Nation em Portugal, não possui sede própria e provisoriamente vem desenvolvendo suas atividades nas dependências de uma igreja, no bairro social da Reboleira, freguesia do concelho de Amadora, pertencente ao Distrito de Lisboa. Dentre suas ações, vem amparando, orientando e defendendo, sobretudo, os direitos dos jovens e das mulheres imigrantes, concentrados em bairros de habitação social ou bairros sociais[4] na área metropolitana de Lisboa, com ações diretas, trabalhando sempre através de um diálogo que incita a paz, a cidadania, e a valorização da autoestima humana e das suas potencialidades artísticas, capacitando, assim, agentes culturais mediadores e multiplicadores da mensagem. A inserção dos jovens no universo cultural transforma sua condição, sendo que muitos deixam de ser espectadores passivos e firmam-se como criadores ativos, além de lutarem por visibilidade. Para eles, essas atividades culturais constituem um dos poucos espaços de construção de autoestima, possibilitando-lhes edificar identidades positivas.

Através de suas ações, os jovens membros dessa associação se articulam com os arte educadores, realizando danças, sessões de cinema, oficinas de hip-hop e palestras, para que os problemas da comunidade em relação a drogas, violência e sexualidade sejam minimizados através de suas práticas diárias. Esses jovens participam de fóruns, promovem seminários e se unem a outros movimentos juvenis nas discussões e lutas por políticas públicas. A associação vem exercitando o que denominamos "descentramento do olhar

[4] Os primeiros bairros sociais foram construídos nos anos 1920, sendo inaugurados apenas nos anos 30, devido ao início de industrialização portuguesa dos anos 30 e 40 e ao êxodo das populações do campo para a cidade, apesar de ter havido uma tentativa de promoção da vida no campo por parte dos governantes. A habitação social é definida como habitação de custos controlados, promovida com o apoio financeiro do Estado, nomeadamente pelas Câmaras Municipais, Cooperativas de Habitação e Empresas Privadas, sendo destinadas à venda ou a arrendamento e obedecendo aos limites da área bruta, custo de construção e preços de venda fixados. A habitação social traz sempre consigo o excesso de burocracia e funcionalismo, além de um distanciamento das especificidades locais e comunitárias e, por vezes, das escolhas e opções de vida das populações (Cf. SERRA, 2002).

colonizador", a partir do argumento de que o indivíduo constrói sua alteridade a partir do momento em que começa a contestar o olhar do colonizador sobre si. O ponto central que está por trás desse olhar pós-colonial é lutar, como diz Mignolo (1996), por um deslocamento do *locus* de enunciação. O interesse é de relocação. Não se trata apenas de devolver o olhar, mas de tentar mudar a origem do olhar, exercitando assim a hermenêutica pluritópica. Dito de outra forma, criar espaços de possibilidades, para que o subalterno possa se subjetivar autonomamente.

Visando a expansão das redes sociais para além das fronteiras do bairro, a associação vem participando de redes internacionais de hip-hop, buscando parcerias com outras manifestações coletivas que partilham de filosofias semelhantes às do grupo, buscando um alargamento das áreas de intervenção. Em 2010, por exemplo, com o apoio Fundação Gulbenkian, o Dialogo e Acção recebeu apoio para o projeto intitulado *Hip hop de batom*, que através das várias vertentes do hip-hop - canto, dança, discotecagem e grafite - e num meio ainda marcadamente masculino, pretendeu dar espaço à voz as mulheres, assim como promover a igualdade de gênero e o exercício dos direitos de cidadania das mulheres, tendo em vista o decréscimo da violência pública e privada que submete muitas mulheres a constrangimentos, a discriminações, a desigualdades de oportunidades de acesso ao emprego ou que as atira para a prostituição, tornando-as vítimas dos traficantes da indústria do sexo, entre outras tantas agressões ainda exercida contra elas.

No âmbito deste projeto, foram desenvolvidas diversas atividades, visando uma troca de experiências entre as mulheres envolvidas no projeto *Hip hop de batom*. Mostras de filmes e documentários sobre a importância da mulher e da cultura hip-hop, exposições e espetáculos ao vivo com especial apelo às mulheres artistas de zonas urbanas periféricas ou a participação das jovens do grupo *Hip hop de batom* em seminários sobre o tema Violência Contra as Mulheres são exemplos de algumas iniciativas realizadas. Um dos resultados obtidos através de um curso frequentado pelas *rappers* foi a realização de uma letra escrita pelas integrantes falando da mutilação genital feminina em países africanos e uma ilustração visual feito pela grafiteira do grupo.

Em 2010 foi realizado o primeiro encontro de hip-hop feminino em Lisboa, em três finais de semana. Podemos dizer que encontramos aqui uma aproximação das temáticas levantadas pelas *hip-hoppers* em Lisboa, em comparação com o que conhecemos da cena brasileira. Cada vez mais, tem sido debatido o papel que as mulheres vêm ocupando na cena da cultura hip-hop (uma cultura ainda muito focada no universo masculino), seja nas letras de músicas com temas voltados mais para os anseios das

mulheres "periféricas" e seus dilemas cotidianos, seja em retratando o papel da mulher na sociedade, não mais vista somente como a "dona de casa", mas como aquela que tem sonhos, que anseia seguir sua profissão, que possui sua opção sexual, que não tolera mais nenhum tipo de violência doméstica, dentre outros mais. Cabe ressaltar que o fio condutor desse encontro foi a sensibilização e a capacitação de jovens mulheres, não só como agentes culturais para a inclusão de outras jovens mulheres, a partir de uma linguagem artística aceita nos bairros de onde são provenientes - a música rap e a arte visual do grafite -, mas também como agentes de mediação e diálogo para a paz e para a resolução de conflitos. A formação destas jovens teve como objetivo preparar e transformar as participantes em agentes multiplicadoras, habilitando-as para trabalhar nas suas comunidades. Tendo em conta que os bairros nos quais a associação trabalha têm um alto índice de portadoras de HIV/SIDA, a formação voltou-se também a essa área. Com mais segurança e conhecimento, espera-se que estas jovens ajudem a prevenir a proliferação de HIV/SIDA e de outras doenças sexualmente transmissíveis, assim como da gravidez na adolescência, estimulando a valorização da autoestima das mulheres do seu bairro, passando informações que entendemos serem úteis à vida diária delas, fortalecendo a rede de mulheres, criando alternativas e dando respostas às suas dúvidas.

Hip hop pela paz é o projeto que está sendo atualmente realizado pela Associação Dialogo e Acção, e tem por objetivo o desenvolvimento pessoal e social, a integração e a educação para a cidadania, tendo o hip-hop como veículo de informação cultural. O projeto integra jovens de bairros sociais de Lisboa - Sta Filomena, Cruz Vermelha (Cascais), Amadora, Queluz, Sintra, Apelação (Loures), Quinta da Princesa (Seixal), Estoril, Chelas e Fim do Mundo -, reunindo um total de 20 jovens, com idades entre 14 e 28 anos, dentre os quais estão portugueses filhos de imigrantes vindos de Angola, Cabo-Verde, Guiné-Bissau e Brasil, envolvidos na multiplicação de ações pela paz e por não-violência. O projeto vem fortalecendo os talentos, qualidades e competências desses jovens, contribuindo, com isso, para o processo de inclusão social dos jovens no quotidiano cultural do seu bairro.

No dia 10 de setembro de 2011, o anfiteatro ao ar livre da Fundação Calouste Gulbenkian acolheu o concerto de lançamento do CD *Hip hop pela paz*, que visou a promoção da não-violência e do diálogo, no sentido de potencializar a criatividade rítmica e musical, num contexto de interação sociocultural e de inclusão social. Esse encontro contou com a participação dos jovens membros do grupo Zulu Nation, moradores dos bairros metropolitanos de Lisboa, tendo havido um concerto em que se apresentaram grupos de rap, dança *break*, mural de grafite confeccionado durante o evento, e venda do

CD *Hip hop pela paz*. Destacamos duas passagens de entrevistas que realizamos com os jovens artistas:

> Quero sempre ser original e me manter dentro de uma filosofia com referência na Zulu Nation. Trazer a ideologia inicial do hip-hop, a unificação dos povos, a paz! Quero alertar a todos através de informações, que o pessoal não tem conhecimento com palavras que possam nos fazer crescer! (POT, Jack. Entrevista concedida a Rosana Martins por membro da Associação Dialogo e Acção/ Zulu Nation Portugal, *rapper*, de 21 anos. Lisboa, 24 jul. 2012).

> Não se trata de uma vontade temporária, não se trata de uma moda, não se trata de um passatempo. Trata-se de procurar, com as nossas capacidades e ou dons, melhorar o mundo à luz do 5º Elemento - a que designamos como Conhecimento (MENDES, Nicandro Francisco de Barros. Entrevista concedida a Rosana Martins por membro da Associação Dialogo e Acção/ Zulu Nation Portugal, *rapper*, de 24 anos. Cacém, Portugal, 5 jul. 2012).

Os jovens participantes deste coletivo e adeptos do hip-hop buscam, através de suas ações, intervir na realidade cotidiana como forma de transformação social, valorizando seu local de origem, com o objetivo de melhorá-la, através de sua ação cultural. Logo, subjacente à vontade de participar, encontra-se um sentido cívico, uma preocupação social, um sentimento de bem-estar por realizar algo que é positivo para outras pessoas - nomeadamente, o grupo a quem a atividade se destina. À luz disto, para esses jovens, o simples fato de participar implica em forte apelo para a criação e a experimentação de formas diferentes de relações sociais cotidianas, no exercício de espaços de relações mais solidárias, de consciência menos dirigida pelo mercado, de manifestações culturais menos alienadas em reação às várias deficiências da esfera social, que se manifestam na periferia do sistema**.**

Partindo do princípio da cidadania como um direito à vida no sentido pleno, estes jovens acreditam que, através de sua cultura, podem exercer alguns de seus direitos e deveres de forma alternativa, buscando construir outra realidade no local onde vivem:

> Quando você está participando de um coletivo você se sente mais importante até mesmo para você, tanto a sua auto-estima, quando da importância que você se dá

> para si. Eu consigo exercitar o que eu gosto, o que eu sei fazer. Quando você está no coletivo, quando nos unimos torna mais forte (ANDRADE, Cátia. Gata, 28, rapper Entrevista concedida a Rosana Martins por membro do grupo *Hip-hop de batom*, *rapper* de 21 anos, cujo codinome é Gata. Lisboa, 22 jul. 2012).

Por meio de redes sociais disponíveis pela Internet, alguns movimentos coletivos juvenis se tornam atores sociais, participam e intervêm em processos dentro de suas próprias comunidades, assim como nos espaços públicos das cidades em que residem. Alteram e transformam as estruturas e características originais dos cenários urbanos através da arte. Logo, podemos dizer que um dos termos-chave utilizados por estas associações é protagonismo juvenil, que se traduz pela participação dos jovens nos contextos em que estão inseridos, no sentido de proposição de caminhos para a concretização da condição de cidadania. Nestes agrupamentos juvenis, ligados ao hip-hop, os sujeitos sociais se comunicam e tomam conhecimento de seus direitos e deveres e, a partir deste momento, tomam decisões sobre suas vidas, seja de forma individual, seja de forma coletiva. A identidade de pertencimento se reforça como estratégia simbólica de busca de inclusão frente a contextos de fragmentação, derivados de processos de desigualdade cada vez mais intensos.

Considerações finais

A partir das narrativas dos jovens ligados ao movimento hip-hop, buscamos compreender processos sociais que formam suas identidades, procurando analisar as redes de aprendizagem e sociabilidade que eles apresentam. Observamos as relações estabelecidas por esses e a construção de suas experiências de lazer nos espaços públicos da cidade, e constatamos o caráter educativo e cultural de suas práticas de "ludicidade", assim como, seus processos de identificação e construção de identidades.

A relação entre jovens e o espaço urbano pressupõe a necessidade de se propor uma abordagem que reconheça o "habitar" como algo que se faz, que se produz ativamente. Trata-se de explorar a forma como os jovens circulam e habitam o espaço urbano, sempre levando em conta as diferenças de gênero e a forma como a estratificação social se reflete, quer na própria estrutura urbanística, quer nos circuitos que os jovens inventam, nela reproduzindo e recriando processos de significação dos lugares, as suas formas diferenciadas de "circular" a cidade, como o que Certeau (1994) designa "mapas" e "circuitos". Assim, a auto-encenação da cidade como espaço de diversidade desses "outros

espaços", mapas e circuitos está sendo cada vez mais documentada no hip-hop, o que leva a questionar o modo como o território luso-brasileiro se auto-representa.

No caso de Lisboa, a música rap acaba por constituir um veículo através do qual jovens imigrantes (oriundos, em sua maioria, de Cabo-Verde, Guiné-Bissau e Angola) e jovens nascidos em Portugal, mas com uma descendência familiar destes países, possam contar sua história, narrar seu cotidiano, ao retratar a condição de ser imigrante ou filho de imigrante, falar sobre o orgulho de ser africano ou seu descendente e referir-se aos desafios encontrados em Portugal, sobretudo no que diz respeito à afirmação da "identidade portuguesa", diante dos desafios apresentados como preconceito, racismo e falta de perspectivas futuras.

Construídas nas interações sociais, as representações sociais juvenis urbanas acabam por se constituir em mediações entre os sujeitos e o mundo, interpenetrando sentimentos, ideias, biografias, ideologias, fundindo as histórias dos sujeitos no local e global; e apropriadas para dar sentido às suas ações no cotidiano. Estas agremiações foram potencializadas pela disseminação da democracia, que deu aos grupos excluídos maior espaço de representação política e reivindicação, que associada ao progresso no setor de comunicação permitiu articulações de luta novas em entes epistêmicos, antes isolados. Deveu-se, ainda, à aceleração dos fluxos migratórios, criando, fora do contexto de origem, diásporas que apoiam exigências de reconhecimento cultural e fornecem aos jovens periféricos novos modelos de atuação, aquisição de novos saberes e protagonismo social, assim como novos espaços de pertencimento.

Esses coletivos juvenis possuem perfis auto-organizativos, autogestionários e extrainstitucionais, organizados por meio de diferentes articulações estéticas, políticas e de ações culturais. Rever a identidade, questionar a identidade e reafirmar a identidade tornam-se exigências correntes. Pertencer a um movimento, a uma rede, a um campo ético-político, situar-se num campo discursivo, enfim, implica em experimentar o desafio da alteridade, inserir-se em lutas pelo reconhecimento ou pela reparação de injustiças e desigualdades.

É possível identificar uma diversidade de motivações, que pode estar na base do estímulo sentido pelo/a jovem para dar os primeiros passos dentro desses coletivos ligados ao hip-hop, assim sintetizadas: afinidades simbólicas e afetivas face às atividades às quais adere; necessidade ou desejo de expressar-se em termos identitários, em ligação com as raízes culturais africanas; acesso a formação e/ou oportunidade de emprego, conjugando gostos pessoais; oportunidade de conhecer pessoas e conviver, podendo interligar-se com

laços de amizade, familiares ou comunitários, com forte peso das sociabilidades juvenis; resolução de problemas concretos que afetam o indivíduo ou o bairro onde reside, aliando o interesse individual a um sentido cívico de contribuir para o bem-estar coletivo.

Sintetizando, a leitura feita destes agrupamentos implementam ações que acabam por contribuir com a possibilidade de construção da cidadania, em respeito às suas diferenças e direitos. Os agrupamentos dos jovens vinculados ao hip-hop no espaço urbano luso-brasileiro acabam por remeter a um território tanto de encontro como de conflito e medo. São, portanto, um campo de pesquisa privilegiado para a compreensão e a decodificação dos significados e dos papéis sociais que se atribuem à juventude periférica.

Referências

ANDRADE, Elaine Nunes de. *Movimento negro juvenil*: um estudo de caso sobre jovens rappers de São Bernardo do Campo. Dissertação (Mestrado). Faculdade de Educação, USP, São Paulo, 1996.

BHABHA, Homi K. *The Location of Culture*. Londres: Routledge, 1994.

CANCLINI, Nestor García. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CLARKE, Gary. Defending Ski-Jumpers: A Critique of Theories of Youth Subcultures. In: FRITH, S.; GOODWIN, A. (Org.). *On Record*. Nova York: Pantheon, Books, 1990.

FREIRE, Ana Maria Araújo (Org.). *A pedagogia da libertação em Paulo Freire*. Série Paulo Freire. São Paulo: Editora da UNESP, 2001.

GILROY, Paul. *O Atlântico negro*: modernidade e dupla consciência. São Paulo: Editora 34; Rio de Janeiro: UCAM, Centro de Estudos Afro-Asiáticos, 2001.

HALL, S.; EFFERSON, T. (Org.) *Resistence Through Rituals*: Youth Subcultures in Post-War Britain. London: Hutchinson and Co, CCCS, University of Birmingham, 1993 [1976].

HALL, Stuart. A centralidade da cultura: notas sobre as revoluções de nosso tempo. *Educação e Realidade,* v. 22, n. 2, p. 15-46, 1997.

_____. *Da diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG. 2003.

_____. *A identidade cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 2002.

HEBDIGE, D. *Subculture*: The Meaning of Style. London: Methuen, 1979.

MAFFESOLI, Michel. *A transfiguração do político*: a tribalização do mundo. Porto Alegre: Sulina, 1997.

MARTIN-BARBERO, J. *De los medios a las mediaciones.* 3. ed. México: G. Gilli, 1993.

MARTINS, Rosana. *O Estilo que ninguém segura.* São Paulo: Esetec, 2005.

MELUCCI, Alberto. *Challenging Codes: Collective Action in the Information Age.* New York: Cambridge University Press, 1996.

MIGNOLO, W.D. *Histórias Locais/Projetos Globais*: colonialidade, saberes subalternos e pensamento liminar. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1996.

NOVAES, Regina. Os jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGÊNIO, Fernanda (Org.). *Culturas jovens*: novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 2006. p.105-120.

ROCKWELL, Elsie; EZPELETA, Justa. *Pesquisa Participante*. 2. ed. São Paulo: Cortez/Autores Associados, 1989.

SANTOS, J.L. *Re-significando a negritude através do hip-hop*. Associação Posse Hausa. Weblog. São Paulo: [s.n.], 12 abr. 2010. Disponível em: <http://possehausa.blogspot.com>. Acesso em: 8 jan. 2012.

SERRA, Nuno. *Estado, território e estratégias de habitação*. Coimbra: Quarteto Editora, 2002.

WACQUANT, Loic. *As prisões da miséria*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

VELHO, Gilberto. *Projeto e metamorfose***.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

Rosana Martins é Cientista Social pela Universidade de São Paulo (USP), Mestre e Doutora em Ciências da Comunicação pela Escola de Comunicações e Artes da USP. Atualmente, é Pós-doutoranda e pesquisadora do Centro de Investigação Media e Jornalismo (CIMJ), da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas (FCSH), da Universidade Nova de Lisboa (UNL), e Pesquisadora Associada ao Núcleo de Estudos Transdisciplinares de Comunicação e Consciência (netccon.eco.ufrj). É membro do *The Transnational Lives, Gender and Mobility network* (TLM&G), do Institute of Social Sciences, University of Lisbon/ European Science Foundation, e *Visiting Fellow Research* no Centre for Cultural Studies – Goldsmith, University of London, UK. É autora dos livros: *Hip-hop: o estilo que ninguém segura* (Esetec, 2006); *Admirável mundo MTV Brasil* (Saraiva, 2006); *Direitos humanos, segurança pública & comunicação* (Acadepol, 2007) e *Lusophone Hip-Hop "Who We Are" and "Where We Are": Identity, Urban Culture and Belonging* (Sean Kingston Publishing, 2013). rosanasantosposse@yahoo.com.br

Música e religião: interfaces na produção da *performance*

Fábio Henrique Ribeiro (UFPB)

Resumo: Este artigo busca refletir sobre a relação entre música e religião na construção da *performance* musical em contextos da cultura popular, apresentando uma abordagem analítica sobre as diferentes perspectivas de exercício da devoção por parte dos agentes rituais e sua influência na *performance*. Nesse direcionamento, tomo como base uma discussão teórica relativa ao tema em campos interdisciplinares ligados à etnomusicologia, bem como a experiência de pesquisa realizada com dois grupos de Congado na cidade de Bocaiuva/MG. Com base no estudo empírico realizado e na reflexão desenvolvida ao longo do texto foi possível concluir que os diferentes espaços, perspectivas e atuações dos agentes rituais produzem relações conflituosas que têm construído a *performance* musical dos grupos. Desse modo, a *performance* apresenta-se como resultante do processo de negociação de concepções do sagrado por parte dos agentes.

Palavras-chave: Música. Religião. *Performance*.

Title: Music and Religion: Interfaces in the Production of Performance

Abstract: This article presents a reflection about the relationship between music and religion in the construction of musical performance. The paper brings an analytical approach on the different perspectives of the exercise of devotion by agents of ritual and its influence on performance. In this way, I take as basis a theoretical discussion related to the theme in interdisciplinary fields related to ethnomusicology as well as experience with the research about two groups Congado in Bocaiuva city, state of Minas Gerais, Brazil. Based on empirical study and reflection developed in the text I concluded that the different areas, perspectives and actions of the agents of ritual produce adversarial relationships that have transformed the musical performance of groups. Therefore, the performance is presented as a result of processes that negotiate the conceptions of the sacred by agents.

Keywords: Music. Religion. Performance.

RIBEIRO, Fábio Henrique. Música e religião: interfaces na produção da *performance*. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 243-264, dez. 2013.

O desenvolvimento científico da etnomusicologia tem sido marcado por sua variedade de abordagens. Por meio dessa multiplicidade e devido às sinuosidades epistemológicas, as pesquisas nesse campo têm possibilitado compreender, de forma satisfatória, as complexas relações socioculturais inerentes ao fazer musical. Assim, a antropologia, a sociologia, a história e a linguística, dentre outras disciplinas, têm se apresentado como fortes aliadas na perspectiva multidisciplinar da etnomusicologia.

Essa amplitude epistemológica e as diversas interfaces entre música e sua conjuntura sociocultural possibilitam trabalhos diferenciados com manifestações musicais aparentemente semelhantes. Destarte, pesquisas sobre um mesmo fenômeno podem apresentar características assaz distintas, dependendo de diversas variáveis como a formação do pesquisador, seu referencial teórico, o foco da pesquisa, suas habilidades e limitações, entre outras.

Diante dessa realidade, este artigo visa propor uma reflexão sobre as interfaces entre música e religião na construção da *performance* musical em grupos de cultura popular cujas práticas estão vinculadas ao exercício devocional de suas crenças. As discussões apresentadas têm como base um levantamento bibliográfico em campos interdisciplinares ligados à etnomusicologia, bem como a experiência de pesquisa realizada entre os anos de 2009 e 2011 com dois grupos de Catopês, os Ternos[1] *Nossa Senhora do Rosário* e *Divino Espírito Santo*, pertencentes à manifestação do Congado, na cidade de Bocaiuva/MG (RIBEIRO, 2011). Ainda, há neste trabalho uma maior evidência de depoimentos dos mestres dos grupos, buscando evidenciar de forma mais significativa a perspectiva êmica de exercício devocional.

Apesar de ser o foco de muitos trabalhos etnomusicológicos, acredito que a complexidade inerente aos fenômenos musicais religiosos sugere a necessidade de perspectivas diferenciadas sobre o mesmo tema, buscando, assim, lançar luzes mais profundas sobre ele. Nesse direcionamento, tenho como pressuposto que a religião, enquanto fenômeno social, pode ser compreendida como elemento construtor de diversas faces da humanidade, dentre as quais destaco aqui as práticas musicais.

Max Weber, em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (WEBER, 1987), apresenta um bom exemplo de como ideais religiosos podem influenciar o comportamento de uma sociedade. No caso específico do protestantismo, ele apresenta uma análise sociológica que busca compreender o papel da ética racional protestante na produção de

[1] O nome Terno é utilizado por diversos grupos da cultura popular como sinônimo de Grupo.

um ascetismo influente no desenvolvimento do capitalismo. Os exemplos podem se estender a uma considerável quantidade de trabalhos investigativos que relacionam a religião com outro componente social, como política (BURITY, 2001), saúde (DALGALARRONDO, 2007), educação (LEAL, 2003) e ciência (PAIVA, 1999), entre outros. Aqui, interessa-nos mais o vínculo entre a religião e o fenômeno musical, relação suficientemente complexa e carregada de nuances delineadoras da *performance*.

A música, enquanto fenômeno social, também tem sido objeto de frutíferas reflexões, apontando para uma perspectiva do fenômeno musical como um processo sociocolaborativo, composto por uma rede complexa de interação. Nesse sentido, Martin (2006), Becker (1982), DeNora (2000), Shephered (2003) e Hennion (2003), entre outros, desenvolvem um interessante exercício de um olhar sociológico que possibilita o entendimento de crenças e significados presentes no processo de criação, distribuição e recepção dos fenômenos artístico-musicais, bem como a compreensão das formas pelas quais a sociedade, que promove tais processos, produz seus julgamentos, definições, percepções etc.

Diversos estudos das ciências humanas e, particularmente, da etnomusicologia e antropologia têm se dedicado a compreender os pontos de contato entre música e religião (MANASSEH, 2004. REHEN, 2007). No contexto congadeiro, os trabalhos de Martins (1997), Arroyo (1999), Gomes e Pereira (2000), Lucas (2002), Mendes (2004) e Queiroz (2005) reservam especial atenção ao fenômeno religioso, reforçando sua relevância para a compreensão da manifestação.

O Congado é uma expressão dramático-musical popular do catolicismo de origem afro-luso-brasileira que engloba diversas variantes ao longo do país e apresenta-se com um importante elemento delineador de crenças e ritos historicamente constituídos. Entretanto, esse delineamento é resultante de um processo de negociação entre os preceitos canônicos situados no catolicismo oficial e os preceitos socioculturais estabelecidos pelo catolicismo popular. Essa negociação produz os principais personagens e eventos conjunturais da *performance* ritual, definindo espaços e funções (BRANDÃO, 1985). Assim:

> [...] os congadeiros se reconhecem como católicos, mas ainda hoje estão presentes as tensões e negociações entre as cerimônias do Congado e a Igreja Católica, como também entre o microcosmo social do Congado e a sociedade envolvente (LUCAS, 2002: 51).

Diante da importância da religião no contexto estudado, apresento aqui as interpretações obtidas a partir da observação e análise da religiosidade dos grupos e sua influência na *performance* musical. Nesse direcionamento, compreendendo as diferenças promovidas no trato do sagrado pela religiosidade popular e a institucionalizada, pretendi verificar como a religião tem promovido uma *performance* musical que revela, promove e negocia conflitos.

Buscando contemplar o amplo caráter sociocultural do contexto investigado, as reflexões aqui apresentadas partem de uma visão antropológica do fazer musical, ancorada nos estudos da *performance*, resultantes de um conjunto teórico que reúne perspectivas disciplinares da antropologia, das artes, da filosofia e da linguística. Desse modo, autores como Goffman (1959), Austin (1975), Béhague (1984), Brinner (2001), Schechner (2003, 2006), Turner (1988, 1996, 2009) e Zumthor (2007) foram fundamentais para o entendimento da *performance* musical como um processo de ritualização de sons e comportamentos, que propiciam uma atuação diferenciada sobre as diversas faces sociais das interações humanas. Nesse sentido, o tratamento amplo da *performance* musical possibilita um olhar sobre elementos muitas vezes negligenciados na busca pelo entendimento da música. Aspectos repetidamente tratados como "extramusicais" ou até mesmo como "não musicais" podem nos dizer tanto sobre a música quanto os sons que percebemos e tendemos a conceber como únicos determinantes de uma *performance*.

Assim, a divisão do texto segue um direcionamento que busca colocar em evidência os elementos construtores da relação entre a *performance* musical dos grupos e sua conjuntura de fé e devoção. Portanto, trato de temas relevantes ao contexto afro-religioso desenvolvido no catolicismo em terras brasileiras, entendidos aqui como bases fundamentais para a compreensão do contexto performático dos Catopês de Bocaiuva. Para isso, são apresentados e discutidos inicialmente três tópicos, entendidos como base para as reflexões, a saber: a resistência constantemente atualizada, as diferentes formas de manifestação do sagrado e o dualismo do sagrado com o profano. Posteriormente, apoiado nos pressupostos apresentados, trato das diferentes perspectivas dos agentes religiosos e suas consequências na *performance*. Por fim, algumas considerações são apresentadas.

A vivência do sagrado e a atualização da resistência

Lucas (2002) aponta que os autores que discorrem sobre o Congado reconhecem na vivência do sagrado um importante índice de resistência cultural. O negro, utilizando de artifícios produzidos nas relações intersticiais do contato cultural, reinterpretou a

religiosidade imposta pelo branco em um processo de oposição velada, buscando os elementos necessários para a manutenção de suas crenças mais fundamentais.

A religiosidade hoje vivida pelos congadeiros traz em suas múltiplas formas de expressão os elementos de resistência dos seus antepassados. Os conflitos são atualizados nas relações entre a religiosidade popular inerente aos grupos e o catolicismo oficial representado pelo clero. Assim, as diferenças entre as concepções do sagrado revelam discordâncias promotoras de conflitos entre os personagens rituais.

Segundo Brandão (1985), esses personagens podem ser compreendidos de acordo com pelo menos três áreas de participação, promovendo os agentes da *Igreja* (padres e auxiliares), da *Festa* (festeiro, mordomo e auxiliares[2]) e do *Congado* (mestres, integrantes dos grupos e familiares). Entre esses agentes, "os festejos de Nossa Senhora do Rosário oscilam ritualmente em meio a cerimônias sob controle da Igreja e outras sob o controle da Congada" (BRANDÃO, 1985: 18). Cada um deles tem seu espaço de atuação mais ou menos definido, com seus graus de concentração, de poder e de responsabilidades. Assim, os conflitos se dão principalmente quando esses limites são ultrapassados, invadindo e transformando o momento sagrado do outro.

Aqui o foco se dá nessas relações conflituosas e na consequente resistência reelaborada dos Catopês. As formas em que os grupos respondem às mudanças realizadas pelo clero demonstram como cada um concebe o sagrado e quais são as suas táticas de oposição cultural. Nesse direcionamento, penso que as sacralidades das diferentes expressões do catolicismo entram em choque e produzem mudanças performáticas que buscam resolver os conflitos, ou pelo menos dissolvê-los. Assim, a música pode ser compreendida como um dos principais elementos de negociação, antecipando o contato por meio do som ouvido à distância, tomando espaços onde o corpo ainda não se faz presente e cantando uma devoção muitas vezes negada por parte da sociedade etc.

[2] O festeiro e o mordomo são participantes da festa escolhidos por sorteio para se responsabilizarem pela organização dos festejos, como a organização das vestes, das pessoas participantes e da alimentação, entre outras atividades. O festeiro é responsável por guardar a coroa em sua casa até a realização da festa, enquanto o mordomo guarda a bandeira do santo. Os auxiliares são os familiares responsáveis pela composição dos cortejos.

Manifestações do sagrado

O Congado possui um mito fundacional, cuja narrativa possui variantes em todo país. Entretanto, há uma estrutura básica que pode ser resumida nos seguintes acontecimentos: aparição de uma imagem de Maria nas águas, a tentativa frustrada dos senhores brancos de retirá-la e o sucesso de seu resgate pelos negros escravos, tomando-a como protetora e intercessora. Essa fundamentação mítica proporciona uma estrutura devocional de culto aos santos católicos revelada em variadas formas e objetos, como as imagens e bandeiras. Assim, institui-se uma cosmogonia[3] em que o mito é seu modelo exemplar, assumindo formas distintas ao longo do país, mas com fundamentos básicos elementares.

A realidade performática dos Catopês de Bocaiuva insere-se nessa conjuntura sagrada e, como tal, reflete suas estruturas básicas de devoção. Os santos festejados são relembrados nas suas imagens e bandeiras como motivações para todo ritual, assumindo a devoção como elemento essencial para se iniciar a festa, assim como aponta o mestre Jocelino Leite, do Terno Divino Espírito Santo: "Primeiro começa a festa é você lembrar de Deus, né!" (LEITE, 2010b). Desse modo, o valor dado pelos grupos aos elementos simbólicos representantes dos santos é refletido nos seus comportamentos físico e verbal, assumindo perspectivas devocionais que colocam em evidência as relações entre os grupos e os membros da Igreja.

As bandeiras são ícones que ligam a imagem do santo ao tempo do festejo e à identidade devocional de cada grupo. Outra função atribuída a elas é a de guiar estrutura e espiritualmente os grupos, sacralizando os espaços por onde passam, bem como indicando os passos coreográficos. Assim, confirmam os mestres[4]: "A bandeira [...] é a guia do grupo. Cada grupo [...] defende um santo. Nós carregamos os estandartes de Nossa Senhora do Rosário. Então eles são as guias do grupo e o motivo pelo qual o grupo existe" (LEITE, 2010b).

[3] Utilizo o termo cosmogonia como uma adaptação da acepção apresentada no dicionário Houaiss: Corpo de doutrinas, princípios (religiosos, míticos ou científicos) que se ocupam de explicar a origem, o princípio do universo (HOUAISS, 2009). Assim, esse termo é concebido aqui como conjunto de doutrinas que visam explicar a origem do universo particular do Congado.

[4] O discurso dos integrantes passou por poucas correções ortográficas e gramaticais no intuito de se manter a maior proximidade possível da sua realidade e expressividade.

> [...] a bandeira representa o Congado, o nome dos santo que nós festeja, né? [Se] você festeja o Divino, você tem que levar a bandeira do Divino. Se for o dia do Rosário, você tem que levar [...] a bandeira do Divino e o Rosário, porque nós é as foliagem de um e do outro né (LEITE, 2010a).

As imagens e os andores dos santos possuem valor semelhante, diferenciando-se apenas nos aspectos práticos do ritual, assumindo posições ligadas aos cortejos e procissões, sendo normalmente levados pelos agentes da Festa ou por outros membros da sociedade, como aponta a mestra Lucélia Pereira:

> [As imagens são] a mesma coisa, só que a única diferença é a seguinte: porque ela, imagem, [é mais difícil] pra ta carregando porque corre o risco de quebrar, alguma coisa assim, né, e as bandeiras [...] têm mais facilidade pra você estar movimentando; igual você vê que são feitos vários movimentos no decorrer de um festejo que se fosse com a imagem era arriscado ela cair e quebrar (PEREIRA, 2010b).

O levantamento do mastro é o primeiro momento público dos rituais, promovendo a ligação com as entidades sagradas, elevando as preces, realizando e pagando promessas. Nesse ensejo ritual, os grupos arvoram a bandeira do santo em meio a orações, música e dança. O mestre Jocelino Leite reforça a importância desse momento afirmando que "o mastro é o principal da festa, se não tiver o mastro não tem a festa, né, porque o principal, o primeiro que consta é o mastro, né, então, o principal da festa é o mastro" (LEITE, 2010c).

Fato interessante é a demonstração de respeito pela tradição gerada e mantida por seus ancestrais. Os grupos não usam seus uniformes no sábado do mastro, restringindo-se às roupas do dia-a-dia. Ao serem perguntados sobre o motivo dessa postura, eles afirmam que a tomam apenas porque seus antecessores assim faziam: "Não pode porque isso é tradição antiga, toda vida vem [sendo assim]. É... [balança a cabeça com expressão de satisfação por cumprir a tradição] o uniforme é só dia de apresentação, que usa uniforme, o mastro toda vida é normal, igual os outros" (LEITE, 2010c).

> Essa é uma tradição que eu posso dizer assim, que as pessoas antigas do grupo. Elas [...] falam [...] que veste bem no dia, [...] no dia principal. Você guarda sua roupa no

> dia melhor, para o dia principal. Não melhor, para o dia principal. Mas assim, a firmeza para mim já começa no sábado, mas como a gente respeita essa tradição que a farda, como diz, você veste ela quando você está inteiramente no trabalho, apesar que nosso trabalho começa à noite [...] (PEREIRA, 2010a).

Desse modo, a apresentação visual no dia do mastro ainda traz um pouco da vida diária dos integrantes, como um processo gradativo de entrada no ritual e de inserção no tempo mítico da celebração festiva. A manutenção da tradição apresenta-se como mais uma forma de manifestação do sagrado, pois possibilita aos integrantes dos grupos atualizarem as práticas dos seus antepassados, como uma forma de demonstrar seu respeito e prestar suas homenagens.

A manifestação do sagrado ultrapassa o limite das poucas linhas aqui apresentadas, compondo, mantendo e ressignificando o complexo performático dos grupos. Seria um empreendimento de muito mais esforço compreender toda essa estrutura religiosa. Entretanto, acredito que o recorte aqui apresentado é uma parte significativa desse contexto e pode contribuir com mais um foco de compreensão da relação entre a estrutura religiosa dos rituais e a *performance* musical dos Catopês.

O sagrado e o profano

Segundo Eliade (1992), o sagrado se manifesta quando se torna diferente do profano, apresentando-se como uma realidade distinta das coisas "naturais". Tal concepção se enquadra melhor às perspectivas deste trabalho, uma vez que, a partir dela, podemos entender o profano como algo ligado às coisas naturais, desvencilhando-nos de uma acepção negativa do termo. Essa característica apresenta-se mais clara no catolicismo oficial, enquanto na sua expressão popular as coisas profanas, ou naturais, podem ser sacralizadas, esmaecendo as fronteiras entre elas. Desse modo, podemos supor que a manifestação religiosa do Congado mescla elementos naturais e divinos, sacralizando momentos e espaços que possuem diferentes valores para o clero.

Uma das principais distinções realizadas por Eliade (1992) para se compreender o sagrado está vinculada às características do homem religioso e do não religioso. Todavia, na realidade discutida neste trabalho, os agentes são considerados religiosos, revelando diferenças menos superficiais nas formas de se tratar o sagrado. Assim, o que distingue e delimita os espaços de atuação, bem como o poder ritual de cada um, são os valores e

concepções dos Catopês e dos líderes da Igreja.

Em concordância com essa afirmação, um bom exemplo a ser citado é apresentado por Brandão (1985), revelando como as coisas sagradas podem ter valores diferentes para os agentes do ritual:

> A própria posição da Festa de Nossa Senhora do Rosário, no ciclo litúrgico da Igreja e no ciclo ritual da Congada, revela contradições entre os dois lados. Do lado da Igreja, o ciclo anual de festejos litúrgicos começa com o Advento, um período preparatório para as cerimônias do Natal. Depois do Natal, o ciclo continua nos festejos da Epifania até a Quaresma que, como o Advento, introduz uma configuração de festejos nucleares no calendário religioso: a Páscoa. O período posterior à Páscoa prepara a Festa de Pentecostes, cujos domingos posteriores retornam o ciclo ao "tempo do Advento". Neste ciclo, sobretudo após o Concílio Vaticano Segundo, festejos como os de Nossa Senhora do Rosário tendem a esvaziar o seu significado e a perder um lugar no calendário dos agentes eclesiásticos e até mesmo na memória dos fiéis. [...].
>
> No pensamento dos "irmãos" da Congada, um ano para-litúrgico de festas e momentos de devoção tem o seu centro plantado sobre a Festa de Nossa Senhora do Rosário. A não ser por dividir um ano inteiro entre outras festas "de santo" (Divino Espírito Santo, São Benedito, São João) e por participarem quase marginalmente dos festejos do calendário litúrgico da Igreja, os negros do congo observam três períodos: "antes da Festa", a "Festa de Nossa Senhora do Rosário" e "depois da Festa" (BRANDÃO, 1985: 75).

Pode-se constatar, portanto, que até mesmo o tratamento deslocado da Festa de Nossa Senhora do Rosário pode revelar distintas concepções da devoção, promovendo situações de conflito. O ano litúrgico do Congado, que tem como centro a realização da Festa, não se enquadra na divisão temporal da Igreja e, consequentemente, não possui o mesmo valor para todos os agentes.

Essas diferenças podem ser verificadas em níveis diferenciados e mais específicos da realidade dos grupos pesquisados. Mudanças de horário das missas, de elementos simbólicos, bem como de momentos rituais mais específicos representam apenas uma parte superficial que podemos apreender na condição de observadores passageiros. Consciente de que a complexidade dessas relações ultrapassa meu alcance de pesquisador ouvinte, com participação e experiência limitada, notei que a manifestação religiosa dos Catopês tem

passado por um momento histórico de afirmação diante das mudanças na Igreja e na sociedade em geral. A rendição parcial a essas mudanças reflete o processo de negociação e de manutenção de elementos essenciais, reatualizando a luta e resistência de seus antepassados.

A sacralização e profanização dos elementos rituais: perspectivas dos agentes e consequências na *performance*

Com base na discussão até aqui apresentada, pressuponho que a percepção do sagrado e a atribuição de sacralidade sejam relativas. Essa relatividade é vista como resultante das diferenças de concepção entre a expressividade popular do catolicismo congadeiro e o catolicismo oficial da Igreja. Por meio dessas diferenças, os limites de atuação dos agentes rituais entram em contato, promovendo relações conflituosas que transformam a *performance* nos seus níveis práticos e simbólicos.

Acredito que, assim como o homem religioso pode sacralizar momentos e espaços, a desvalorização e transformação da coisa sagrada do outro pode profaná-la, ou, em outras palavras, pode naturalizá-la. Nesse sentido, as alterações agenciadas pela Igreja nos rituais dos grupos têm promovido algumas "profanizações", na medida em que se ignoram os limites do que os Catopês entendem como tradição. As mudanças, ligadas principalmente às características da modernidade, têm exercido influência sob aspectos sagrados do ritual, como o tempo e os objetos icônicos de devoção.

A religiosidade dos congadeiros exprime uma percepção temporal diferenciada dos outros personagens rituais. O caráter cíclico de suas canções sugere orações que precisam de sua periodicidade para alcançar o resultado necessário; a manutenção repetitiva e quase ilimitada dos padrões rítmicos exerce uma função essencial para a promoção da atmosfera ritual de cada contexto. Desse modo, o tempo é elemento fundamental para o trato com o sagrado e para a eficácia da *performance*.

As diferenças imprimidas pela alteração do tempo promovem novos valores que fazem os congadeiros, principalmente os mais experientes, sentirem falta dos "tempos antigos", em que se atingia sua eficácia ritual com mais placidez. Assim, quando dizem que antigamente havia mais tradição e mais fé, apontam a diminuição do tempo de festejo como motivo para as mudanças na devoção e, consequentemente, em seu exercício performático:

> [...] E antigamente era um grupo, nós trabalhava três dia. [No último dia, ao] meio-

> dia, eles abria a igreja, e ai nós cantava a despedida, né: "Deus te salve casa santa onde Deus fez a morada, para onde mora o cálice bento e a hóstia consagrada". E aí você vai só seguindo, né. Era um canto de despedida e entrada de igreja, aí você descia a bandeira e entregava para outro. Hoje não, [...] levanta num dia e desce no outro né (PEREIRA, 2010a).

> [...] E agora um dia triste e de emoção também é o dia da despedida, né! Hoje não está tendo a despedida igual tinha. De primeiro, [ao] meio-dia você ajoelhava ali naquele cascalho na porta da igreja e ali cantava tudo: o Deus te Salve Casa Santa, é comprido, [era cantada] todinha né, para daí você levantar, né; aí agora você descia o mastro, aquilo... [demonstra emoção na fala trêmula e pausada]; tem muita gente [que] chora, que você não sabe se no ano que vem você está vivo pra fazer aquela festa, então, um dia de muita emoção. *Era* [enfático] de muita emoção, hoje em dia não, hoje você faz a festa, depois da procissão você já levanta o mastro, já entrega o mastro com a bandeira, com a bandeira e a coroa, já não tem aquela tradição e aquela fé igual tinha de primeiro (LEITE, 2010b).

A necessidade de que o tempo permaneça cíclico e que as coisas se repitam é característica de manifestações religiosas que buscam manterem-se fiéis à tradição. Enfim, "as sociedades tradicionais não apenas imaginam a existência temporal do homem como uma repetição *ad infinitum* de certos arquétipos e gestos exemplares, mas também como um *eterno recomeço*" (ELIADE, 1992: 68). Esse eterno recomeço, que tem como base o mito fundacional, funciona como elo entre a devoção dos ancestrais e a dos membros hodiernos, reforçando o caráter tradicional da manifestação.

Os pontos centrais e mais perceptíveis de conflito observados nas relações de tempo estão ligados aos momentos de encontro entre os agentes, à entrada no templo e ao horário das missas. Como os valores simbólicos atribuídos são diferentes entre eles, o tempo dedicado para cada momento não é o mesmo em cada um. Assim, a concepção e o tratamento do tempo tornam-se elementos de divergência entre os congadeiros e os membros da Igreja, como aponta o seguinte depoimento: "Aí quando é de um tempo pra cá, os padre, quem não conhece né, [começaram a sugerir] um *tempo mais agitado*. Eu chamo atenção na hora pra eles. Porque não vem pra cá falar se não conheceu a tradição! Eu não aceito isso! Não aceito!" (PEREIRA, 2010b).

Os principais momentos de encontro entre os agentes são aqueles alocados entre o início e fim dos cortejos e procissões. Assim, o cortejo matinal do domingo se finda no início da celebração da missa, ponto para o qual convergem os agentes da Festa, da Igreja e

do Congado. Neste momento reside a maioria dos pontos conflituosos ligados ao tempo sagrado, pois entre a chegada e a saída do templo há um conjunto de acontecimentos históricos que têm perpetuado estranhamentos entre os participantes das festas e construído a *performance* dos grupos.

O primeiro ponto de discordância refere-se ao horário da missa, mudado de 10h00min para 9h00min, deixando de ser uma celebração especialmente voltada para os participantes dos festejos para ser uma congregação com toda a comunidade. Tal mudança parece ser uma tentativa interessante de inserção dos festejos no calendário oficial da Igreja. Mas, ainda assim, surgem problemas como a exigência quanto aos atrasos, ao tempo dedicado à entrada e saída no templo, bem como de outras adequações dentro desse evento. Como a celebração perdeu seu lugar especial ao ser incluída na programação comum da Igreja, os grupos precisaram se enquadrar ao seu formato de tempo voltado para os fiéis em geral. A justificativa dada pelos padres é a possibilidade de inseri-los melhor na sociedade, partilhando a festa com os outros fiéis. Entretanto, essa postura fez com que os grupos cedessem alguns momentos do exercício de sua devoção, como a alteração dos cantos de entrada e saída.

> [...] e é uma coisa que não pode gente, vir nas carreira! Por isso que eu falo: é dez hora! Toda vida nós dançou era dez hora! Era dez hora, e a missa era dez hora [....]. O horário é dez hora! Quem está fazendo esses horário de nove hora é eles [...] aí oh, então... [demonstra um sentimento de indignação]. Quando você começa a cantar - a obrigação sua é cantar; na entrada de igreja você tem que cantar os canto da entrada da igreja - o padre já ta dando sinal [para] você pra parar [...] (LEITE, 2010b).

Em virtude dessas mudanças, um dos grupos deixou de tocar o canto de entrada *Deus te Salve Casa Santa* enquanto o outro o canta sem completar todos os versos. A mestra Lucélia Pereira, em conversa informal não gravada, aponta que seu grupo não canta mais a música porque ela é como uma "reza do rosário" e, como tal, só faz sentido se for cantada por inteiro.

Essa situação parece se aproximar do processo de resistência e negociação diante da opressão vivida pelos antepassados escravos que não tinham permissão para a entrada nas igrejas. No contexto investigado, como uma espécie de eufemismo social, ocorre um processo de minimização das dificuldades presentes na travessia entre o mundo do

congadeiro (a rua) e o espaço de comunhão entre as diversas expressões do catolicismo (o templo da Igreja). Assim, os congadeiros lançam mão de estratégias diferenciadas para contornar a situação, seja trocando a canção por outra mais curta (para preservar a integridade da original), seja diminuindo a sua duração (para manter sua funcionalidade prática e conservá-la na memória dos mais jovens).

Desse modo, a entrada da igreja pode ser entendida como um ponto limiar, apresentando como "uma maneira imediata e concreta a solução de continuidade do espaço; daí sua importância religiosa, porque se trata de um símbolo e, ao mesmo tempo, de um veículo de passagem" (ELIADE, 1992: 19). A dificuldade de passagem entre as duas realidades reflete uma divisão dos espaços diferentemente demarcada pelos agentes. Um espaço que deveria ser continuidade da rua (sagrada para os grupos) passa a ser elemento de divisão entre os agentes por causa de suas diferentes concepções de sagrado. Portanto, o templo se apresenta como um dos principais espaços de produção das diferenças, pois é o local de maior contato entre os agentes; é onde os limites se tocam e se ultrapassam.

Buscando outro ponto de divergências no trato do sagrado - para ficarmos apenas nos dois mais perceptíveis - encontra-se a modernização do mastro. O antigo hasteamento realizado com uma peça de madeira e cordas foi substituído por uma estrutura de metal com sistema de roldanas para erguer a bandeira, também modernizada. Ao expressarem sua opinião sobre as mudanças efetuadas, os mestres são enfáticos em discordar e apresentar seus pontos de vista:

> Eu acho que é errado! É errado! [...] Nós é contra aquilo, porque toda vida [foi assim] [...] entendeu? Pode ver em todo lugar [...] é pau. Ali é... ali é coisa de, de... d'uma apresentação de modo de beleza, né. Nós não concorda com aquilo ali, nós já falamos que não concorda, nós não concorda com aquilo! (LEITE, 2010c).

> [...] porque é um desrespeito [com] a nossa tradição o mastro daquela forma. Para mim se o santo fosse precisar de elevador não tinha necessidade dos braços. Porque se você eleva alguma coisa [é] porque tem a necessidade, não é? [...]. E no domingo é o cortejo, onde a gente pega pela manhã... [...] o mastro [...]. Pega pela manhã, sai daqui, faz as orações iniciais aqui, vai para casa da rainha pra pegar ela e o rei, tira a coroa - primeiro tem que beijar a coroa, né - beija a coroa e depois tira eles, leva pra igreja, vem na rua cantando as músicas de louvor a Nossa Senhora do Rosário. Só que como nosso estandarte, por muito que a festa seja dela, nós carregamos São Benedito, que eles dois são companheiro de rosário. Canta umas para ele também, que não tem custo. Só que a maioria das músicas são para Nossa Senhora. Aí vem

> para a igreja, assiste a missa, depois da missa vai para o almoço, depois do almoço volta para a procissão, aí da procissão vem né, o padre fala umas coisa lá, e faz o sorteio depois do sorteio a gente entrega para o festeiro do outro ano, aí já desce a band... [interrompe a fala, pois não queria dizer bandeira] o mastro, que não desce mais né, fica lá, o deles de elevador fica lá, agora os nossos, que são as nossas bandeiras elas ficam com a gente aqui [...]. Eu já falei com eles que não quero que passa elas para a igreja porque a nossa é à mão, antiga! Porque a nossa é [feita] à mão ainda, que agente leva para as casas é aquela, porque a outra é bonita demais, então, grande demais, ocupa espaço demais [tom irônico ao falar sobre a bandeira estilizada]. Não pode não, só pode ir na sexta-feira da festa. Ai a gente manda as nossa que é... feia [com ironia], deixa a beleza deles guardada para a no dia. Eu trago aqui pra casa, as nossas, para a gente fazer o trido[5] dos Catopês aqui em casa. Porque aquelas ali sim, quantos anos que aquelas bandeiras vêm defendendo nossa fé! Quantos anos! Porque essas bandeiras que eu trago para fazer o trido [três dias de oração antecedendo o festejo] vêm defendendo a fé da gente. Quantos anos! Então é nessas aí que eu ponho a fé, sabe. Mas está bom... (PEREIRA, 2010b).

O levantamento do mastro é um dos momentos de maior contato entre o humano e o divino. O simbolismo presente no ato de erguer a bandeira é significativamente importante para o exercício da sua devoção. A mestra Lucélia Pereira apresenta, em outro depoimento colhido antes das alterações, o processo simbólico que envolve o pesar do mastro e a força física e espiritual exercida para erguê-lo:

> [...] a gente já faz isso sabendo que nossas preces vão ser atendidas. Então quando você chega lá com sua boa fé, com sua boa vontade o mastro já tem aquele impulso. Porque como diz, no impulso das mãos, né, igual a gente fala, para levantar a bandeira, como diz o canto, na hora que faz pra levantar, junto com as mão já sobe aquela força. Eu não digo a força física, mas a força espiritual. É como se a alma da gente desse aquele impulso e nascesse de novo. [...] Talvez quando o mastro demore mais, seja talvez, como diz, o pedido está mais intenso, está complicado, mas ele vai ser realizado, porque de certa forma ele subiu, ele ergueu. Então, se ele não erguer de jeito nenhum pode ser que não vá, mas se ele ergueu pode ter certeza que, por muito difícil [...] que seja o pedido, é [só] confiar na providência de quem a gente levantou a bandeira (PEREIRA, 2006).

[5] Período de três dias anteriores à festa em que se reza o terço na casa dos mestres. Corruptela de "tríduo".

Eliade (1992) aponta o templo como o principal local de comunicação com o sagrado. Nesse lugar, em consequência, "deve existir uma 'porta' para o alto, por onde os deuses podem descer a Terra e o homem pode subir simbolicamente ao Céu." No caso dos Catopês, supostamente devido às relações históricas de exclusão dos templos e às bases religiosas não europeias, o espaço de maior comunicação é o exterior, equilibrando os valores simbólicos ou até mesmo atribuindo mais valor ao mastro.

A instituição de um novo modelo de levantamento do mastro, visto de uma perspectiva pouco comprometida, parece não se relacionar com os aspectos performático-musicais. Entretanto, vale ressaltar que o entendimento da *performance* aqui não se restringe apenas aos elementos sonoros produzidos pelos instrumentos ou pela voz. Assim, a nova forma de levantar o mastro recai sobre o simbolismo que este ato congrega, promovendo uma profanização dos elementos sagrados dos grupos, uma vez que eles passam a se identificar menos com o objeto e, em consequência, a percepção e o contato com o sagrado pode se tornar mais difícil. Destarte, a prática musical que envolve o levantamento do mastro pode permanecer a mesma em níveis estético-estruturais, mas o significado que a congrega com os outros elementos rituais é diferente, configurando-se como uma *performance* distinta.

Para a Igreja, o local de maior contato com o sagrado é o templo, relegando ao espaço de levantamento do mastro uma qualidade inferior. Para os Catopês, esses ambientes se igualam, mas é no espaço do mastro onde eles realizam sua prática performática mais completa e irrestrita. Assim, transportam-se os valores dos agentes da Igreja para o espaço do Congado, ultrapassando os limites subjacentes em suas relações.

As táticas de resistência exercidas pelos grupos revelam como alguns aspectos da manifestação do Congado têm sido historicamente construídos. A aparente aceitação apresentada em alguns elementos apresenta-se como forma de negociar a permanência de outros. Ao dizer "mas está bom", a mestra Lucélia Pereira finaliza uma sequência de inquietações com um resumo de sua expressividade de fé e de resistência diante das relações conflituosas, isso "porque o Rosário de Maria tem muito 'dendê', se você quiser entrar, você entra, mas você sabe que você entra disposto, como diz, a chicote, chibata, a tudo" (PEREIRA, 2010b). Entretanto, o próprio espaço do mastro é utilizado para apresentar sua oposição às mudanças:

> Toda vez que vai levantar o mastro eu faço uma lá [alguma forma de protesto], e eu sei que tem muita gente que não gosta que eu faço isso, mas eu não estou nem aí para quem não gosta. Como diz: Deus que é Deus não agradou todo mundo, eu não tenho obrigação! [...] Não perguntou foi para ninguém [sobre as mudanças no mastro]; eu acho que eles acharam chique, [...] você entendeu? (PEREIRA, 2010b).

Enfim, diante dessa situação de enfrentamento, a própria resistência institui-se como ponto crucial para a devoção e manutenção do sagrado, bem como o lugar sagrado institui-se como lugar de resistência. Mesmo diante das mudanças estruturais, a percepção do sagrado dos congadeiros mantém seus elementos essenciais, valorizando sua relação com os santos e com a memória dos seus ancestrais. A área do Congado, espaço de poder simbólico e ritual, proporciona aos grupos o domínio das ações e, consequentemente, a possibilidade de resistir às opressões diacrônicas vindas de diversas fontes.

A *performance* musical ocorrida neste espaço de resistência tem se constituído como elemento central das negociações, apontando para a necessidade de uma compreensão mais profunda do seu papel nesse processo. A música dos congadeiros parece apresentar um elo entre a situação de opressão dos seus antepassados e a realidade hodierna de algo que vai além de resistir, caracterizando uma ação performática que pode ser mais bem definida como resiliente. A resiliência, termo que contém a elasticidade como propriedade inerente, pode representar mais a complexidade das relações coloniais presentes na constituição histórica do Congado, bem como o seu conjunto sociocultural contemporâneo. Assim, a negociação promovida pela *performance* musical dos Catopês de Bocaiuva se aproxima da perspectiva historiográfica da escravidão brasileira proposta por Reis e Silva (2005), na qual os escravos não são entendidos em seus extremos, como heróis ou como vítimas, mas como indivíduos que agiam procurando criar situações favoráveis a partir de artifícios sociais mais sutis, como a barganha, por exemplo.

Nesse sentido, a *performance* também pode ser compreendida como elemento de síntese e atualização histórica. Há, na prática musical, uma congregação e uma rememoração de diversos elementos conflitantes, dentre os quais podemos destacar: as relações entre branco e negro do período colonial; entre o catolicismo popular e oficial; entre os dois grupos de Catopês, por questões estéticas e sociais ligadas ao exercício da devoção; e entre os grupos e a audiência menos comprometida com os rituais, principalmente em espaços abertos, como a rua. Assim, a música pode ser muitas vezes o principal elemento expressivo e promotor dessas negociações de conflitos, guiando o passo leve e saltitante dos grupos nas ruas de uma cidade apressada e promovendo uma

atmosfera diferenciada de exercício devocional em um templo onde estamos acostumados a poucos sons percussivos e timbres vocais pouco ouvidos na igreja, no rádio e televisão, entre outras possibilidades.

Diante dessas circunstâncias, a *performance* dos grupos apresenta-se em trânsito constante, revelando novas perspectivas práticas, conceituais e simbólicas sobre o seu fazer musical. As habilidades técnicas dos executantes, a concepção estética dos integrantes, a relação com sua audiência e com os demais agentes rituais podem tomar novas configurações a partir das relações sociais constantemente produzidas nos interstícios culturais presentes nos festejos aos santos.

Considerações finais

Por meio da discussão apresentada parece haver uma evidência de que a interface entre música e religião revela-se como uma das principais fontes de compreensão da *performance* musical no contexto dos grupos pesquisados. A análise dessa relação, por meio da abordagem do exercício devocional dos agentes rituais, possibilitou uma perspectiva ampliada da *performance*, apontando para resultados que podem transcender o contexto específico da manifestação.

Entretanto, entendendo que o tema aqui tratado é um recorte analítico, é válido que se considere a ausência de outros agentes, relações e espaços que promovem a construção da *performance* musical. Assim, é necessário reconhecer os limites impostos pelo objetivo do texto, não contemplando temas importantes como a relação com a audiência em outros eventos e espaços rituais (como a rua, importante *locus* de interação social). Ainda, outros aspectos não discutidos profundamente aqui, como a importância do corpo, dos elementos históricos e do entretenimento no delineamento da *performance*, apontam para o caráter parcial das discussões, impossibilitando uma perspectiva fechada e generalista. Ressalto, assim, que este texto não pretendeu exaurir o tema, apresentando-se como mais uma possibilidade de olhar sobre um aspecto específico da produção sociocultural da música.

Considerando tais limites, com base no estudo empírico realizado e na reflexão desenvolvida ao longo do texto, foi possível concluir que os diferentes espaços, perspectivas e atuações dos agentes rituais produzem relações conflituosas que têm construído continuamente a *performance* musical dos grupos. Desse modo, a *performance* apresenta-se como resultante, e ao mesmo tempo promotora, do processo de negociação das

perspectivas sobre o sagrado por parte dos agentes, expressando, promovendo, reiterando ou até mesmo subvertendo suas concepções.

A importância dos elementos religiosos para a *performance* dos grupos transcende seus aspectos de expressão de fé em direção a outras faces, sejam estruturais ou simbólicas. Uma dessas outras ligações está presente no mito fundacional da devoção congadeira, que delineia suas práticas performáticas em várias regiões do país. Assim, as diversas configurações da *performance* musical do Congado no Brasil representam uma evidência da multiplicidade de percepções a respeito do mito e de toda a conjuntura histórico-social que produziu a manifestação.

Ainda, podemos inferir que, no contexto específico dos Catopês de Bocaiuva, as mudanças práticas resultantes do processo de negociação entre os agentes rituais, podem não ser as mais significativas para a construção contemporânea de sua *performance*. Por serem os aspectos mais perceptíveis, as mudanças estruturais nas músicas podem ser apenas superficiais, apontando para a necessidade de entendimento dos aspectos simbólicos da *performance*, em um nível mais profundo de sua estruturação. Assim, na busca pela compreensão da construção da *performance* por meio dos elementos religiosos, podemos não encontrar significativa alteração estrutural dos elementos técnicos e sonoros da música, levando-nos a focar menos nos aspectos acústicos e mais no seu conjunto de concepções, valores, normas e comportamentos.

Podemos realizar aqui uma breve aproximação com a experiência relatada e discutida por Ferreira e Silva (2011), na qual quinze pessoas se comportam como turistas, abrindo cadeiras e guarda-sóis, tomando água de coco, passando protetor solar e jogando futebol no asfalto, mas longe da praia, no centro da cidade de Florianópolis-SC. Nesse caso, o comportamento dos *performers*, em seu nível mais perceptível, o prático, não se distancia daquele realizado em seu espaço habitual. Entretanto, o nível simbólico de tal prática é bastante emergente e diferenciado tanto nos *performers* quanto na audiência, em seus vários graus de comprometimento com a ação. No contexto dos Catopês de Bocaiuva, a mudança no horário da missa e a modernização do mastro e as consequentes alterações mais ou menos estruturais refletem apenas parte da promoção de sua *performance*. O que se tem construído na *performance* contemporânea dos grupos são os diferentes significados que seus membros passam a atribuir à sua prática em função das novas necessidades de negociação social. Podemos destacar aqui os significados e percepções desenvolvidos em torno do tempo, centro de conflitos e negociações de muitas experiências humanas, presente não apenas no contexto dos Catopês, mas em toda a sociedade. Destarte, a

experiência, *locus* antropológico que proporcionou o desenvolvimento dos estudos da *performance*, está sempre sendo criada e relacionada com os aspectos simbólicos que a envolvem e, como apontou Langdon (1996), assenta-se numa perspectiva de cultura cujo enfoque é a interação dos atores que a produzem.

A partir de então, diante do valor dado aos aspectos simbólicos da *performance*, a perspectiva conceitual da resiliência como estratégia de negociação reforça a ideia de síntese e atualização histórica por meio da prática musical. A resiliência continuamente reelaborada diante das situações conflituosas de concepções e práticas diferenciadas dos agentes rituais revela-se como fonte geradora da *performance* contemporânea dos Catopês. Os posicionamentos diferenciados sobre o sagrado e as formas de se exercer a devoção são alguns dos aspectos que perpassam o desenvolvimento histórico da manifestação congadeira, tomando formas e perspectivas simbólicas, promovendo negociações que ligam o tempo passado e o presente.

Enfim, as distintas formas de se revelar o sagrado possuem uma significativa importância ritual e, consequentemente, performática. A *performance* musical abordada por meio da relação entre música e religião pode revelar aspectos importantes para a compreensão dos seus fundamentos simbólicos, sociais e culturais. A união do fenômeno religioso com a música na construção da *performance* produz um trânsito entre o sagrado e profano nos espaços da vida diária, bem como naqueles entendidos como espaços de exercício religioso. Assim, o processo de ritualização performática produz uma relativização dos conceitos de sagrado e profano, ligando a religiosidade popular e a institucionalizada em alguns pontos e produzindo choques em outros.

Referências

ARROYO, Margarete. *Representações sociais sobre práticas de ensino e aprendizagem musical: um estudo etnográfico entre congadeiros, professores e estudantes de música.* Tese (Doutorado em Música). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1999.

AUSTIN, John Langshaw. *How to do Things with Words*. 2. ed. Cambridge: Harvard University Press, 1975.

BECKER, Howard S. *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press, 1982.

BÉHAGUE, Gerard. *Performance Practice*. Westport: Greenwood Press, 1984.

BRANDÃO, Carlos. Rodrigues. *A festa do santo preto*. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore. Goiânia: Universidade Federal de Goiás, 1985.

BRINER, Benjamin. Performing Practice II: Non-Western and Traditional Music. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford: Oxford University, 2001. Disponível em: <http://www.grovemusic>. Acesso em: 04 out. 2010.

BURITY, Joanildo A. Religião e política na fronteira: desinstitucionalização e deslocamento numa relação historicamente polêmica. *REVER – Revista de Estudos da Religião*, PUCSP, São Paulo, n. 4, p. 27-45, 2001.

DALGALARRONDO, Paulo. Estudos sobre religião e saúde mental realizados no Brasil: histórico e perspectivas atuais. *Revista de Psiquiatria Clínica*, São Paulo, v. 34, p. 25-33, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0101-60832007000700005&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 02 mar. 2011.

DENORA, Tia. *Music in Everyday Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 2000.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FERREIRA, Glauco; SILVA, Renata Ferreira. Praia 43: performance e a(r)tivismo. *Ouvirouver* (Online), v. 7, p. 354-371, 2011. Disponível em: <http://www.seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/23410/12878> Acesso em: 11 nov. 2013.

GOFFMAN, Erving. *The Presentation of Self in Everyday Life*. New York: Doubleday, 1959.

GOMES, Núbia Pereira de Magalhães; PEREIRA, Edimilson de Almeida. *Negras raízes mineiras: os Arturos*. 2. ed. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2000.

HENNION, Antoine. Music and Mediation: Toward a New Sociology of Music. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Org.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. New York and London: Routledge, 2003. p. 80-91.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Salles; FRANCO, Francisco Manuel de Mello (Ed.). Cosmogonia. In: *Dicionário eletrônico Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1 CD-ROM.

LANGDON, Esther Jean. Performance e preocupações pós-modernas na antropologia. In: TEIXEIRA, João Gabriel L. C. (Org.). *Performáticos, performance e sociedade*. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1996. p. 23-28.

LEAL, Alane de Lucena. *Religião e educação: pressupostos básicos para a construção da*

cidadania. 2003. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Faculdade de Filosofia e Teologia, Universidade Católica de Goiás, Goiânia, 2003.

LEITE, Jocelino. *Jocelino Leite: depoimento*. Entrevista concedia a Fábio Henrique Ribeiro em 2 fev. 2010. Bocaiuva, 2010a. Arquivo de áudio em formato mp3.

_____. *Jocelino Leite: depoimento*. Entrevista concedia a Fábio Henrique Ribeiro em 9 fev. 2010. Bocaiuva, 2010b. Arquivo de áudio em formato mp3.

_____. *Jocelino Leite: depoimento*. Entrevista concedia a Fábio Henrique Ribeiro em 24 fev. 2010. Bocaiuva, 2010c. Arquivo de áudio em formato mp3.

LUCAS, Glaura. *Os sons do rosário*. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

MANASSEH, Sara. Religious Music Traditions of the Jewish-Babylonian Diaspora in Bombay. *Journal of the British Forum for Ethnomusicology*, London, v. 13, n. 1, p. 47-73, 2004.

MARTIN, Peter J. *Music and the Sociological Gaze: Art Worlds and Cultural Production*. Manchester: Manchester University Press, 2006.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Mazza, 1997.

MENDES, Jean Joubert Freitas. *Música e religiosidade na caracterização identitária do Terno de Catopês de Nossa Senhora do Rosário do Mestre João Farias em Montes Claros – MG.* Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2004.

PAIVA, Geraldo José de. Representação social da religião em docentes-pesquisadores universitários. *Revista de Psicologia da USP*, São Paulo, v. 10, n. 2, p. 227-239, 1999. Disponível em: < http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103-6564199900020015&script=sci_arttext&tlng=es>. Acesso em: 03 mar. 2011.

PEREIRA, Lucélia. Lucélia Pereira: depoimento. Entrevista concedida a Anna Paula Lopo et al. In: *Tradição em movimento: uma mulher no comando dos Catopês*. Bocaiuva, 2006. Documentário não publicado; 1 DVD.

_____. *Lucélia Pereira: depoimento*. Entrevista concedia a Fábio Henrique Ribeiro em 3 fev. 2010. Bocaiuva, 2010a. Arquivo de áudio em formato mp3.

_____. *Lucélia Pereira: depoimento*. Entrevista concedia a Fábio Henrique Ribeiro em 24 fev. 2010. Bocaiuva, 2010b. Arquivo de áudio em formato mp3.

QUEIROZ, Luis Ricardo Silva. *Performance Musical nos Ternos de Catopês de Montes Claros.* Tese (Doutorado em Música, área de concentração Etnomusicologia).

Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2005.

REHEN, Lucas Kastrup Fonseca. "Receber não é compor": música e emoção na religião do Santo Daime. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 27, n. 2, p. 181-212, 2007. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid =S0100-85872007000200009>. Acesso em: 18 jan. 2011.

REIS, João José; SILVA, Eduardo. N*egociação e conflito: a resistência negra no Brasil escravista.* São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RIBEIRO, Fábio Henrique. *Performance musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva-MG*. Dissertação (Mestrado em Música, área de concentração Etnomusicologia). Programa de Pós-Graduação em Música, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2011.

SCHECHNER, Richard. *Performance Theory*. London: Routledge, 2003.

_____. *Performance Studies: An Introduction*. 2 ed. London: Routledge, 2006.

SHEPHERD, John. Music and Social Categories. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Org.). *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction.* New York and London: Routledge, 2003. p. 69-79.

TURNER, Victor. *The Anthropology of Performance.* New York: PAJ Publications, 1988.

_____. *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*. New York: PAJ Publications, 1996.

_____. *The Ritual Process*. New York: Transaction Publishers, 2009.

WEBER, Max. *A ética protestante e o espírito do capitalismo*. 5 ed. São Paulo: Pioneira, 1987.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção, leitura*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Fábio Henrique Ribeiro é Mestre e Doutorando em Música/ Etnomusicologia pelo Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). É professor assistente do Departamento de Educação Musical da UFPB e membro pesquisador do Grupo de Pesquisa Práticas de Ensino e Aprendizagem em Múltiplos Contextos (PENSAMus), com foco nos temas: metodologia do ensino do instrumento; estágio e formação docente; e performance e transmissão musical de grupos de cultura popular. Sua dissertação de mestrado, intitulada *Performance Musical dos Ternos de Catopês de Bocaiuva*, obteve a terceira menção honrosa no concurso de monografias Silvio Romero, realizado pelo Conselho Nacional de Folclore e Cultura Popular, do Instituto de Patrimônio Histórico e Nacional. fabiomusica_fe@yahoo.com.br

OPUS • VOLUME 19 • NÚMERO 2 • DEZEMBRO 2013

Editorial 9

Instruções para autores 10

Música fractal: um painel de técnicas de geometria fractal aplicadas em música 11
Marcelo Queiroz, Fabio Kon

***Pacific 231* de Honegger e a Tocata *Trenzinho do Caipira* de Villa-Lobos: um caso de intertextualidade** 41
Norton Dudeque

Níveis de espacialização acústica em recentes estreias internacionais de óperas brasileiras 59
Zoltan Paulinyi

Considerações sobre o pensamento estético de Don Ellis: inovação/tradição e o elemento indiano em *The Tihai* 87
Leandro Gumboski

Compositores Latino-Americanos and New Paradigms of the 20th Century Classical Music 115
Eliana Monteiro da Silva, Amilcar Zani

Uma abordagem sobre as técnicas estendidas utilizadas no fagote e a importância da cooperação do compositor e do intérprete para o aperfeiçoamento do repertório 137
Valdir Caires de Souza, Fábio Cury, Marco Antonio da Silva Ramos

Expressividade e *performance*: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório 149
Alfonso Benetti Jr.

Música nas escolas de educação básica: a produção acadêmica dos cursos de pós-graduação *stricto sensu* no Brasil (1972-2011) 173
Nair Pires, Ângela Dalben

Classificação vocal: um estudo comparativo entre as escolas de canto italiana, francesa e alemã 211
Maurício Machado Mangini, Marta Assumpção de Andrada e Silva

Identidades transatlânticas da cultura hip-hop: estudos de caso no Brasil e em Portugal 225
Rosana Martins

Música e religião: interfaces na produção da *performance* 245
Fábio Henrique Ribeiro