OPUS

OPUS

REVISTA DA ANPPOM
ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA
VOLUME 21 • NÚMERO 3 • DEZEMBRO 2015 • ISSN 1517-7017



REVISTA DA ANPPOM • VOLUME 21 • NÚMERO 3 • DEZEMBRO 2015

OPUS 21·3

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

Conselho Editorial

Editor

Marcos Holler (Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC)

Conselheiros

Acácio Tadeu Piedade (Universidade do Estado de Santa Catarina, UDESC)
Adriana Lopes da Cunha Moreira (Universidade de São Paulo, USP)
Bryan McCann (Georgetown University - Estados Unidos)
Carlos Palombini (Universidade Federal de Minas Gerais, UFMG)
Carmen Helena Téllez (Latin American Music Center, Indiana University, IU - Estados Unidos)
Carole Gubernikoff (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, UNIRIO)
Claudia Bellochio (Universidade Federal de Santa Maria, UFSM)
Cristina Capparelli Gerling (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS)
Cristina Magaldi (Towson University - Estados Unidos)
David Cranmer (Universidade Nova de Lisboa, UNL - Portugal)
Diana Santiago (Universidade Federal da Bahia, UFBA)
Edson Zampronha (Conservatorio Superior de Música del Principado de Asturias, CONSMUPA - Espanha)
Fernando Henrique de Oliveira Iazzetta (Universidade de São Paulo, USP)
Graça Boal Palheiros (Instituto Politécnico do Porto, IPP - Portugal)
João Pedro Paiva de Oliveira (Univ. Federal de Minas Gerais, UFMG; Univ. de Aveiro - Portugal)
John P. Murphy (University of North Texas, UNT - Estados Unidos)
José António Oliveira Martins (Centro de Inv. em Tecnologia e Ciência das Artes, CITAR; Univ. Católica Portuguesa do Porto, UCP - Portugal)
Manuel Pedro Ferreira (Universidade Nova de Lisboa, UNL- Portugal)
Norton Dudeque (Universidade Federal do Paraná, UFPR)
Pablo Fessel (Consejo Nac. de Investigaciones Científicas y Técnicas, CONICET; Univ. de Buenos Aires, UBA - Argentina)
Paulo Castagna (Universidade Estadual Paulista, UNESP)
Paulo Costa Lima (Universidade Federal da Bahia, UFBA)
Rogério Budasz (University of California, UCR - Estados Unidos)
Silvio Ferraz Mello Filho (Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP)
Tiago de Oliveira Pinto (Hochschule für Musik Franz Liszt, Weimar - Alemanha)

Editoração e Revisão Geral Marcos Holler **Normatização** Rafael Prim Meurer **Revisão de traduções** Kathleen Martin **Projeto Gráfico** Rogério Budasz

Capa Bumba-meu-boi de Patos (PB). Fotógrafo: Luis Saia. Acervo Histórico da Discoteca Oneyda Alvarenga / Centro Cultural São Paulo / SMC/ PMSP.

Opus: Revista da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música – ANPPOM – v. 21, n. 3 (dez. 2015) – [s.l.]: ANPPOM, 2015.

Semestral
ISSN 0103-7412 (versão impressa, até 2009); ISSN 1517-7017 (versão online, a partir de 2010)

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

OPUS

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

VOLUME 21 • NÚMERO 3 • DEZEMBRO 2015



ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA

Diretoria 2015-2017

Presidente: Sonia Regina Albano de Lima (UNESP)
Primeira secretária: Martha Tupinambá de Ulhôa (UNIRIO)
Segundo secretário: Fernando Lacerda Simões Duarte (UNESP)
Tesoureiro: Marcos Fernandes Pupo Nogueira (UNESP)

Conselho Fiscal

José Augusto Mannis (UNICAMP)
Angela Elisabeth Lühning (UFBA)
Sonia Ray (UFG)
Lucyanne de Melo Afonso (UFAM)
João Gustavo Kienen (UFAM)
José Soares de Deus (UFU)

Editor de publicações da ANPPOM

Marcos Holler (UDESC)

sumário

volume 21 • número 3 • dezembro 2015

Editorial 7

Instruções para autores 8

Artigos

***Ritmata* para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica** 9
Fernando Aguera, Fábio Scarduelli

A técnica Imalt em perspectiva com o *dedillo*, a *alzapúa*, o trêmulo e o *rasgueado* 53
Alexandre Magno Abreu de Góes, Alexandre Reche e Silva

Prática musical e planejamento da *performance*: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical 83
Ricieri Carlini Zorzal

A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade II: ampliando o repertório e desvelando vozes esquecidas 111
Jorge Linemburg, Luiz Henrique Fiaminghi

Música ameríndia no Brasil pré-colonial: uma aproximação com os casos dos Tupinambá e Tapajó 149
Líliam Barros, Maura Imazio da Silveira, Rafael Severiano, Lohana Sobania Gomes, Sidney Mayonn

Saúde do músico: percursos e contribuições ao tema no Brasil 183
Cristina Porto Costa

Desenvolvimento de uma ferramenta computacional para análise harmônica em alto nível de corais de J.S.Bach 209
Carlos de Lemos Almada

Resenha

***The Psychology of Music*, editado por Diana Deutsch, 3a edição: resenha dos quatro capítulos finais** 231
Ricieri Carlini Zorzal

DOI 10.20504/opus2015c2100

editorial

Ao iniciar esta nova gestão como editor da Opus, agradeço a confiança depositada em mim e na nova diretoria pelos sócios que nos elegeram, e procuro continuar o excelente trabalho realizado pelos antigos editores, Rogério Budasz e Adriana Lopes Moreira, nos 26 anos de existência da revista.

Neste número da Opus percebe-se a ênfase no estudo de instrumentos e sua prática, repertório e história. Dois artigos relacionam-se à técnica e ao repertório violonístico: Fernando Aguera e Fábio Scarduelli apresentam propostas para a realização de uma edição crítica da obra *Ritmata,* de Edino Krieger, enquanto Alexandre Magno Abreu de Góes e Alexandre Reche e Silva abordam as possibilidades de algumas técnicas da mão direita do violonista, centrando-se nas características da técnica Imalt. Como continuação de um artigo publicado em uma edição anterior da revista, o texto de Jorge Linemburg e Luiz Henrique Fiaminghi traz a presença da rabeca na obra de Mário de Andrade como um exemplo da musicalidade brasileira, por meio de um levantamento de registros do instrumento informados por Vilemão Trindade. Apresentando uma outra abordagem de instrumentos, Líliam Barros, Maura Imazio da Silveira, Rafael Severiano, Lohana Sobania Gomes e Sidney Mayonn propõem uma discussão sobre a prática musical das sociedades tapajônica e tupinambá a partir de fontes do período colonial e sobretudo de instrumentos musicais e de sonorização que fazem parte de acervos brasileiros. Cristina Porto Costa elenca uma série de iniciativas relacionadas à saúde do músico no âmbito acadêmico, buscando traçar uma trajetória do tema no Brasil. As características do `Chorale`, ferramenta computacional para a análise harmônica das relações tonais presentes em corais de J. S. Bach, são descritas no artigo de Carlos de Lemos Almada. Ricieri Carlini Zorzal propõe uma reflexão sobre o papel da prática musical no desenvolvimento do instrumentista em seus estágios iniciais, enfatizando o contexto de *masterclasses* e defendendo a construção da autoconsciência, do autoensino, da autorregulação e da autoavaliação no desenvolvimento musical do aluno; o mesmo autor encerra o número com uma resenha sobre os capítulos finais de *The Psychology of Music,* editado por Diana Deutsch.

Marcos Holler

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 A1 do Qualis Periódicos, da CAPES (2014), a Revista OPUS está aberta a colaborações do Brasil e do exterior. Atualmente, é veiculada em versão online. Publica artigos, resenhas e entrevistas em português, espanhol e inglês, recebidos em fluxo contínuo.

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

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

Cada artigo, resenha ou entrevista é avaliado por pareceristas *ad hoc*, através do processo de avaliação duplo-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)

DOI 10.20504/opus2015c2101

Ritmata para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica

Fernando Aguera (UNICAMP)
Fábio Scarduelli (EMBAP/UNESPAR)

Resumo: O presente trabalho propõe a realização de uma edição crítica da peça *Ritmata* para violão de Edino Krieger, a fim de fornecer informações, sobretudo baseadas no manuscrito, que possam orientar intérpretes na constituição de uma *performance* desta obra. Embasados teoricamente por Cambraia (2005), discorremos sobre o processo de realização de uma edição crítica e propomos um modelo básico de apresentação de um texto crítico. Apesar de cada edição crítica apresentar suas particularidades, de um modo geral, as etapas apresentadas neste texto podem vir a servir para futuras edições críticas. Em síntese, dois tipos de alterações puderam ser observadas: "erros" e "colaborações". Em relação aos "erros", foram subclassificados em "erros por omissão", "erros por alteração da ordem" e "erros por substituição", os quais foram devidamente localizados e exemplificados. Em relação às "colaborações", foi possível observar inúmeras alterações pelo intérprete-editor Turíbio Santos, tais como o título da peça, nomenclatura referente à digitação, indicações de mudanças de andamento, adição de barra de compasso, modificação na duração de figuras rítmicas, adição de notas, alteração do tipo de técnica a ser utilizado, adição de sinais de respiração, adição de indicações de *pizzicato,* adição de ligaduras de expressão e transcrição de trecho repetido por extenso. Essas alterações fornecem material de estudo para melhor compreensão da gênese da obra e do processo colaborativo entre intérprete e compositor, auxiliando na análise e interpretação da mesma.

Palavras-chave: Edino Krieger. *Ritmata*. Edição crítica. Repertório violonístico brasileiro. Manuscrito da *Ritmata*.

Ritmata for Guitar Solo by Edino Krieger: Steps to Create a Critical Edition

Abstract: The following work attempts to create a critical edition of *Ritmata* for guitar solo by the Brazilian composer Edino Krieger. The objective is to provide information, mainly based on the manuscript, which may prove to be an important guide for performers. Theoretically based on Cambraia (2005), we discuss the process of creating a critical edition of the piece and offer a basic model of presenting a critical text. Although each critical edition offers its own particularities, the steps provided in our work may help create future critical editions. In summary, we may observe two types of alterations: "errors" and "collaborations". In regards to "errors", we sub-classified them by "errors of omission", "errors of order alteration" and "errors of substitution", which were duly located and exemplified. In regards to "collaborations", we clearly observed several alterations made by the editor-performer Turíbio Santos e.g., the title of the piece, terminology related to fingering, tempo marks, bar line additions, note value changes, note additions, changes in the technique to be used, breath mark additions, additions of *pizzicati* indications, addition of slurs of expression and full transcription of repeated sections. These alterations provide study material to better comprehend both the origin of the piece and the collaborative process between performer and composer, thereby supporting its analysis and performance.

Keywords: Edino Krieger; *Ritmata;* critical edition; Brazilian guitar repertoire; *Ritmata*'s manuscript.

AGUERA, Fernando; SCARDUELLI, Fábio. *Ritmata* para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 9-52, dez. 2015.

Submetido em 16/06/2015, aprovado em 15/10/2015.

O presente trabalho propõe a realização de uma edição crítica da peça *Ritmata* para violão solo de Edino Krieger. Esta peça faz parte da chamada *Coleção Turíbio Santos*, que constitui um grupo de obras encomendadas e editadas pelo violonista Turíbio Santos durante a segunda metade do século XX. Como embasamento teórico, utilizamos o livro *Introdução à crítica textual,* de César Nardelli Cambraia (2005), que expõe um possível processo de realização de uma edição crítica e propõe um modelo básico de apresentação de um texto crítico.

Este artigo, o qual é parte de nossa pesquisa de doutorado em andamento, iniciará por contextualizar a *Coleção Turíbio Santos* e sua contribuição na criação do cânone do repertório violonístico brasileiro. Em seguida, discorreremos sobre o papel de Turíbio Santos como intérprete-editor e como colaborador que contribui com o resultado final da coleção. Uma vez que as peças impressas da coleção são edições preparadas com o propósito de apresentarem versões com boa exequibilidade para a *performance*, utilizaremos o termo de Broude (2012: 2), edições práticas, para classificá-las, e assim, as diferenciarmos das edições críticas. Posteriormente, abordaremos o processo de fundamentação de edições críticas, organizando suas etapas em um organograma para melhor visualização. Por último, aplicaremos as etapas do processo de realização de uma edição crítica na *Ritmata* de Edino Krieger, apresentando o texto crítico e seus resultados. No processo, são classificados dois tipos de alterações, os chamados "erros" e "colaborações", que fornecem informações valiosas para intérpretes. Os erros foram classificados ainda em "erros por omissão", "erros por alteração da ordem", e "erros por substituição", todos ocorridos no processo de transmissão do texto musical do manuscrito para a edição impressa. As colaborações forneceram material importante para conhecer a história da obra, revelando informações sobre a gênese da mesma, além de dados sobre o papel colaborativo de Turíbio Santos no resultado final da peça.

A *Coleção Turíbio Santos*

Faria (2012) explica que o termo *Coleção Turíbio Santos* se refere a um grupo de onze obras brasileiras encomendadas e editadas pelo violonista Turíbio Santos entre as décadas de 1970 e 1980 e publicadas pela editora francesa Éditions Max Eschig[1]. Fazem

[1] Faria (2012) utiliza o mesmo termo "*Collection Turíbio Santos"* só que em francês, com a intenção de não confundir com a coleção completa publicada entre 1972 e 1993 pela editora francesa Éditions Max Eschig, que no entanto engloba um total de 33 de peças e que inclui outras obras não inéditas reeditadas por Turíbio Santos. Uma vez que o nome em francês refere-se a toda a coleção da editora francesa, preferiu-se neste caso, manter a versão em português.

parte da coleção sete compositores, os quais já desfrutavam de reputação no cenário musical brasileiro quando foram escolhidos por Turíbio Santos. São eles: Edino Krieger, Marlos Nobre, Almeida Prado, Ricardo Tacuchian, Francisco Mignone, Radamés Gnattali e Claudio Santoro.

O ato de Turíbio Santos encomendar obras, em uma contribuição consciente para a construção de um repertório violonístico brasileiro, pode ser comparado ao de violonistas como Andrés Segovia e Julian Bream, que o fizeram não apenas no âmbito de seus países (Espanha e Inglaterra respectivamente), mas que tiveram um alcance internacional no comissionamento de novas obras. Tanto Segovia quanto Bream foram fortes influências na carreira de Turíbio Santos, com afirma o próprio violonista em entrevista cedida a Faria (2012):

> Quando eu comecei a tocar violão, eu tinha um ídolo indiscutível que era Andrés Segovia e o segundo ídolo que eu tinha era Julian Bream. [...] Quando você admira algum artista, você admira os produtos que ele cria, o comportamento dele, e no caso do Segovia ele já era uma espécie de farol para Julian Bream e os dois, foram faróis para mim. Esta procura de repertório foi inspirada por eles. O Bream e o Segovia batalharam muito por um repertório de violão (SANTOS apud FARIA, 2012: 29).

Esse desejo de seguir os passos de Segóvia e Bream começou a se tornar realidade após Turíbio Santos ganhar um importante concurso, fixar residência em Paris e ser convidado a publicar peças pela editora Max Eschig. Assim surgiu a *Coleção Turíbio Santos*, composta pelas seguintes obras: *Ritmata* (1975) de Edino Krieger; *Livre pour six cordes* (1975) de Almeida Prado; *Momentos I* (1975), *Momentos II* (1980), *Momentos III* (1981), *Momentos IV* (1984) de Marlos Nobre; *Lenda sertaneja* (1985) de Francisco Mignone; *Lúdica I* (1985) de Ricardo Tacuchian; *Dos preludios* (1986) de Claudio Santoro; *Brasiliana n.13* (1985) e *Petite suite* (1989) de Radamés Gnattali.

A coleção foi responsável ainda por iniciar a maioria desses compositores no universo do violão. Com exceção de Francisco Mignone e Radamés Gnattali, nenhum dos demais havia escrito obras que tivessem entrado de forma significativa no repertório corrente do instrumento antes da encomenda de Turíbio Santos. Faria (2012: 37) diz que essa foi a "porta de entrada" para adotarem a linguagem desse instrumento em suas composições. De fato, após terem cruzado essa "porta", Edino Krieger, Marlos Nobre, Almeida Prado, Ricardo Tacuchian e Claudio Santoro continuaram a contribuir com obras de grande importância para o repertório violonístico nacional.

Atualmente, as peças da *Coleção Turíbio Santos* entraram para o cânone do repertório do violão como algumas das obras mais significativas escritas por compositores brasileiros na segunda metade do século XX.

O intérprete-editor e o papel de Turíbio Santos

Turíbio Santos representa um papel que vai além do gesto de encomendar essas obras. Uma vez que a maioria desses compositores iniciavam a exploração de um instrumento pouco familiar a eles, o violonista atua principalmente como um agente colaborador no processo composicional. Além de editor e intérprete, Turíbio utiliza seus critérios como violonista profissional e colabora com suas opiniões e avaliações sobre as novas peças.

Desse modo, age como editor com uma atitude interpretativa, algo que no entanto não é inédito por parte dos editores. Philip Brett (1988: 111) afirma que editar é principalmente um comportamento crítico. O ato de editar já exige em si uma interpretação crítica daquilo que se está editando, começando por suposições e percepções sobre a obra em si. Dessa maneira, Grier (1996: 5) conclui que editores diferentes produziriam edições diferentes, mesmo sob as mais rigorosas e acadêmicas circunstâncias, ou seja, editores sempre moldam o texto de suas edições conforme suas concepções interpretativas de determinada obra.

Grier (1996: 6) aponta ainda o fato de intérpretes e editores tomarem diferentes decisões em resposta a um mesmo estímulo (notação) e baseados em um mesmo critério (conhecimento da peça e preferências estéticas). Essas decisões muitas vezes alteram o texto sem necessariamente faltar com respeito em relação à autoridade do compositor, afinal muito da tradição da música ocidental requer uma participação criativa do intérprete.

A participação criativa de Turíbio Santos corrobora com o que foi dito até então, já que sua intervenção nessa coleção sugere um processo colaborativo entre intérprete e compositores. Aguera (2012) demonstra essa colaboração do violonista em uma das peças da coleção, e contradiz a classificação de Santos como "editor neutro" presente em trabalhos anteriores[2]. Uma vez que cinco dos sete compositores da coleção nunca tinham

[2] Faria (2012) afirma "a postura de Turíbio Santos ... como um editor neutro". No entanto, Brett (1988) e Grier (1996), já haviam apontado que interpretação crítica e o fazer editorial são atitudes inseparáveis. Além disso, Aguera (2012), comprova através de um primeiro contato com o manuscrito da peça *Ritmata* de Edino Krieger, que o violonista altera significativamente trechos estruturais da peça, ou seja, sua atitude como editor pode ser classificada como intérprete-editor-colaborativo com o texto musical, mas em hipótese alguma

escrito nada significativo para o violão, é natural que a participação do violonista tenha esse papel colaborativo.

Orosco (2013: 62) aponta que o processo de colaboração passou a ser necessário no repertório violonístico a partir do início do século XX, quando compositores não violonistas passaram a compor obras originais para o instrumento, principalmente nas encomendas de Andrés Segóvia. Na segunda metade do século XX, Julian Bream também atuou como intérprete-editor colaborando junto a compositores ingleses. Apesar de haver inúmeros outros violonistas que também trabalharam de forma similar, a importância de Segovia e Bream os coloca como dois grandes marcos da história do violão, e da mesma forma, Turíbio Santos vem ocupar um lugar de destaque como incentivador do repertório violonístico brasileiro.

Além de impulsionar a criação de obras brasileiras para violão, Turíbio Santos atuava como editor de muitas dessas peças. No caso das obras da *Coleção Turíbio Santos*, impressas pela edição Max Eschig, podemos ainda classificá-las como edições práticas ou *enabling editions*, utilizando o termo de Broude (2012: 2), a qual é uma edição preparada com o propósito de estimular a *performance* por sua boa exequibilidade. São edições que fornecem sugestões interpretativas e técnicas, a fim de capacitar intérpretes a tocar a obra efetivamente. O valor editorial nesse caso está em tornar possível que o usuário da edição produza uma interpretação viável da obra, diferentemente da edição crítica que busca estabelecer um texto de autoridade confiável.

Fundamentação do processo de edição crítica

O *site* da Universidade de Harvard fornece uma explicação sobre edição crítica, a qual se trata de uma edição que se empenha em construir o texto de uma obra utilizando todas as evidências disponíveis, independentemente da sua metodologia. Tal edição requer uma comparação de fontes distintas e a construção de um texto como resultado dessa comparação. A maioria das edições críticas utilizam-se de um texto base, o qual fornece uma leitura confiável com exceção de alguns locais específicos em que haja alguma razão para serem questionados. As edições críticas encorajam leitores a refletirem sobre a obra, e não apenas apresentam o manuscrito da mesma, podendo também ser informativas em alguns tópicos como as fontes, contexto histórico, forma, estilo, e outros assuntos literários. Em geral, uma edição crítica irá conter uma única versão editada da obra, juntamente com um material introdutório substancial, explicativo e com notas textuais.

---

como editor neutro.

Estabelecimento do texto crítico. Segundo Cambraia (2005: 13), o processo de realização de uma edição crítica se divide em duas etapas: "a do estabelecimento do texto crítico e a de sua apresentação"[3]. A primeira parte pode ser dividida ainda em "recensão" e "reconstituição".

A recensão consiste no estudo das fontes, ou seja, a "localização e coleta das fontes", a "colação" e a "estemática". A colação das fontes é a localização dos lugares-críticos dos manuscritos ou edições da obra, que são os pontos em que há divergências entre elas, sendo que cada um desses pontos constituirá uma lição ou leitura. A estemática é feita a partir dos lugares-críticos, com o objetivo de estabelecer uma genealogia das fontes. Todas as variantes encontradas nas fontes devem ser registradas no "aparato crítico", pois uma edição crítica não é uma atividade que produza resultados irrefutáveis.

É importante salientar que, uma vez localizados os lugares-críticos, temos os chamados erros, que, como aponta Cambraia (2005: 78), são inevitáveis modificações não-autorais do texto ocorridas durante o processo de transmissão da obra. Blecua (1983: 20), aponta a existência de quatro tipos de erros possíveis no ato da cópia de um texto, são eles por adição, omissão, alteração de ordem e substituição. No caso do texto musical, esses erros podem ser classificados da seguinte maneira: erros por adição podem ser adições ou repetições de notas, de pausas, de sinais de expressão, de dinâmicas, de digitação, etc; erros por omissão podem ser também omissões de notas, pausas, sinais, etc; erros por alteração de ordem podem ser causados pela inversão da ordem de determinadas notas, grupo de notas, trechos inteiros, etc; erros por substituição podem ser substituições de notas, pausas, sinais de expressão, dinâmica, digitação ou substituições de umas pelas outras, como notas por pausas, etc.

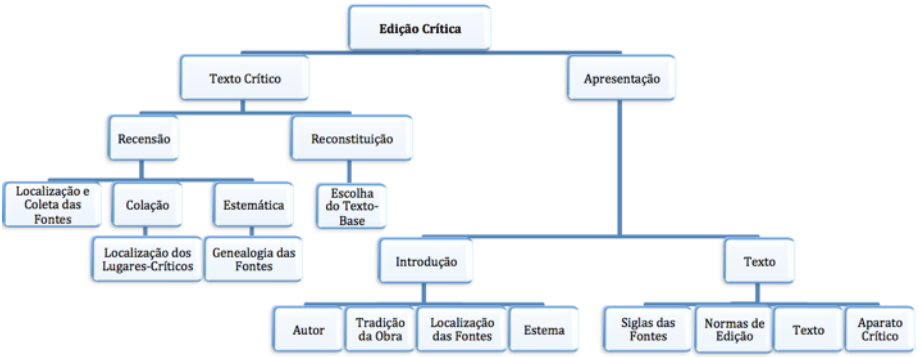
Em relação ao texto musical, no entanto, os lugares-críticos não apontam unicamente erros, mas todas as diferenças existentes entre as fontes, ou seja, como afirma Spaggiari e Perugi (2004: 51), uma pré-história da obra que revela a própria gênese da mesma. Como já mencionado anteriormente, Turíbio Santos pode ser considerado um intérprete-editor-colaborador, cujo processo colaborativo constitui uma forma de criação da obra artística.

---

[3] Cambraia nos aponta ainda a falta de consenso em relação aos termos "crítica textual" e "edótica". Enquanto em alguns casos são utilizados como sinônimos, ou seja, o termo edótica utilizado para "nomear o campo do conhecimento que engloba o *estabelecimento de textos* e a *sua apresentação*," (CAMBRAIA, 2005: 13, grifo do autor) em outros utiliza-se o mesmo termo para indicar a arte de publicar os textos deixando o termo crítica dos textos como sendo a "ciência das alterações às quais os textos estão sujeitos, dos meios de reconhecê-las e de remediá-las" (CAMBRAIA, 2005: 13).

A próxima etapa após a recensão é a reconstituição, que se baseia na análise de todas as fontes disponíveis para escolher um texto-base. Em nosso caso, foram escolhidas como texto-base as peças da coleção publicadas pela editora Max Eschig. O critério para essa escolha levou em conta o fato de que todos os compositores estavam vivos quando da publicação das mesmas, ou seja, nenhuma das peças da coleção foi publicada sem o consentimento dos autores. Spaggiari e Perugi (2004: 23) explicam que a primeira edição impressa de uma obra chama-se *editio princeps*, "edição príncipe", sendo que a expressão latina significa "primeira edição em absoluto". No caso das peças da *Coleção Turíbio Santos* publicadas pela Max Eschig, podemos chamar de *editio princeps* dez das onze peças totais da coleção, uma vez que a *editio princeps* da peça de Cláudio Santoro havia sido publicada quatro anos antes, em 1982, pela editora do próprio compositor, Editora Savart.

Apresentação do texto crítico. A apresentação do texto crítico consiste na introdução e texto, sendo que a introdução busca contextualizar a peça com informações tais como dados biográficos do compositor, história da obra e sua tradição, localização de todas as fontes, mesmo as que não puderem ser consultadas, assim como o estabelecimento do estema e outros estudos anteriores da obra. Já o texto em si consiste na apresentação das siglas das fontes, normas de edição, do próprio texto em si e do aparato crítico, sendo este último as leituras ou lições obtidas através da colação. Baseado nessas etapas descritas acima, o Organograma 1 visa facilitar o entendimento.



Org. 1: Etapas para a realização de uma edição crítica. Fonte: elaborado pelos autores.

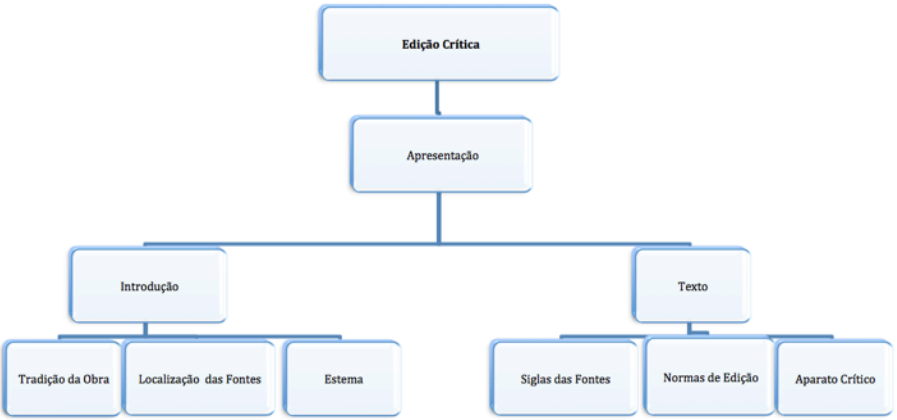
Percebe-se pelo Organograma 1 a similaridade entre as duas etapas hierarquicamente mais importantes para uma edição crítica, ou seja, o estabelecimento do texto crítico fornece etapas para ordenar a pesquisa enquanto a apresentação organiza essas etapas para justamente apresentar o texto crítico ao público-leitor.

Dessa maneira, essas etapas acima fundamentam o processo de edição crítica do nosso trabalho. No entanto, como Azevedo Filho (2006: 17-18) afirma, é importante salientar que "não existe nenhum método de crítica textual que se possa aplicar a todos os autores, pois cada edição apresenta seus problemas específicos". Ou seja, cada caso é único, e cada problema demanda uma abordagem individual. Assim, apesar de estabelecermos uma clara sequência de etapas anteriormente, cada uma das peças exige que haja certa flexibilidade quando da aplicação do processo de edição crítica.

Essa flexibilidade deve ser utilizada ainda por se tratar nesse caso de uma edição musical. Todas as etapas anteriores podem ser diretamente aplicadas ao texto musical, com exceção da apresentação do aparato crítico. Enquanto na literatura notas de rodapé ou nas margens são suficientes para explicar diferenças entre as fontes, no caso da música esses lugares-críticos não são facilmente ajustáveis para poderem ser apresentados dessa maneira. Assim, decidimos apresentar esses pontos através de imagens digitalizadas das fontes estudadas, com comentários sobre cada assunto relevante.

Dado o limitado escopo do presente artigo, focaremos nossa atividade no processo de edição crítica de apenas uma das peças da *Coleção Turíbio Santos*, nesse caso a obra de Edino Krieger, *Ritmata*. Além disso, a fim de não infringir quaisquer assuntos legais em relação a direitos sobre as obras, apresentaremos todas as etapas da apresentação do texto crítico com exceção do texto completo da peça. Como nos aponta Cambraia (2005: 161), não há um "consenso sobre os componentes que devem constar [em] uma edição crítica nem tampouco sobre sua ordem". Essa decisão porém, não afeta em nada a qualidade do trabalho, uma vez que apresenta todas as fases anteriores da edição crítica e o aparato crítico comentado. Assim, como afirma Brett (1988: 98), essas informações são suficientes para fornecerem aos intérpretes uma discussão aberta sobre diferentes cursos de ação que podem ser tomados. Fornecem ainda, como afirma Grier (1996: 182), equipamentos para o intérprete entrar em um diálogo informado com a peça e com o compositor.

Dessa maneira, será exposta a seguir a apresentação da edição crítica da peça *Ritmata* de Edino Krieger, de acordo com as etapas explicadas anteriormente, e demonstradas aqui também no Organograma 2.



Org. 2: Etapas para a apresentação de uma edição crítica. Fonte: elaborado pelos autores.

Apresentação da edição crítica

Graças ao contato com o manuscrito da peça *Ritmata* de Edino Krieger, foi possível observar diversos erros de impressão presentes na edição publicada pela Éditions Max Eschig, tais como ausência de sinais de dinâmica e ligaduras de expressão. Dada a importância dessa obra no repertório violonístico brasileiro, optou-se em produzir uma edição crítica da mesma a fim de contribuir para a preservação e transmissão desse patrimônio histórico, artístico e cultural.

Este artigo visa preencher uma lacuna com informações a intérpretes, pois como afirma Bent (1986: 4), muitos erros musicais sérios são cometidos devido à insuficiência de edições críticas. De fato, Cambraia (2005: IX) aponta a lacuna em relação à crítica textual brasileira, apesar de esse campo do conhecimento ter mais de dois mil anos de existência. Essa deficiência é muito mais latente na música, uma vez que, como afirma Brett (1988: 99), apenas muito recentemente os métodos de crítica textual começaram a ser utilizados.

Pudemos observar ainda vários aspectos da influência do violonista Turíbio Santos sobre o resultado final da obra, que vão desde a alteração do título da peça até mudanças técnicas e estruturais da mesma. Assim, temos nesse caso um exemplo significativo do processo colaborativo existente entre compositor e intérprete na elaboração artística de

uma peça musical. Como afirma Spaggiari e Perugi (2004: 51), a sobrevivência desse manuscrito nos permite estudar a gênese dessa obra, fornecendo material precioso para sua análise e interpretação.

Dessa maneira, pudemos classificar as lições obtidas a partir dos lugares-críticos em dois tipos: erros e colaborações.

Autor. O compositor Edino Krieger (1928), natural de Brusque, Santa Catarina, conta com um catálogo de aproximadamente 147 obras, que, como afirma Paz (2012, v. 2: 17), são referenciadas em "diversos textos musicológicos, verbetes de enciclopédias e dicionários de música, sendo ainda alguns títulos de sua produção alvo de elogiosas críticas nos mais diversos periódicos do país". Apesar de possuir uma produção como compositor relativamente pequena devido ao seu envolvimento em outras atividades como produtor e crítico musical, algumas de suas obras já superaram o crivo do tempo e demonstraram seu valor no universo musical, tais como *Brasiliana para viola e cordas, Canticum naturale, Concertante para piano e orquestra, Divertimento para cordas, Estro armonico, Ludus symphonicus, Oratório cênico Rio de Janeiro, Quarteto de cordas no. 1, Ritmata, Sonatina para piano, Suíte para cordas, Tocata para piano e orquestra* e *Variações elementares.*

Mesmo não sendo violonista, o compositor tem uma boa familiaridade com o instrumento, uma vez que já na década de 1950, durante o período que estudou em Londres, acompanhava serestas ao violão em reuniões informais entre os brasileiros da região. Em 1955 compôs sua primeira obra para violão solo, chamada *Prelúdio*, e anos mais tarde, estudou o instrumento com o violonista Turíbio Santos durante três anos.

Tradição da obra. Considerada uma obra-prima do repertório violonístico brasileiro, a peça *Ritmata* de Edino Krieger, escrita em 1974 no Rio de Janeiro, ganhou espaço internacional se tornando peça de confronto em inúmeros concursos internacionais de violão. É ainda a peça mais tocada de toda a *Coleção Turíbio Santos*, construída, como afirma Maciel (2010: 10), sobre uma elaborada linguagem de vanguarda com um caráter brilhante e rítmico. A peça utiliza-se ainda de um forte apelo visual, como afirma o violonista Fernando Araújo em entrevista a Faria (2012: 112), "devido aos saltos de mão esquerda e percussões diversas". Dessa maneira, não seria exagero classificarmos a *Ritmata* como uma das peças mais importantes do repertório violonístico brasileiro da segunda metade do século XX. Foi ainda uma das primeiras peças da *Coleção Turíbio Santos* a serem encomendadas, e foi estreada pelo próprio Turíbio Santos no dia 03 de dezembro de 1974 em Paris.

Localização das fontes. As partituras impressas da Éditions Max Eschig ainda estão disponíveis no mercado, e foi possível adquiri-las através da Internet pelo *site* da

Schott Music[4]. O manuscrito da peça *Ritmata* de Edino Krieger foi fornecido pelo professor Dr. Mário da Silva, que, como relata Aguera (2012), o conseguiu diretamente com o compositor durante uma entrevista em 2010.

A obra apresenta apenas um manuscrito e uma edição impressa, no caso pela editora francesa Max Eschig. Uma vez que essa edição é a *editio princeps*, a utilizaremos como texto-base.

Já que não há outros manuscritos nem outras edições impressas desta peça, o processo de estemática torna-se irrelevante neste caso, logo seguiremos com a apresentação do texto.

Edição crítica da peça para violão solo *Ritmata* de Edino Krieger

Sigla das fontes. Utilizaremos as siglas Ms.K ou Manuscrito Krieger em relação à versão manuscrita da peça, e EME.K ou Éditions Max Eschig Krieger em relação à edição impressa pela editora francesa.

Normas de edição. Uma vez que a Éditions Max Eschig é a detentora dos direitos sobre essa obra, não apresentaremos o texto completo da peça, mas sim os lugares-críticos localizados durante a colação. Os lugares-críticos serão classificados como erros ou colaborações, sendo que chamaremos erros todas as alterações não-autorais cometidas no ato da transcrição do manuscrito Ms.K para a versão impressa EME.K, e chamaremos colaborações todas as alterações influenciadas pelo violonista Turíbio Santos no resultado final da peça. Veremos que algumas dessas influências puderam ser comprovadas por afirmações tanto do próprio compositor Edino Krieger, quanto do intérprete Turíbio Santos a respeito da obra, em livros, artigos, dissertações e entrevistas já publicadas.

Para o estudo do aparato crítico serão apresentadas comparações de imagens digitalizadas das duas fontes Ms.K e EME.K, apontando os trechos relevantes em cada uma delas. Dessa forma, não serão utilizados quaisquer métodos de transcrição, mas sim trechos específicos digitalizados de cada uma das fontes. A fim de facilitar a localização na partitura, estabeleceu-se a utilização de número de compassos a partir da versão impressa, que consideramos aqui como texto-base, uma vez que esta encontra-se acessível através da editora Max Eschig e foi publicada sob o consentimento do compositor. Cada compasso ou grupo de compassos serão apresentados como subtítulos no aparato crítico, a fim de se

[4] Schott Music. Disponível em <http://www.schott-music.com>. Acesso em: 05 mar. 2014.

comparar as imagens digitalizadas das duas fontes referentes a este determinado trecho, incluindo comentários sobre as variantes dos dois testemunhos.

Aparato crítico. Logo no título da peça, é possível ver no manuscrito Ms.K a alteração de "*Toccata*" para "*Ritmata*", rebatizada assim pelo intérprete Turíbio Santos. Este é o primeiro caso de colaboração promovido pelo violonista, que se utiliza de um trocadilho entre as palavras "ritmo" e "*toccata*". Ainda segundo Maciel (2010: 47), o próprio compositor afirma que a *Toccata para violão* havia sido inspirada no dinamismo rítmico das *toccatas* modernas, como as de Prokofiev.

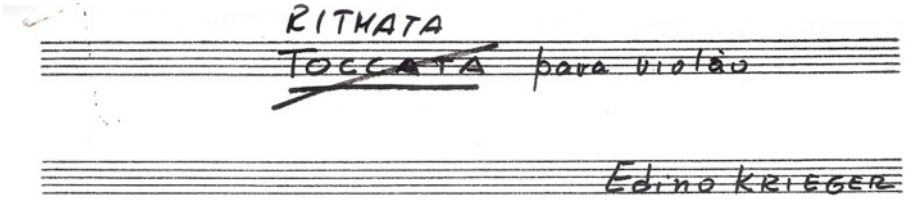


Fig. 1: Título da peça alterada de "*Toccata*" para "*Ritmata*". Fonte: Ms.K



Fig. 2: Título da peça com dedicatória, duração e indicação de digitação. Fonte: EME.K.

Outras diferenças entre as duas fontes, tais como dedicatória "a Turibio Santos", duração "*Durée: 6*"' e digitação "*doigtés de Turibio Santos*" são menos relevantes, apesar de que esta última sugere que a digitação da peça ainda não havia sido realizada pelo violonista.

Compassos 1 e 2 – *Lent*: uma primeira diferença entre as fontes é uma indicação de *rallentando* no final do compasso 1 na versão impressa EME.K, e uma indicação "*a Tempo*" no compasso 2, ambas inexistentes na versão manuscrita Ms.K. Essas diferenças podem ser classificadas como colaboração. É importante notar ainda que o compasso 1 da versão manuscrita se prolonga até o que seria o compasso 2 da versão impressa (Figs. 3 e 4).

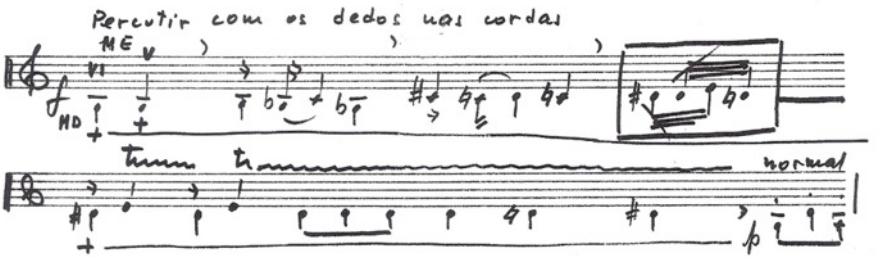


Fig 3: Compassos 1 e 2. Fonte: Ms.K.

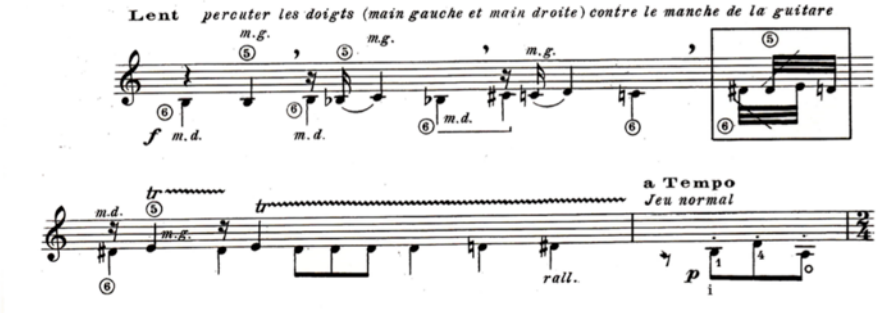


Fig. 4: Compassos 1 e 2. Fonte: EME.K.

Outro exemplo de colaboração ocorre antes mesmo do primeiro compasso. Pode-se observar que a indicação de andamento *Lent*, presente na EME.K (Fig. 3), não se encontra na versão manuscrita (Fig. 4).

De interesse para intérpretes temos as indicações escritas no manuscrito em português e na versão impressa em francês. Uma vez que "toda tradução é uma traição" como prega o ditado italiano[5], essas indicações do manuscrito fornecem auxílio para dúvidas que possam surgir em um primeiro contato com a peça. Este trecho inicial apresenta a seguinte indicação ao manuscrito: "Percutir com os dedos nas cordas". Na versão impressa aparece uma indicação um pouco mais detalhada: "*percuter les doigts (main gauche et main droite) contre le manche de la guitare*"[6]. Uma vez que esse tipo de técnica não era comumente utilizado no repertório violonístico, as indicações "*main gauche et main droite*" (mão esquerda e mão direita respectivamente) são reforçadas para que as indicações do compositor sejam entendidas mais claramente.

Outros dois exemplos de colaboração podem ser vistos quando o compositor utiliza o símbolo "+" embaixo de determinada nota para indicar percussão da mesma (Fig. 3), com respectiva omissão na versão impressa (Fig. 4), e ainda na utilização de nomenclaturas no manuscrito com números romanos para indicar quais cordas devem ser tocadas (Fig. 3). Tradicionalmente a nomenclatura violonística utiliza-se de número arábicos dentro de um círculo, conforme pode-se observar na Fig. 4.

Em ambas as versões, as notas com hastes para baixo são indicadas para serem tocadas (ou percutidas) pela mão direita e as notas com hastes para cima são indicadas para serem tocadas (ou percutidas) pela mão esquerda. Pode-se observar que, no manuscrito, as quatro notas a partir do primeiro Dó♯ da música, ou seja, Dó♯, Dó, Ré, Dó, (Fig. 5), estão com hastes trocadas em relação à versão impressa (Fig. 6). Ou seja, a nota Dó♯ e o último Dó deveriam ser tocadas com a mão esquerda, e as notas Dó e Ré pela mão direita. Nesse caso, tanto podemos ter um erro por alteração da ordem das hastes, como um ato colaborativo.

---

[5] *Traduttore, traditore* é um termo italiano utilizado para expressar a dificuldade em dizer a mesma coisa em idiomas distintos. Disponível em <https://anadeath.wordpress.com/2007/10/02/sem-traicao-umberto-eco-explica-o-enigma-da-traducao-veja-tambem-uma-dica-de-site/>. Acesso em: 20 abr. 2015.

[6] "percutir os dedos (mão esquerda e mão direita) contra o braço do violão" (tradução nossa).

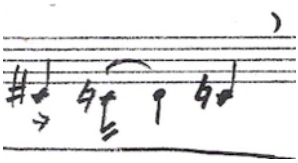


Fig. 5: Compasso 1, notas externas Dó♯ e Dó com hastes para cima, e notas internas Ré e Dó com haste para baixo. Fonte: Ms.K.

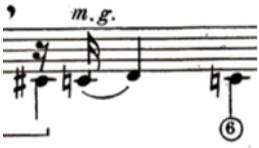


Fig. 6: Compasso 1, notas externas Dó♯ e Dó com hastes para baixo, e notas internas Ré e Dó com haste para cima. Fonte: EME.K.

Compassos 3 a 10: o valor da primeira figura do terceiro compasso (nota Mi) difere nas duas fontes, sendo uma colcheia articulada com *staccato* no manuscrito, e uma mínima articulada com uma acentuação na versão impressa. Essa mesma nota é repetida mais duas vezes no começo do sexto e décimo compassos, e da mesma maneira são alteradas de colcheias para mínimas. Uma vez que essas alterações são recorrentes, é possível classificá-las como alterações por processos colaborativos.

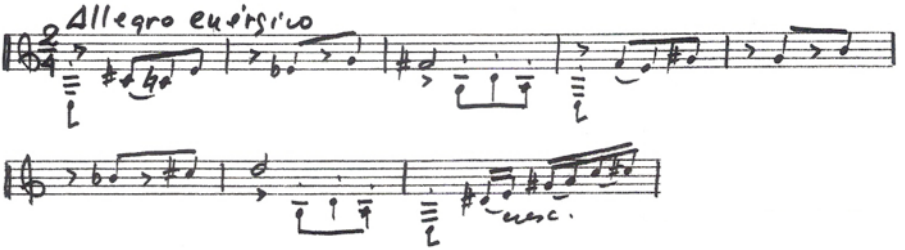


Fig. 7: Notas Mi nos compassos 3, 6 e 10 como colcheias. Fonte: Ms.K.

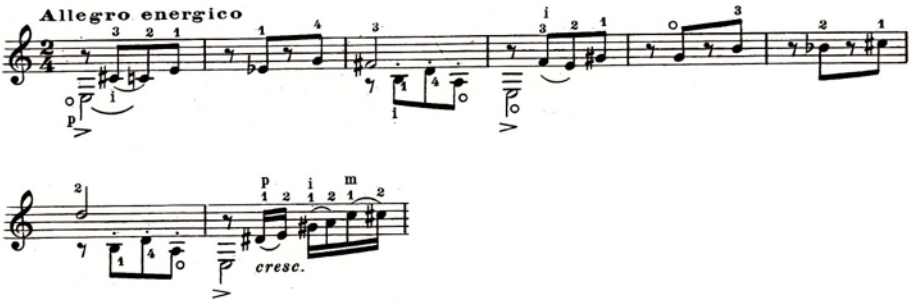


Fig. 8: Notas Mi nos compassos 3, 6 e 10 como mínima.
Fonte: EME.K.

Dessa maneira, o tema da peça, ou seja, a sequência Si-Ré-Lá-Mi (compassos 2-3) é apresentado no manuscrito todo em *staccato*, incluindo a nota Mi como colcheia e não mínima, como na versão impressa. O mesmo é repetido outras duas vezes nos compassos 5-6 e 9-10 (Figs. 9 e 10).

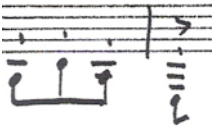


Fig. 9: Tema todo em *staccato* e em colcheias nos compassos 2 e 3. Fonte: Ms.K.

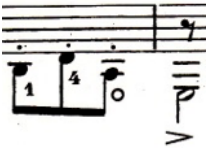


Fig. 10: Tema com a última nota em mínima, e sem *staccato* nos compassos 2 e 3. Fonte: EME.K.

Compassos 11 a 14: um exemplo de erro por substituição ocorre no compasso 11. A nota Sol♯ apresenta articulação *martellato* ou *staccatissimo* na versão manuscrita e é substituída apenas por *staccato* na versão impressa (Figs. 11 e 12). Ainda neste compasso, a nota Dó♯ é prolongada até a nota Si♭ do compasso de número 13 na versão manuscrita, como mostra a Fig. 11. Já na versão impressa (Fig. 12) essa ligadura termina na nota Lá do compasso anterior, ou seja, um exemplo de erro por alteração da ordem, ou um encurtamento desse sinal. Esse Si♭ do compasso 13, que na versão manuscrita é uma colcheia, passa a ser alterado para uma mínima na versão impressa, um ato colaborativo da mesma maneira que a nota Mi do tema mostrado anteriormente.

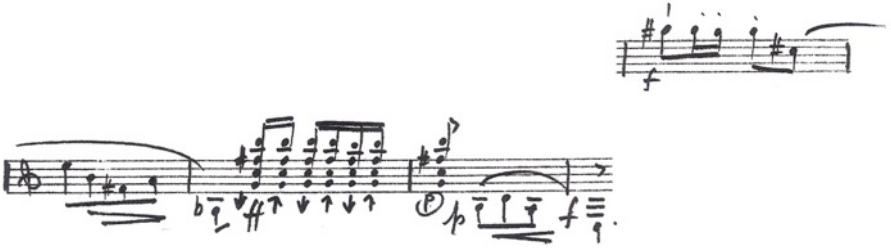


Fig. 11: Compassos 11 a 14, nota Sol♯ com *staccatissimo*, ligadura de expressão até a nota Si♭, e nota Si♭ como colcheia, e indicação de *crescendo.* Fonte: Ms.K.

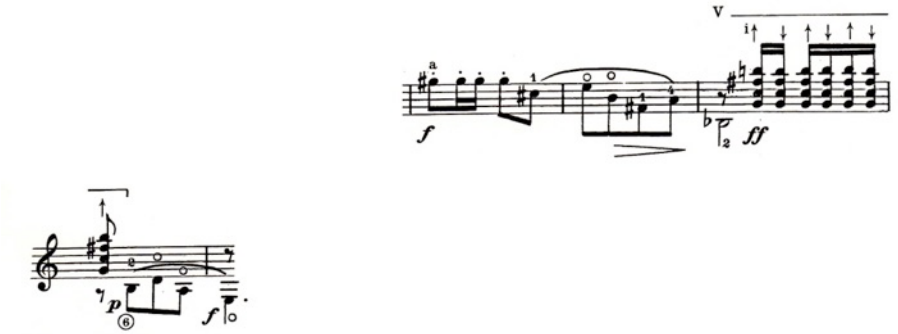


Fig. 12: Compassos 11 a 14, nota Sol♯ com *staccato*, ligadura de expressão até a nota Lá, nota Si♭ como mínima, e omissão da indicação de *crescendo.* Fonte: EME.K.

Se compararmos as flechas indicando os *rasgueados* dos acordes repetidos no compasso 13 na da fonte Ms.K, perceberemos que se encontram em direções contrárias às da versão impressa. A sugestão oferecida no manuscrito é finalizar esse grupo de acordes repetidos com o dedo polegar (indicado pela letra "p" dentro de um círculo), algo completamente plausível e que pode ser uma alternativa para intérpretes, apesar de essa alteração ser um exemplo de colaboração pelo violonista.

No compasso 14, a versão manuscrita traz uma indicação de *crescendo*, logo após a indicação *piano*. Esse *crescendo* é omitido na versão impressa, ou seja, um exemplo claro de erro por omissão.

Compasso 20: nesse compasso, a nota do baixo Lá encontra-se ligada a uma outra semínima apenas na versão impressa, e a nota Si♭ apresenta articulação acentuada também somente na versão impressa, como mostram as Figs. 13 e 14. Podem também ser classificados como colaboração.

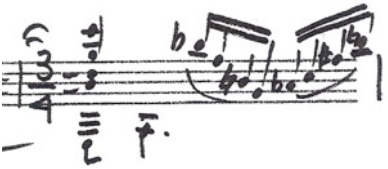


Fig. 13: Compasso 20, apenas uma nota Lá, nota Si♭ sem indicação de acentuação. Fonte: Ms.K

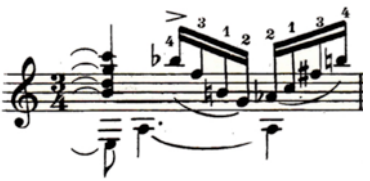


Fig. 14: Compasso 20, nota Lá ligada à outra nota Lá na linha do baixo, nota Si♭ com indicação de acentuação. Fonte: EME.K.

Compassos 21 a 26: nos compassos 21 a 25 (Fig. 15), os acordes apresentam na versão manuscrita um sinal de "+" e a indicação "MD" (mão direita). Assim como visto anteriormente, o compositor utilizou esse sinal para indicar percussão das notas, ou seja, esse acorde deve ser percutido pela mão direita no braço do instrumento. Ainda no

manuscrito, cada um desses acordes percutidos sinalizados por "+" seriam seguidos de um ligado descendente para outro acorde já preparado pela mão esquerda do intérprete, e uma flecha indicando o *rasgueado* descendendo para a realização desse acorde.

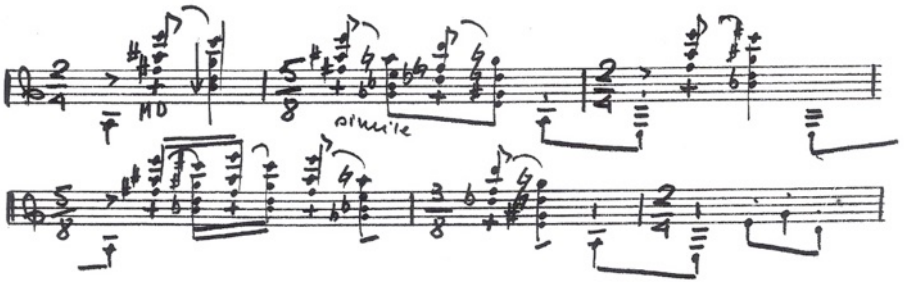


Fig. 15: Compassos 21 a 26, sinal de percussão "+", indicação "MD" sob acordes, acordes ligados, e uma flecha indicando *rasgueado*. Fonte: Ms.K.

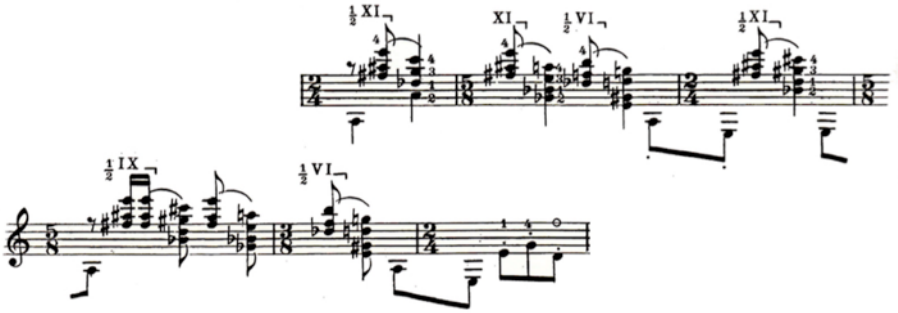


Fig. 16: Compassos 21 a 26, nenhuma indicação de percussão. Aqui todos os acordes devem ser executados de forma tradicional. Indicação de ligado entre acordes. Fonte: EME.K.

Todos esses acordes percutidos foram modificados, no processo de colaboração, para serem tocados de forma tradicional, como pode ser observado na versão impressa (Fig. 16). Segundo o próprio compositor Edino Krieger, havia "várias coisas de bater com as duas mãos [...] [as quais Turíbio Santos] achava que não ia soar suficientemente bem. Aconselhou a deixar alguns *tappings* do início e outros tirar, fazer normal" (KRIEGER apud AGUERA, 2012: 5).

É interessante observar ainda que a indicação do ligado entre os acordes permaneceu, apesar de a maneira de tocar ter sido alterada. Em outras palavras, o sinal de ligado, que na versão manuscrita era um ligado mecânico, se transforma em um ligado de expressão na versão impressa.

No compasso 24, houve ainda alteração não apenas na forma de tocar, mas na ordem e figura rítmica desses acordes. Enquanto na versão manuscrita há 4 semicolcheias (Fig. 17), na versão impressa há 2 semicolcheias e uma colcheia, além de ter sido alterada a ordem que esses acordes são apresentados (Fig. 18). No fim do compasso 25 e começo do 26 as notas Lá e Mi são articuladas *martellato* apenas na versão manuscrita, nesse caso, um erro por substituição.

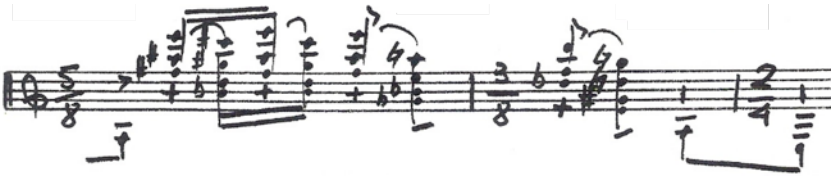


Fig. 17: Compassos 24 a 26, quatro acordes em semicolcheias, últimas notas da figura, Lá e Mi, com *martellato*. Fonte: Ms.K

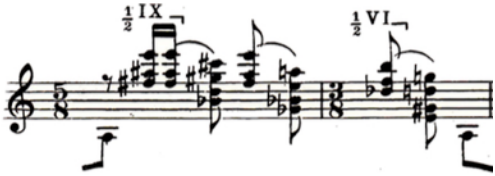


Fig. 18: Compassos 24 a 26, dois acordes em semicolcheias e um em colcheia, últimas notas da figura, Lá e Mi sem articulação. Fonte: EME.K.

Compassos 27 e 28: no compasso 27 há indicações de dinâmica *piano* e de articulação *staccato* na versão manuscrita (Fig. 19), as quais foram omitidas da versão impressa (Fig. 20). O mesmo ocorre no compasso seguinte, só que com a indicação de dinâmica *crescendo* que aparece apenas no manuscrito. Assim, temos aqui três casos de erros por omissão.

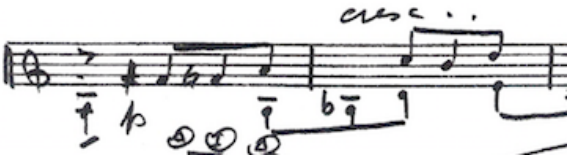


Fig. 19: Compassos 27 e 28, indicação de dinâmica *piano*, e articulação *staccato* na primeira nota do exemplo, Lá. Fonte: Ms.K

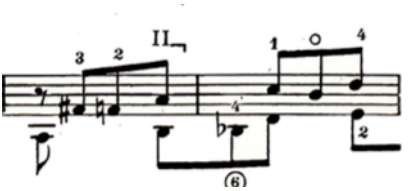


Fig. 20: Compassos 27 e 28, omissão da indicação de dinâmica *piano*, e de articulação *staccato* na primeira nota do exemplo, Lá. Fonte: EME.K.

Compasso 30: no compasso 30 temos outro exemplo de colaboração, onde a nota Mi na voz do baixo é grafada como colcheia na versão manuscrita (Fig. 21) e semínima pontuada na versão impressa (Fig. 22). Ainda nesse compasso, um erro por alteração da ordem aparece na ligadura de expressão que se prolonga além da última nota do compasso no manuscrito, indicando sua relação com a primeira nota do compasso seguinte, na próxima pauta. Na versão impressa, essa ligadura termina claramente na nota Sol♭:



Fig. 21: Compasso 30, nota Mi em colcheia. Fonte: Ms.K.

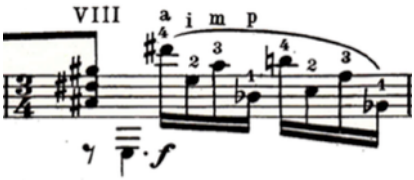


Fig. 22: Compasso 30, nota Mi em semínima pontuada. Fonte: EME.K.

Compasso 33: o compasso 33 da fonte Ms.K apresenta uma flecha indicando *rasgueado*, um sinal de polegar, indicação de dinâmica *forte sempre* e a indicação de percussão das notas "+" pela mão direita "MD" (Figs. 22 e 23). A indicação de dinâmica é um erro por omissão, mas as outras alterações são exemplos de colaboração.

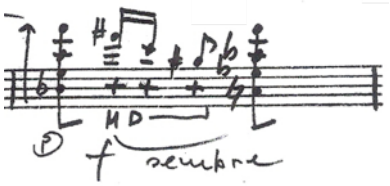


Fig. 23: Compasso 33, flecha de *rasgueado*, sinal de polegar, indicação *forte sempre* e de percussão. Fonte: Ms.K

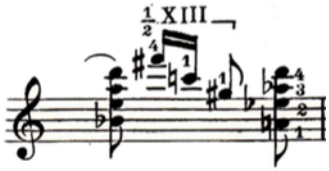


Fig. 24: Compasso 33, nenhuma indicação além das notas. Fonte: EME.K.

Compassos 34 a 37: no manuscrito, compasso 34, temos a percussão do acorde agudo com a mão direita ligando ao acorde grave já preparado pela mão esquerda (Fig. 25). No compasso 35, a mão esquerda também faz uso da percussão, assim como havia ocorrido no início da peça, e logo é seguida, no compasso seguinte, por uma interessante escala ascendente que alterna o uso das mãos esquerda e direita. Mantém-se a maneira de

grafia segundo a qual as notas com hastes para baixo devem ser percutidas com a mão esquerda, e as com hastes para cima com a mão direita. Todas esses efeitos percussivos foram alterados na versão impressa para serem tocados de maneira tradicional, como pode ser observado na Fig. 26. Fica clara aqui a alteração oriunda do processo colaborativo entre compositor e intérprete.

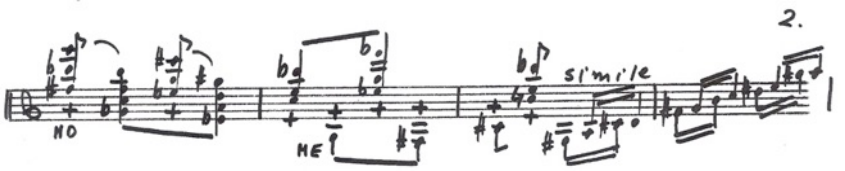


Fig. 25: Compassos 34 a 37, acordes percutidos e ligados, e escala percutida. Fonte: Ms.K.

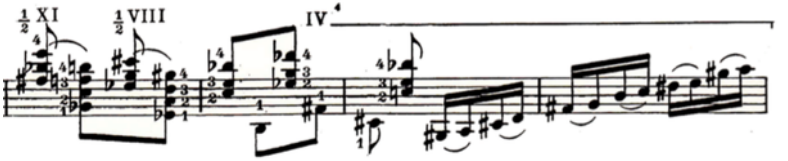


Fig. 26: Compassos 34 a 37, todo o trecho executado de maneira tradicional. Ligados dos acordes são mantidos, e ligados na escala são acrescentados. Fonte: EME.K.

Compassos 38 a 41: nos compassos 38 a 41 da versão manuscrita as notas graves são percutidas enquanto os harmônicos artificiais são tocados pela mão direita (Fig. 27). Na versão impressa, essas percussões foram omitidas pelo processo de colaboração (Fig. 28). Ainda, antes de iniciarem os harmônicos no compasso 38, há, na versão impressa, uma vírgula que não está presente no manuscrito.

No compasso 41 ainda é possível observar no manuscrito que a primeira nota é um Si♭ e na versão impressa é Lá. Esse erro de grafia, ou erro por substituição já havia sido apontado por Maciel (2010: 77, grifo do autor) em sua dissertação: "Da maneira como foi grafada, essa nota não existe no violão. Seguindo a lógica da digitação e a indicação de que o harmônico está localizado na casa 18, a nota não é *lá,* mas sim *si bemol".*



Fig. 27: Compassos 38 a 41, notas graves percutidas pela mão direita. Compasso 41, primeira nota Si♭. Fonte: Ms.K

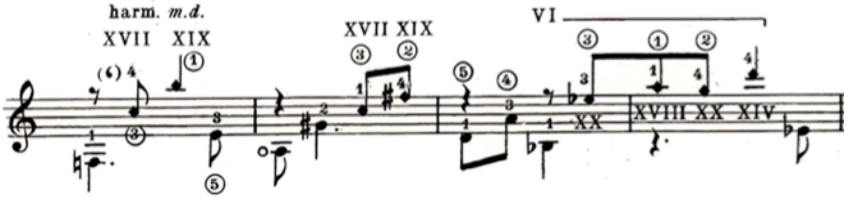


Fig. 28: Compassos 38 a 41, notas graves executadas de maneira tradicional. Compasso 41, primeira nota Lá. Fonte: EME.K

Compassos 42 a 50: vários exemplos de contribuição por processo colaborativo ocorrem neste trecho. É interessante observar que na versão manuscrita os compassos 42 a 50 apresentam todas as notas percutidas (Fig. 29). Na versão impressa, no entanto, a percussão pode ser vista apenas nos compassos 45 e 46, e 48 a 50. Essa percussão apresentada na versão impressa, no entanto, difere do que é apresentado na versão manuscrita. Nos compassos 45 e 46 do manuscrito, indica-se para se tocar "seco nas 3 cordas" pela mão direita (levando em conta as hastes para cima). Na versão impressa, a percussão desses mesmo dois compassos 45 e 46 tem indicação de "*frappez contre les cordes - la main droite* e *la main gauche*"[7] e ainda "*234 m.g. ima m.d.*"[8].

Ainda na versão impressa, uma indicação de *pizzicato* foi adicionada ao compasso 47 onde na versão manuscrita continuavam as notas percutidas pela mão esquerda. Vale ainda destacar que este é o único momento em que temos o efeito *pizzicato* nesta peça.

[7] "bater contra as cordas - mão direita e mão esquerda" (tradução nossa).
[8] "dedos 2, 3 e 4 da mão esquerda, e dedos indicador, médio e anular da mão direita" (tradução nossa).

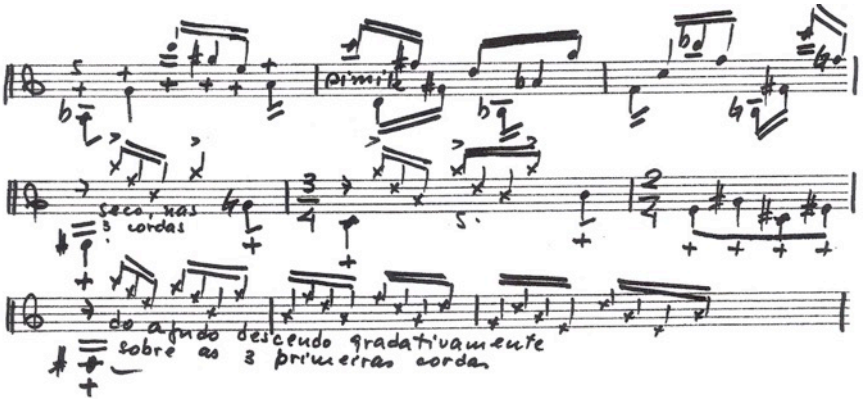


Fig. 29: Compassos 42 a 50, todas as notas são percutidas. Fonte: Ms.K.

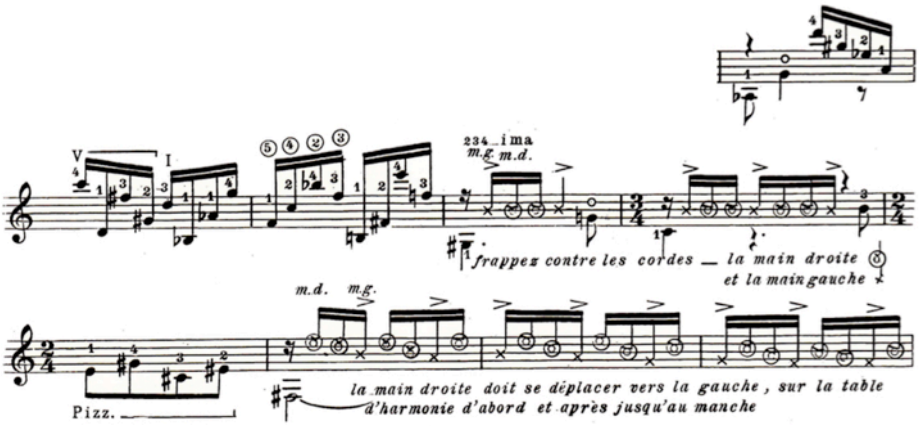


Fig. 30: Compassos 42 a 50, percussão apenas nos compassos 45, 46, 48, 49 e 50. Fonte: EME.K.

Em relação ao compasso seguinte, vários pontos merecem destaque. A primeira nota do compasso, Fá♯, é uma semínima sem haste no manuscrito, percutida pela mão esquerda e com um ligado indicando a continuidade do som (Fig. 31). Na versão publicada, o ligado é mantido, mas esse mesmo Fá♯ é agora uma mínima, e não mais percutida (Fig. 32). A percussão que segue essa nota é orientada pela indicação "do agudo descendo

gradativamente sobre as 3 primeiras cordas" no manuscrito, e pela indicação "*la main droite doit se déplacer ver la gauche, sur la table d'harmonie d'abord et après jusqu'au manche*"[9]. Nesse caso a percussão passou a ser tocada no tampo até o braço do instrumento quando inicialmente era feita somente sobre as 3 primeiras cordas do violão.

É interessante observar que essas indicações na versão impressa diferem significativamente da versão manuscrita. A indicação de mão esquerda e mão direita é muito clara na versão impressa, enquanto no manuscrito toda essa percussão estaria a cargo somente da mão direita.

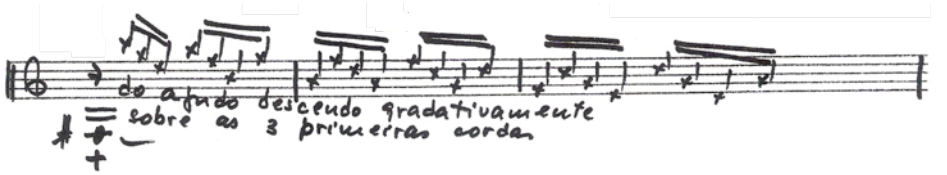


Fig. 31: Compassos 48 a 50, nota Fá♯ em semínima sem haste percutida, e indicação sobre percussão em português. Fonte: Ms.K.

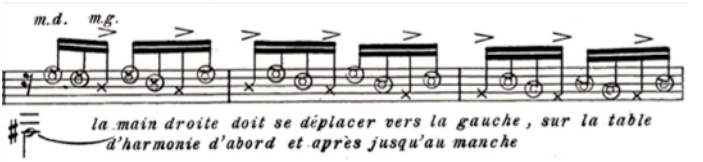


Fig. 32: Compassos 48 a 50, nota Fá♯ em mínima executada tradicionalmente, indicações sobre percussão em francês. Fonte: EME.K.

Compasso 51: as indicações em francês da versão impressa e em português da versão manuscrita são similares no compasso 51 (Fig. 33). Enquanto no manuscrito a indicação é "subindo gradativamente sobre as 3 primeiras cordas" durante a parte

[9] "a mão direita deve se deslocar em direção à esquerda, sobre o tampo inicialmente e depois até o braço" (tradução nossa).

percutida, na versão impressa (Fig. 34) é "*la main droite se déplace vers la droite, frappant sur les trois premières cordes*"[10].

Nesse compasso, a diferença mais significativa seria a indicação "+" abaixo do primeiro acorde, somente na versão manuscrita. Apesar de esse símbolo "+" já haver aparecido anteriormente indicando percussão das notas, a incerteza nesse caso é em relação a uma flecha de duas pontas que aparece logo antes desse acorde. Essa flecha, que parece indicar *rasgueado* para ambos aos lados, é conflitante com a indicação de percussão "+" abaixo do mesmo acorde, uma vez que não fica claro se é para ser feito um *rasgueado* depois da percussão, ou antes, ou se é apenas um erro de escrita. Na versão impressa, essa dúvida não existe já que a indicação de percussão é omitida e a flecha é substituída pela indicação de *arpeggiato*.

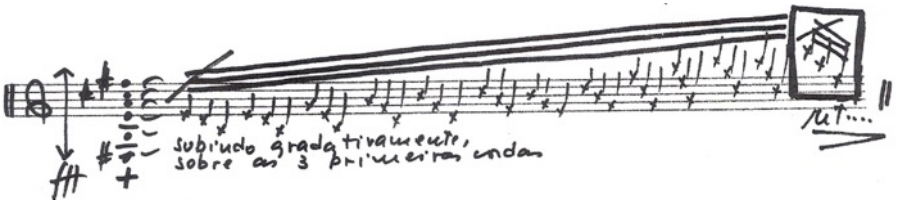


Fig. 33: Compasso 51, flecha de duas pontas e indicação de percussão "+" sob o primeiro acorde. Fonte: Ms.K.



Fig. 34: Compasso 51, indicação de *arpeggiato* antes do primeiro acorde. Fonte: EME.K.

[10] "a mão direita se desloca em direção à direita, batendo sobre as três primeiras cordas" (tradução nossa).

Compasso 52, c*adenza: ad lib.*: na *Cadenza,* que começa a partir do compasso 52, algumas poucas alterações chamam atenção.

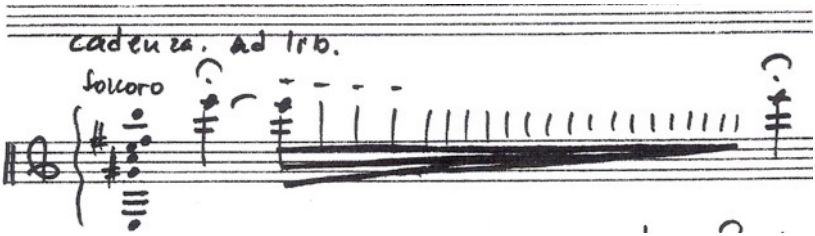


Fig. 35: *Cadenza,* compasso 52. Fonte: Ms.K.

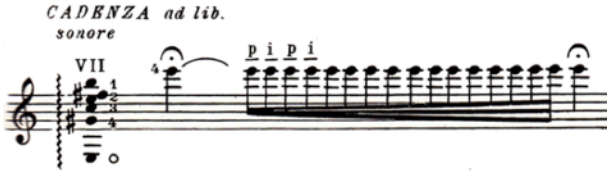


Fig. 36: *Cadenza*, compasso 52. Fonte: EME.K

A primeira delas está relacionada aos colchetes das fusas que no manuscrito vão "afinando" e na versão impressa vão "engrossando". Essa diferença, à primeira vista, dá a impressão de que no manuscrito as notas repetidas começam rápidas e desaceleram e na versão impressa ocorre o inverso, ou seja começam lentas e aceleram. No entanto, no final da peça há uma bula explicando que ambas as notações, apesar de diferentes, tanto na versão impressa quanto na manuscrita, significam *accelerando*.



Fig. 37: Bula explicativa sobre *accelerando* presente no final do manuscrito. Fonte: Ms.K



Fig. 38: Bula explicativa sobre *accelerando* presente no final da versão impressa. Fonte: EME.K

Em relação à quantidade de notas repetidas em cada um desses trechos, é plausível concluir que o compositor deixa essa escolha livre ao intérprete, uma vez que o número de notas presente na versão manuscrita é diferente em cada um desses trechos em relação à versão impressa.

Um erro de impressão, ou erro por alteração da ordem encontrado nessa parte está presente na ligadura de expressão na parte indicada por "calmo", que na versão manuscrita termina na nota Dó, e na impressa termina na nota Sol (Figs. 39 e 40).



Fig. 39: Ligadura de expressão até a nota Dó, compasso 52. Fonte: Ms.K

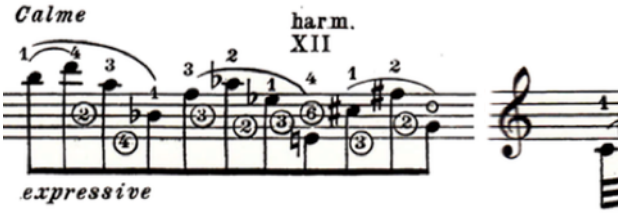


Fig. 40: Ligadura de expressão até a nota Sol, compasso 52. Fonte: EME.K

É interessante observar ainda que na *Cadenza* aparece pela primeira vez uma digitação de mão esquerda no manuscrito (Fig. 41). Enquanto a escala ascendente do segundo sistema da *Cadenza* apresenta ligados a cada duas notas em ambas as versões, no

terceiro sistema a escala descendente não apresenta nenhum ligado no manuscrito (Fig. 41), mas apenas na versão impressa (Fig. 42).

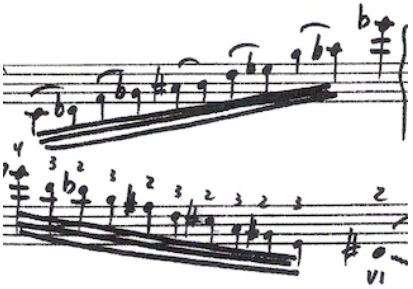


Fig. 41: Escala com digitação de mão esquerda, sem sinais de ligados mecânicos, compasso 52. Fonte: Ms.K

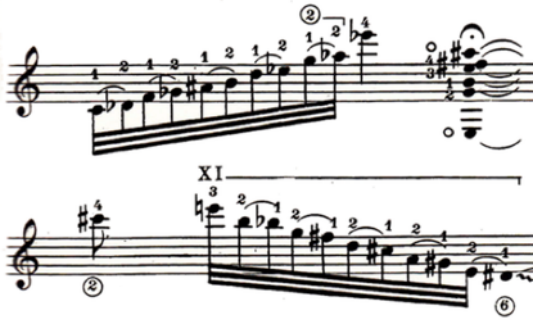


Fig. 42: Escala descendente com sinais de ligados mecânicos, compasso 52. Fonte: EME.K

Nos dois últimos sistemas da *Cadenza*, três alterações podem ser apontadas. Primeiramente, uma ligadura de expressão que foi omitida da versão impressa, conforme aparece no primeiro grupo de notas do exemplo abaixo, ou seja, erro por omissão:

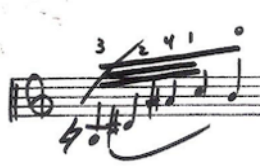


Fig. 43: Ligadura de expressão, compasso 52. Fonte: Ms.K

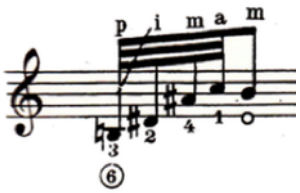


Fig. 44: Omissão da ligadura de expressão, compasso 52. Fonte: EME.K

A seguir, uma vírgula é omitida da versão impressa que separa dois grupos de notas, conforme exemplificado a seguir, também classificada como erro por omissão:



Fig. 45: Vírgula entre dois grupos de notas, compasso 52. Fonte: Ms.K

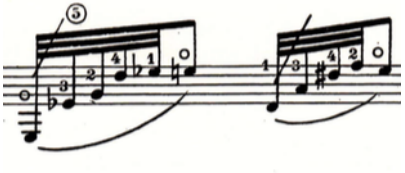


Fig. 46: Ausência da vírgula separando os grupos de notas, compasso 52. Fonte: EME.K

Por último, duas ligaduras de expressão entre as notas Mi repetidas e os dois últimos acordes da *Cadenza*, que aparecem apenas na versão impressa. Nesse caso, possivelmente uma colaboração do editor.

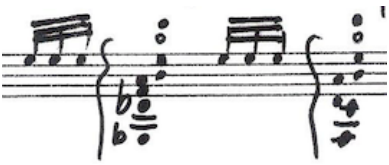


Fig. 47: Ausência das ligaduras entre as notas Mi, compasso 52. Fonte: Ms.K

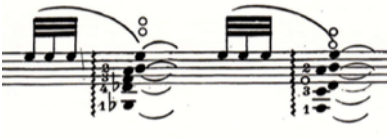


Fig. 48: Ligadura apenas na versão impressa, compasso 52. Fonte: EME.K

Compasso 53, *Allegro enérgico: a*ssim como no caso do primeiro compasso da obra, no manuscrito a *Cadenza* se prolonga até o que viria a ser o compasso 53 da versão impressa. Aqui ocorre a volta do tema, que na versão manuscrita é apresentado em *staccato*, articulação essa que é omitida da versão impressa, ou seja, erro por omissão.

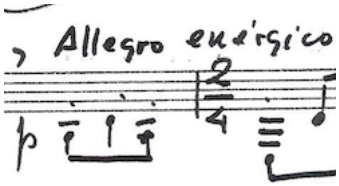


Fig. 49: Articulação *staccato*, compassos 53 e 54. Fonte: Ms.K

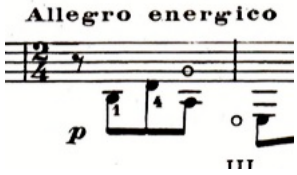


Fig. 50: Omissão da articulação *staccato*, compassos 53 e 54. Fonte: EME.K

Compassos 59 e 60: a indicação de articulação *staccato* aparece a partir da nota Lá no baixo do compasso 59 e segue nas notas Sol, Ré, e Mi♭ do compasso 60 na versão manuscrita. Na versão impressa, a articulação *staccato* começa apenas no compasso 60, mas continua até a primeira nota do compasso 61, ou seja, é um erro por alteração da ordem.



Fig. 51: Compassos 59 a 61, sinal de *staccato* nas notas Lá, Sol, Ré e Mi♭. Fonte: Ms.K

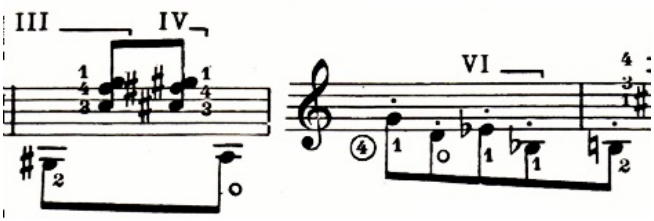


Fig. 52: Compasso 59 a 61, sinal de *staccato* nas notas Sol, Ré, Mi♭, Si♭ e Si. Fonte: EME.K

Compasso 64: a sugestão de *rasgueado* da mão direita no manuscrito utiliza os três dedos "a,m,i" (anelar, médio e indicador) em direção às cordas agudas. Na versão impressa, a sugestão é um *rasgueado* com um dedo apenas, dedo "i" (indicador) e a nota Fá♯ seguinte omite a articulação *staccato* presente na outra versão. Apesar de a alteração da técnica de *rasgueado* ser um ato colaborativo, a ausência da articulação representa um erro por omissão.

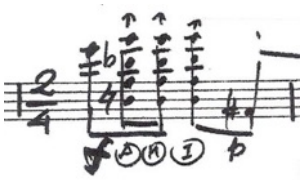


Fig. 53: Compasso 64, indicação de *rasgueado* com os dedos anelar, médio e indicador, e sinal de *staccato* na nota Fá♯.. Fonte: Ms.K

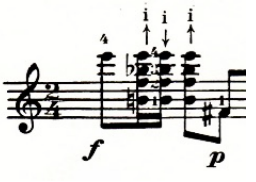


Fig. 54: Compasso 64, indicação de *rasgueado* com o dedo indicador, e omissão do sinal de *staccato* na nota Fá♯.. Fonte: EME.K

Compassos 71 a 75: podemos observar nas Figs 55 e 56 alguns erros por omissão. A indicação de *piano* presente na versão manuscrita foi omitida tanto do compasso 71 quanto do compasso 72 da versão impressa, e as indicações de *staccato* nas notas dos compassos 73 a 75 também foram omitidas da versão impressa.

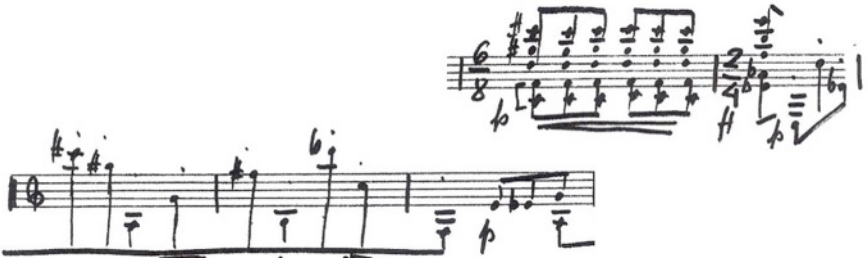


Fig. 55: Compassos 71 a 75, sinais de dinâmica *piano* e sinais de articulação *staccato.* Fonte: Ms.K

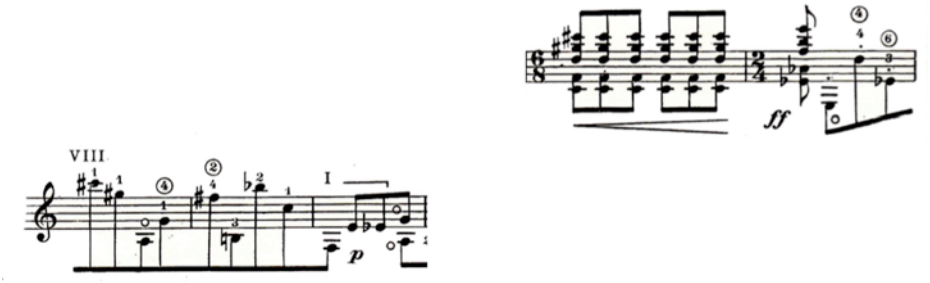


Fig. 56: Compassos 71 a 75, omissão de sinais de dinâmica e de articulação quando comparados ao manuscrito. Fonte: EME.K

Compassos 78 e 79: outra indicação de dinâmica omitida, ou erro por omissão, da versão impressa, está presente no compasso 78 do manuscrito. Logo após a última nota desse compasso vemos a indicação de *fortíssimo ff*. No compasso seguinte uma flecha com duas pontas aparece ainda no manuscrito. Essa alteração da flecha no entanto é um caso de colaboração.

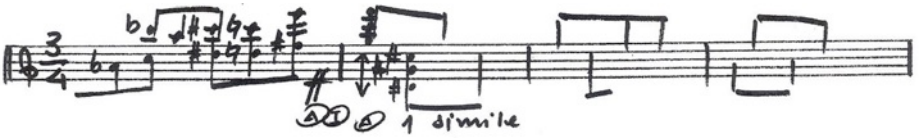


Fig. 57: Compassos 78 a 81, indicação de dinâmica *ff*, flecha de *rasgueado* de duas pontas. Fonte: Ms.K

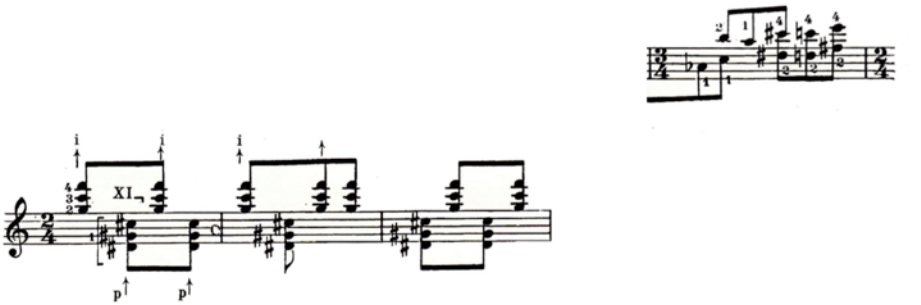


Fig. 58: Compassos 78 a 81, omissão de indicação de dinâmica, flechas de *rasgueado* indicadas sob cada acorde. Fonte: EME.K

Compasso 83: um erro de impressão ou erro por substituição bem claro aparece no compasso 83. A indicação no manuscrito da percussão feita pelo polegar da mão direita, sinalizada pela letra "p" dentro de um círculo, se transforma na versão impressa em um sinal de dinâmica *piano*.

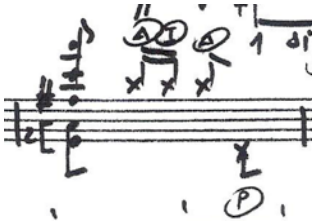


Fig. 59: Compasso 83, sinal de percussão com o dedo polegar. Fonte: Ms.K

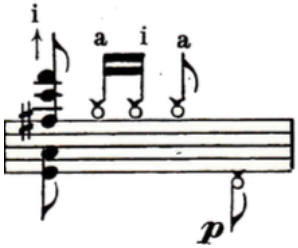


Fig. 60: Compasso 83, sinal de dinâmica *piano.* Fonte: EME.K

Compasso 92: outra omissão de sinal de dinâmica, nesse caso *f* (*forte*), na versão impressa, pode ser percebida ao se comparar o compasso 92 das duas fontes, ou seja, erro por omissão.

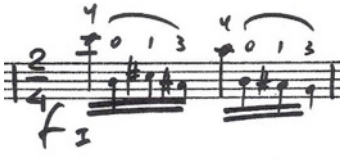


Fig. 61: Compasso 92, sinal de dinâmica *f.* Fonte: Ms.K



Fig. 62: Compasso 92, omissão de sinal de dinâmica presente no manuscrito. Fonte: EME.K

Compasso 102: novamente a omissão do sinal de dinâmica *ff* (*fortíssimo*) no compasso 102 da versão impressa. É interessante observar também a indicação "na caixa", explicando melhor a percussão na versão manuscrita.

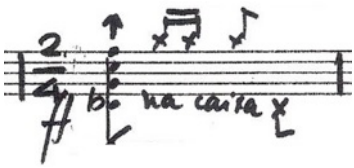


Fig. 63: Compasso 102, sinal de dinâmica *ff* e indicação percussiva "na caixa". Fonte: Ms.K

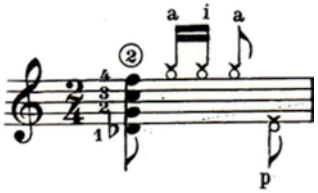


Fig. 64: Compasso 102, omissão de sinal de dinâmica presente no manuscrito. Fonte: EME.K

Compasso 103: o sinal de ligadura de expressão nesse caso aparece apenas na versão impressa do compasso 103, uma colaboração clara do editor.

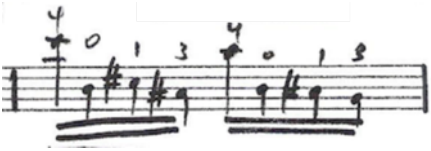


Fig. 65: Compasso 103, apenas a digitação da mão esquerda. Fonte: Ms.K



Fig. 66: Compasso 103, sinal de ligadura de expressão. Fonte: EME.K

Compassos 104 a 107: no manuscrito, os dois compassos 104 e 105 eram repetidos utilizando-se um sinal de *ritornello* (Fig. 67). Na versão impressa, essa repetição é transcrita na íntegra sem a necessidade desse sinal (Fig. 68). Além disso, esses compassos apresentam um caso similar de alteração bastante significativa em relação à percussão. O primeiro acorde agudo do compasso 104 era inicialmente percutido pela mão direita, e ligado ao segundo. A seguir outros dois acordes eram alternados entre percussão pela mão direita e ligado descendente (Fig. 67). Na versão impressa esses dois acordes foram alterados para apenas um acorde repetido quatro vezes em semicolcheias (Fig. 68). Todas essas alterações podem ser consideradas colaborativas.

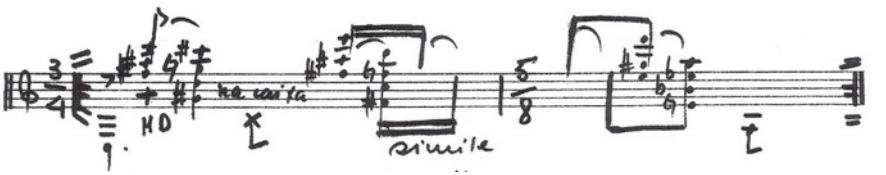


Fig. 67: Compassos 104 a 107, *ritornello* e acordes percutidos. Fonte: Ms.K

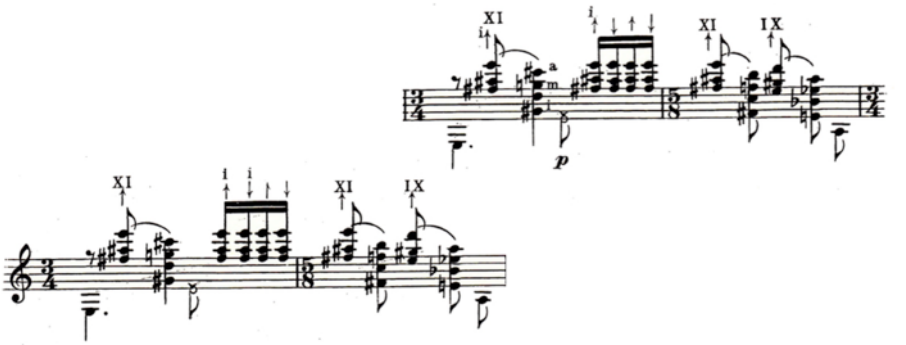


Fig. 68: Compassos 104 a 107, repetição do trecho transcrita por inteiro, acordes repetidos em semicolcheia, sinal de dinâmica *p*. Fonte: EME.K

Ainda no compasso 104, uma indicação de dinâmica *p* (*piano*) aparece na versão impressa, sob um sinal de percussão (Fig. 68). Essa indicação provavelmente é o mesmo caso do compasso 81 já mostrado anteriormente, onde a indicação de digitação de mão direita polegar "p" é transcrita na versão impressa como indicação de dinâmica *p* (*piano*), ou seja, um erro por substituição.

Compassos 113 a 115: nos compassos 113 a 115 há sinais de ligadura de expressão ligando quatro acordes consecutivos (Fig. 69) que foram omitidos da versão impressa (Fig. 70). Na versão impressa, um ligado mecânico foi indicado do primeiro ao segundo acorde de cada compasso (Fig. 70). Neste caso pode-se dizer de um processo colaborativo, apesar de ser ainda possível argumentar a ausência da ligadura de expressão como sendo um erro por omissão.

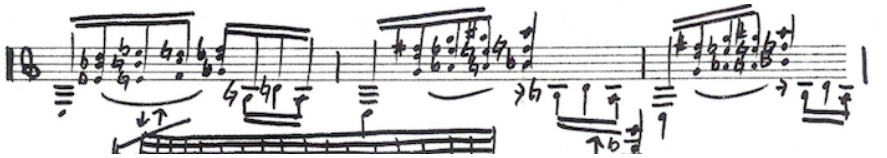


Fig. 69: Compassos 113 a 115, ligadura de expressão ligando quatro acordes consecutivos, em cada compasso. Fonte: Ms.K

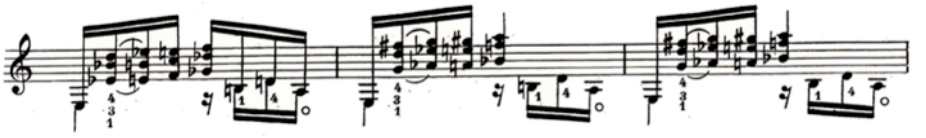


Fig. 70: Compassos 113 a 115, ligados mecânicos entre o primeiro e o segundo acorde de cada compasso. Fonte: EME.K

Compassos 116 a 118: no compasso 116, a indicação "subindo cromaticamente *ad lib.*" está presente no manuscrito, e o mesmo foi traduzido por "*montée chromatique ad lib*" para o francês. No compasso seguinte, duas indicações de dinâmica foram omitidas (erros por omissão) da versão impressa, sendo *fortíssimo* e *piano* respectivamente. Finalmente, no último compasso da peça, houve a adição de notas ao último acorde, ou seja, um ato de colaboração pelo intérprete. No manuscrito apenas as notas externas Mi3 e Mi6 eram presentes, enquanto na versão impressa, foram adicionadas as notas Lá, Ré, Sol, Si, (cordas soltas do violão) além de a nota grave Mi ter se tornado uma *apoggiatura*.

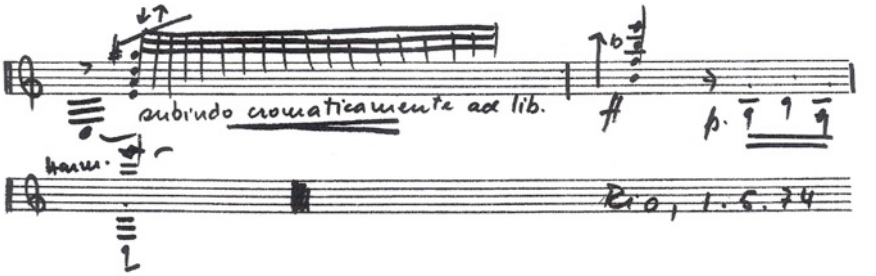


Fig. 71: Compassos 116 a 118, indicações de dinâmica *ff* e *p*. Apenas duas notas no último compasso.
Fonte: Ms.K

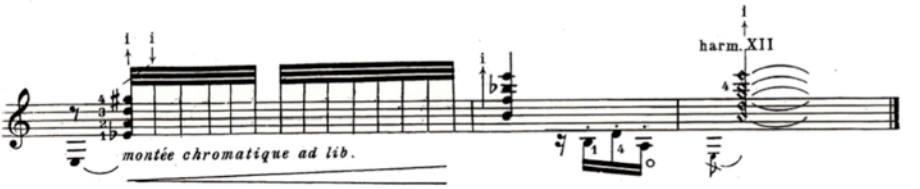


Fig. 72: Compassos 116 a 118, omissão das indicações de dinâmica, adição de quatro notas no último compasso, e alteração da nota do baixo Mi para *apoggiatura.*
Fonte: EME.K

É interessante observar ainda na Fig. 71 a data em que a peça foi composta, pela indicação "Rio, 1.5.74".

Convenções: logo abaixo do último compasso, temos em ambas as versões uma bula com algumas indicações. No manuscrito o compositor a chama de "convenções" e na versão impressa "*signes*". Na versão manuscrita, vemos na Fig. 73 que as duas primeiras convenções são indicações relacionadas a efeitos percussivos: "Golpe sonoro com o dedo na corda" e "Golpe seco (nas cordas ou na caixa, cf. indicado)". Na versão impressa (Fig. 74), as três primeiras indicações estão relacionadas a efeitos percussivos: "*percussion sur la table d'harmonie*"[11], "*percussion M.G. sur les cordes de la guitare*"[12] e "*percussion M.D. sur les cordes de la guitare*"[13].

A terceira convenção presente no manuscrito, ou seja, "repetição de notas ou acordes" não foi transferida para a bula da versão impressa.

[11] "percussão sobre o tampo" (tradução nossa).
[12] "percussão M.E. (mão esquerda) sobre as cordas do violão" (tradução nossa).
[13] "percussão M.D. (mão direita) sobre as cordas do violão" (tradução nossa).

No entanto as demais convenções foram traduzidas literalmente para o idioma francês. São essas "rápido, *ad lib.*", "repetir *ad lib*" e "*accel...*" no manuscrito e respectivamente "*très vite ad lib.*", "*répéter ad lib.*" e "*accel.*" na versão impressa.

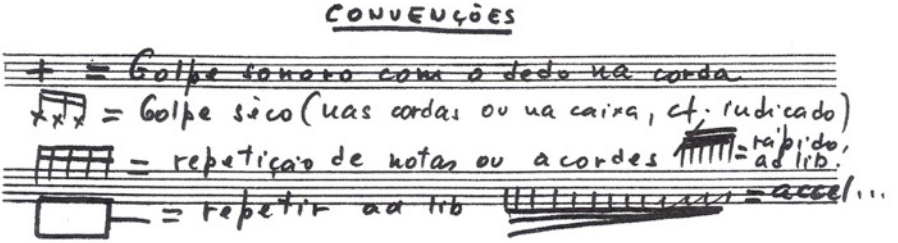


Fig. 73: Convenções no final do manuscrito: diferenças entre as "convenções" do manuscrito para os "*signes*" da edição impressa. Fonte: Ms.K

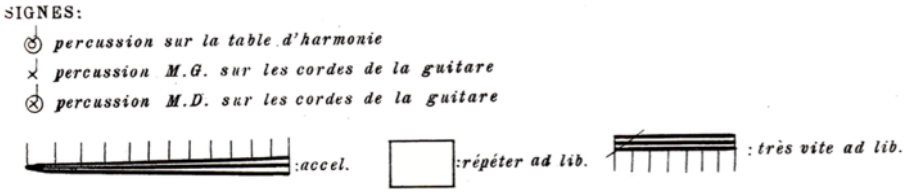


Fig. 74: *Signes* no final da versão impressa: diferenças entre as "Convenções" do manuscrito para os *Signes* da edição impressa. Fonte: EME.K

Considerações finais

O processo de edição crítica da *Ritmata* de Edino Krieger forneceu informações que podem ajudar intérpretes na constituição de uma *performance* desta obra. Apesar de cada edição crítica apresentar suas particularidades, de um modo geral, as etapas apresentadas no texto são de grande valia para futuras edições críticas.

Em síntese, dois tipos de alterações puderam ser observadas: erros e colaborações. Em relação aos erros, não foi encontrado nenhum erro por adição, apesar de os demais tipos, erros por omissão, erros por alteração da ordem e erros por substituição terem sido localizados e exemplificados.

Em relação aos erros por omissão, foi possível observar omissão de indicações de dinâmica, de articulação, de ligaduras de expressão e de vírgulas (pausas). Em relação aos erros por alteração da ordem, observamos a alteração nas ligaduras de expressão, que ligavam uma nota a menos do que o indicado no manuscrito. Por último, como erros por substituição, encontramos substituições de um tipo de articulação por outro, substituições de notas e de indicação de digitação por indicações de dinâmicas.

Em relação às colaborações foi possível observar inúmeras alterações pelo intérprete-editor-colaborador, tais como título da peça, nomenclatura referente à digitação, indicações de mudanças de andamento, adição de barra de compasso, modificação na duração de figuras rítmicas, adição de notas, alteração do tipo de técnica a ser utilizado, adição de vírgulas, adição de indicações de *pizzicato*, adição de ligaduras de expressão e transcrição de trecho repetido por extenso.

Todas essas alterações fornecem material de estudo para melhor compreensão da gênese da obra, do processo colaborativo entre intérprete e compositor, auxiliando na análise e interpretação da mesma. Assim, temos uma abundante fonte de informações tanto para intérpretes que pretendam tocar essa peça, quanto para estudiosos que desenvolvam trabalhos sobre a obra de Edino Krieger e Turíbio Santos.

Referências

AGUERA, F. A influência de Turíbio Santos sobre a peça Ritmata para violão de Edino Krieger: comparação entre manuscrito e versão publicada. In: VI SIMPÓSIO ACADÊMICO DE VIOLÃO DA EMBAP, 2012, Curitiba. *Anais...* Curitiba, 2012.

AZEVEDO FILHO, L. A. Sobre o conceito de edição crítica. *Humanitas,* v. *58*, p. 15-22, 2006.

BENT, M. Fact and Value in Contemporary Musical Scholarship. *Musical Times*, 1986.

BLECUA, A. *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.

BRETT, P. Text, Context, and the Early Music Editor. In: KENYON, N. *Authenticity and Early Music:* A Symposium. Oxford e Nova York: [s.n.], 1988. p. 83-114.

BROUDE, R. Musical Works, Musical Texts, and Musical Editions: A Brief Overview. *Scholarly Editing:* The Annual of the Association for Documentary Editing, v. 33, 2012. Disponível em: <http://www.scholarlyediting.org/2012/essays/essay.broude.html>.

CAMBRAIA, C. N. *Introdução à crítica textual.* São Paulo: Martins Fontes, 2005.

FARIA, C. *A Collection Turíbio Santos:* o intérprete/editor e o desafio na construção de novo repertório brasileiro para violão. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2012.

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

HARVARD University. *Edition and Editing.* Types of Edition. Disponível em: <http://isites.harvard.edu/fs/docs/icb.topic453618.files/Central/editions/edition_types.html>.

MACIEL, M. B. *Ritmata de Edino Krieger:* uma reflexão sobre processos vanguardistas na literatura do violão brasileiro. Dissertação (Mestrado). Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais, 2010.

OROSCO, M. T. D. S. *Concerto para violão e orquestra de Francisco Mignone:* edição crítica a partir da versão de Sérgio Abreu. Tese (Doutorado). São Paulo: Universidade de São Paulo, 2013.

PAZ, E. A. *Edino Krieger:* crítico, produtor musical, compositor. Rio de Janeiro: Sesc, 2012. 2 vols.

SPAGGIARI, B.; PERUGI, M. *Fundamentos da crítica textual:* história, metodologia, exercícios. Rio de Janeiro: Lucerna, 2004.

Partituras

GNATTALI, R. *Brasiliana no 13.* Paris: Max Eschig, 1985.

GNATTALI, R. *Petite suite.* Paris: Max Eschig, 1989.

KRIEGER, E. *Ritmata.* Paris: Max Eschig, 1975.

MIGNONE, F. *Lenda sertaneja.* Paris: Max Eschig, 1985.

NOBRE, M. *Momentos II.* Paris: Max Eschig, 1980.

NOBRE, M. *Momentos III.* Paris: Max Eschig, 1981.

NOBRE, M. *Momentos IV.* Paris: Max Eschig, 1984.

NOBRE, M. *Momentos I.* Paris: Max Eschig, 1975.

PRADO, J. A. D. A. *Livre pour six cordes.* Paris: Max Eschig, 1975.

SANTORO, C. *Dos preludios.* Paris: Max Eschig, 1986.

SANTORO, C. *Prelúdios e estudo para violão.* Brasília: Savart, 1982.

TACUCHIAN, R. *Lúdica I.* Paris: Max Eschig, 1985.

Fernando Augusto Rodrigues (citações: Fernando Aguera) é Mestre em Performance Musical pela Royal Welsh College of Music and Drama (Cardiff-Reino Unido), e atualmente, Doutorando em Música pela UNICAMP, sob a orientação do prof. Dr. Fábio Scarduelli. Sua última publicação, fruto das pesquisas de doutorado, foi *Caminhos alternativos na interpretação do Prelúdio I para violão de Claudio Santoro: análise comparativa de dois manuscritos e versão impressa*. In: XXIV CONGRESSO DA ANPPOM, São Paulo, 2014. v. XXIV. Foi ainda professor colaborador de Violão da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP)/Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), entre 2012 e 2014, orientando trabalhos de Iniciação Científica. Desde 2013 é Coordenador Geral do Simpósio Acadêmico de Violão da EMBAP/UNESPAR. fernando_aguera@hotmail.com

Fábio Scarduelli é violonista, professor e pesquisador; Mestre e Doutor em Música pela Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), instituição na qual foi ainda professor substituto e realizou seu pós-doutorado com bolsa FAPESP. Mantém intensa carreira como pesquisador concertista, com abordagens que envolvem repertório solo e de música de câmera. Lidera o Grupo de Pesquisa em Violão: estudos da performance, pedagogia e repertório, do qual participam estudantes e pesquisadores de diferentes instituições. Atualmente é professor adjunto da Escola de Música e Belas Artes do Paraná / UNESPAR, em Curitiba, e professor colaborador no Programa de Pós-graduação em Música da UNICAMP, orientando trabalhos de Mestrado e Doutorado. fabioscarduelli@yahoo.com.br

DOI 10.20504/opus2015c2102

A técnica Imalt em perspectiva com o *dedillo*, a *alzapúa*, o trêmulo e o *rasgueado*

Alexandre Magno Abreu de Góes (UFRN)
Alexandre Reche e Silva (UFRN)

Resumo: Existem diversos trabalhos focados no desenvolvimento técnico da mão direita do violonista. Contudo, observa-se que nesses trabalhos, com seus diferentes estudos propostos, os dedos alcançam as cordas em uma direção que é determinada pelo movimento do fechar da mão. A seguir apresenta-se um recurso técnico denominado "Imalt", cuja ideia é aproveitar o sentido oposto também, utilizando o abrir da mão para realizar o ataque. Outras técnicas com características semelhantes serão apresentadas: o *dedillo*, a *alzapúa*, o trêmulo e o *rasgueado*. O objetivo deste artigo é obter uma visão panorâmica do "Imalt" ao lado dessas técnicas, para uma melhor apreciação de suas características particulares.

Palavras-chave: Ensino de violão. Violão clássico. Técnica violonística. Imalt.

The Imalt Technique in Comparison to *Dedillo*, *Alzapúa*, *Tremolo* and *Rasgueado*

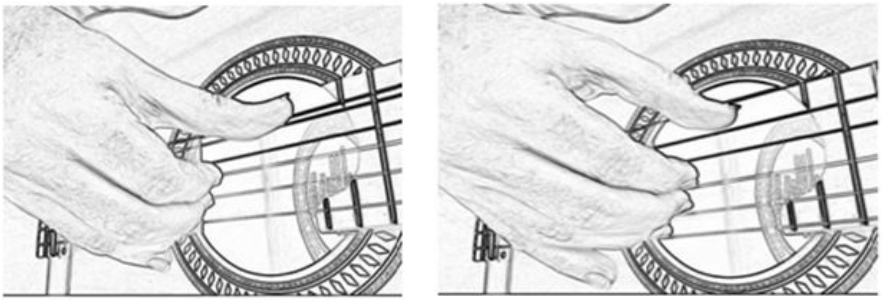
Abstract: There are several studies focused on the right-hand technical development of the guitarist. However, these studies, through their various proposals, suggest that the fingers reach the strings in a direction determined by the movement of the closing hand. The following presents a technical resource called "Imalt" that also takes advantage of the opposite direction using the opening hand to carry out the attack. Other techniques having similar characteristics will also be presented for comparison purposes i.e., the *dedillo* the *alzapúa*, the *tremolo* and the *rasgueado*.The purpose of this article is to provide a comparative overview of the "Imalt" technique alongside similar techniques to better appreciate their particular characteristics.

Keywords: guitar school; classical guitar; guitar technique; Imalt.

GÓES, Alexandre Magno Abreu de; SILVA, Alexandre Reche e. A técnica Imalt em perspectiva com o *dedillo*, a *alzapúa*, o trêmulo e o *rasgueado*. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 53-82, dez. 2015.

Submetido em 30/06/2015, aprovado em 16/11/2015.

Observando a ação da mão direita do violonista, nota-se que o ataque ocorre da seguinte forma: o polegar movimenta-se para baixo e o indicador, médio e anular para cima. Esta ação está associada ao movimento natural do fechar da mão, em que os tendões flexores atuam (Fig. 1a). Para dar início a um novo ataque, os dedos retornam às suas posições iniciais, passando de novo pelas cordas, sem tocá-las. No entanto, há também a possibilidade do ataque no momento do retorno dos dedos. Dessa forma, pode-se explorar a parte posterior das unhas e, consequentemente, a ação dos tendões extensores (Fig. 1b), no movimento do abrir da mão[1].



(a) **(b)**

Fig. 1: Ação dos tendões flexores (a) e extensores - ataque com a parte posterior das unhas (b). Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015a).

Durante a composição de uma peça intitulada *Gita*[2], foi realizada uma experiência utilizando a parte posterior das unhas para o ataque. O resultado promissor fez com que tal forma particular de ataque passasse a fazer parte de um grupo de ferramentas utilizadas para interpretar ou mesmo compor, ao violão, como é o caso da peça *Gita* e dos estudos *Imalt 1* e *Imalt 2* encontrados no livro *Doze composições para violão* de Alexandre Atmarama (ATMARAMA, 2008a). Depois de algum tempo, surgiu a necessidade de nomear este gesto incomum com os dedos da mão direita. O termo "Imalt" formou-se a partir da junção das

[1] Outra forma de execução consiste em utilizar a musculatura do antebraço. Os dedos permanecem fixos, posicionados próximos às cordas, e o antebraço realiza o movimento para cima (flexão) e para baixo (extensão).

[2] Termo sânscrito. Forma abreviada de referir-se ao *Bhagavad-Gita* que significa "a canção de Deus" (RESNICK, 2012: 69).

primeiras letras das palavras "indicador", "médio" e "anular", com as três primeiras do termo "alternar".

De certa forma essa ideia não é completamente nova. A seguir descreveremos algumas técnicas a serem vistas em perspectiva, juntamente com o Imalt. Embora tenha surgido em uma situação à parte do *dedillo*, da *alzapúa*, do trêmulo e do *rasgueado*, como veremos mais adiante, o Imalt apresenta certas características que são comuns a todas elas.[3]

Dedillo

No século XVI, os alaudistas e vihuelistas utilizavam a técnica denominada *dedillo*, que servia normalmente às passagens rápidas.

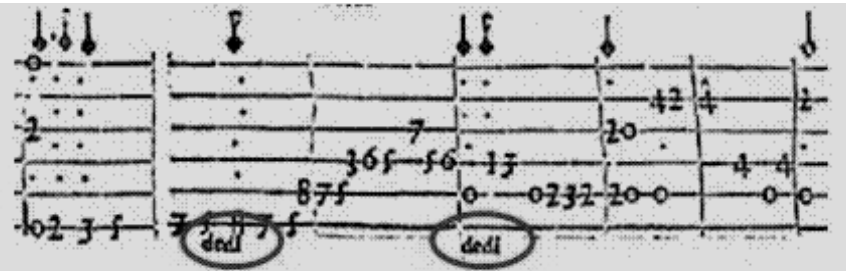


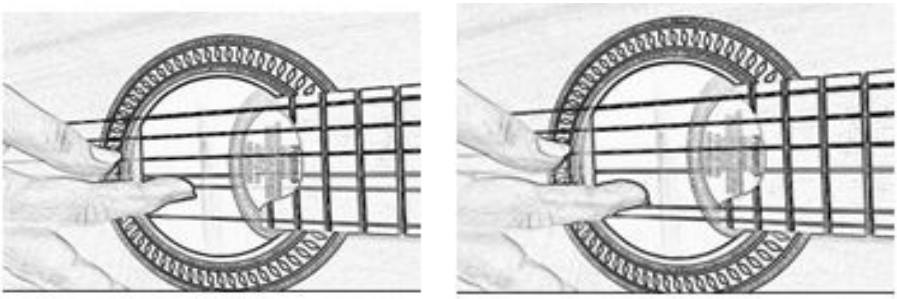
Fig. 2: Tablatura da obra *Tres libros de música em cifras para vihuela* de Alonso Mudarra. Fonte: Maier ([20--]).

Essa técnica de mão direita pode ser encontrada em tratados e livros escritos sobre a *vihuela* espanhola do século XVI como, por exemplo, Fuenllana (1554), ou Mudarra (1546). Dudeque (1994) refere-se ao *Primeiro Livro* da obra de Alonso Mudarra quando diz que:

> [...] nesse primeiro livro, encontramos sugestões do autor no que diz respeito a técnica da mão direita. Primeiramente a marcação como *dedi* ou *dedillo* [Fig. 2] significa que o dedo indicador da mão direita deveria pulsar a corda com um movimento alternado de golpes para baixo e para cima [...] (DUDEQUE, 1994: 19).

[3] Este artigo é parte da dissertação de mestrado de Alexandre Magno Abreu de Góes (2015).

O que conhecemos como *dedillo* (Fig. 3) assemelha-se à utilização de um plectro, uma espécie de palheta (Fig. 4) como as utilizadas para violão *folk*. O uso do plectro em instrumentos de cordas é muito antigo e vem até nossos dias.



(a) **(b)**

Fig. 3: Indicador para cima (a) e para baixo (b). Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015b).



Fig. 4: Plectro ou palheta. Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015c) .

Para que compreendamos o *dedillo*, basta observar um plectro, ou uma palheta, em ação. Percebemos que as cordas são feridas nos dois sentidos em que o plectro é acionado, ou seja, para cima e para baixo. Este movimento do plectro, aplicado ao dedo indicador da mão direita, recebe o nome *dedillo*. Sobre isso, Maia (2007) afirma que:

> A técnica de mão direita dos violonistas tem sido desenvolvida ao longo de quinhentos anos, do Renascimento até o momento. Os executantes do violão assimilaram muito das formas de tocar dos instrumentos antigos, nas quais, muitas vezes, o movimento dos dedos imitou os movimentos da palheta (MAIA, 2007: 12).

O ato de tocar rápida e repetidamente uma corda recebia o nome de *redoble*. *Dedillo* é um estilo de *redoble*. *Redobles* são "[...] passagens com rápidas escalas" (DUDEQUE, 1994: 16). Maier apresenta descrições do *Orphenica Lyra* de Miguel de Fuenllana, mostrando detalhes da execução do *dedillo*:

> Seguindo para o estilo de redobles, eu mantenho encontrar não mais de três maneiras em que eles habitualmente são executados neste instrumento, a vihuela. A primeira delas é o redoble comumente chamado *dedillo*. Eu afirmo que é fácil e agradável ao ouvido, mas sua imperfeição não pode ser negada [...] (MAIER, [20--], tradução nossa)[4].

De acordo com a descrição de Maier ([20--]) em *Orphenica Lyra*, o *dedillo* era apreciado como sendo "fácil e agradável ao ouvido". Contudo alguns aspectos negativos da técnica também ficaram evidentes, como, por exemplo, o som tornava-se mais fraco quando o ataque era feito no sentido oposto, desequilibrando a articulação.

Um mesmo princípio da técnica pode ser observado em instrumentos como o *sitar* indiano. O *sitar* é tocado, praticamente, com o dedo indicador. A ponta deste dedo é envolvida por um *mizrab*, espécie de dedal feito de arame de aço (Fig. 5).

O dedo indicador movimenta-se ferindo as cordas nos dois sentidos, para cima e para baixo, de forma semelhante ao *dedillo* (Fig. 6).

Hearn (1995: 137, tradução nossa)[5] faz uma comparação entre a técnica de tocar *vihuela* utilizando o *dedillo* e a técnica de tocar *sitar*. Assim, diz que "[...] o virtuosismo de modernos sitaristas prova que esta é uma posição da mão direita fisicamente viável para a execução de *dedillo*".

---

[4] "Coming then to the style of redobles, I maintain I find no more than three ways [in] which [they] customarily are played on this instrument, the vihuela. The first is [the] redoble they commonly call 'dedillo.' I grant [it] is easy and agreeable to the ear, but [its] imperfection cannot be denied [...]" (MAIER, [20--]).

[5] "[...] the virtuosity of modern sitarists proves that this is a physically feasible hand position for the execution of dedillo" (HEARN, 1995: 137).

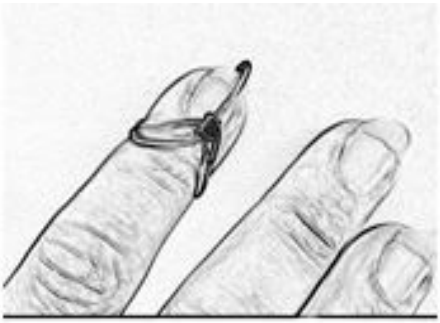


Fig. 5: *Mizrab.* Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015d).

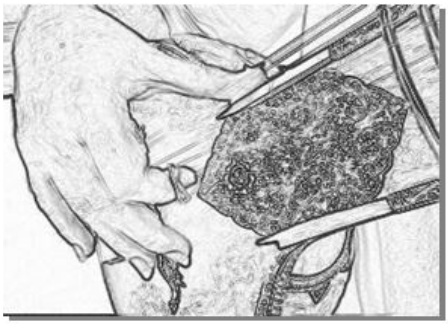


Fig. 6: *Sitar* indiano. Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015d).

Pode-se dizer, tendo em vista esse tipo de prática (milenar), que o ataque nos dois sentidos, utilizando a ação dos tendões flexores e extensores, pode acontecer sem riscos de sobrecarga aos tendões do instrumentista.

Em Maier ([200-]) percebe-se a preocupação com o fato de o *dedillo* estar praticamente esquecido pelos instrumentistas contemporâneos. Contudo, de alguma maneira, importantes violonistas têm utilizado o *dedillo* em suas *performance*s, a exemplo do violonista japonês Kazuito Yamashita, o compositor e violonista tcheco Stepan Rak, o compositor e violonista francês Roland Dyens e o violonista grego Dimitris Kotronakis,

entre outros. Ademais, destacamos fortes indicadores de sua utilidade e eficácia tanto como recurso pedagógico como técnica de mão direita para o violonista contemporâneo. Isso pode ser observado nos trabalhos dos professores violonistas Stepan Rak (1992 apud WADE, 1992) (República Checa), Dimitris Kotronakis (2013) (Grécia) e João Pedro Borges (2012) (Brasil).

Enquanto o *dedillo* é executado com apenas um dedo (o indicador), o Imalt utiliza o indicador, médio, anular e mesmo o polegar, conjunta ou independentemente. Enquanto o *dedillo* servia normalmente às passagens rápidas, a proposta do Imalt é a utilização do recurso também em passagens lentas ou moderadas.

Kotronakis (2013) apresenta recurso semelhante, chamando-o de *pick technique* (técnica de palheta). Assim, aplica esta técnica em obras de Paganini, Bach, Barrios, entre outros. Na proposta de Kotronakis (2013), o movimento do dedo indicador corresponde ao *dedillo*.

O professor João Pedro Borges (2012) tem desenvolvido uma pesquisa sobre o *dedillo* e, embora ainda não publicada, concordou gentilmente em apresentar algumas de suas ideias. No fórum virtual Violao.org, o violonista Emanuel de Carvalho Nunes (2012) faz o seguinte relato sobre o I Festival de Violão da Universidade Federal do Maranhão (UFMA):

> [...] tivemos o grande João Pedro Borges, que apresentou uma palestra sobre o dedillo e sua utilização na formação técnica do violonista. Demonstrou diversos exemplos, com o auxílio de dois alunos voluntários. De maneira resumida, consiste em exercícios melódicos cromáticos atacando as cordas com os movimentos de flexão e extensão dos dedos da mão direita, trabalhando também o toque com e sem apoio (NUNES, 2012).

Após uma apresentação no Rio de Janeiro na Sala Alberto Nepomuceno, Instituto Villa-Lobos, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2012, Borges deixou o seguinte registro no fórum Violao.org:

> […] como já foi dito trata-se do aproveitamento pedagógico de um procedimento relativamente simples porém com profundas implicações na abordagem técnica do nosso instrumento e que já venho desenvolvendo há alguns anos no intuito de resolver alguns dos problemas comuns à carreira profissional tais como o desenvolvimento muscular, o tempo que se despende na manutenção diária da

> técnica adquirida etc. De início diria apenas que não se trata de considerar o dedillo como um efeito musical, embora eu tenha me inspirado numa célebre apresentação do Kazuito Yamashita dos anos oitenta, e sim do ponto de vista pedagógico pois sua aplicação envolve o emprego dos músculos extensores da mão direita além dos flexores que comumente usamos (BORGES, 2012).

Borges (2012) sugere que a prática do *dedillo* pode contribuir positivamente na solução de problemas relativos à carreira profissional, citando como exemplo o desenvolvimento muscular. O emprego dos músculos extensores, e não apenas os flexores, na ação de ataque às cordas, pode trazer benefícios importantes à técnica e à mão direita do violonista. Este assunto será visto novamente mais adiante, onde contaremos com a contribuição do Dr. Jamilson Simões, do Departamento de Fisioterapia da UFRN.

Rak (1992 apud WADE, 1992) ensina aos seus alunos o mesmo princípio da técnica desde o começo de formação das bases do violonista, contudo não o denomina *dedillo*. Diz trabalhar com todos os seus alunos em todos os níveis com a ação dos dedos da mão direita no sentido oposto ao do movimento que se faz normalmente. Assim, utiliza os dedos em ambas as direções e não como estamos habituados a fazer no violão clássico, em que os dedos acionam as cordas em direção à palma da mão e, para um novo ataque, os dedos retornam, sem tocar em qualquer corda: "[...] se você não treinar esses músculos opostos seus dedos serão menos eficientes [...]" Rak (1992 apud WADE, 1992, tradução nossa)[6]. Um dos argumentos de Rak (1992 apud WADE, 1992) é que a musculatura que está gerando o som é aquela que corresponde ao movimento dos dedos em direção à palma da mão. Tais movimentos tornam esses músculos superdesenvolvidos, enquanto que os outros músculos que trabalham na direção oposta tornam-se subdesenvolvidos. Uma vez que a ideia principal é fazer com que o corpo esteja bem equilibrado, os dedos também devem trabalhar de tal maneira que os músculos que atuam em ambas as direções desenvolvam-se em equilíbrio.

A ideia de Rak (1992 apud WADE, 1992) sugere uma expansão do *dedillo*, comumente executado com o dedo indicador. Isto significa que o mesmo princípio de movimento de ataque, denominado *dedillo,* é aplicado a cada um dos diferentes dedos da mão direita do violonista, e não apenas ao indicador. Neste ponto, a ideia aproxima-se da proposta do Imalt.

[6] "[...] if you do not train these opposite muscles your fingers will be less efficient [...]" (RAK, 1992 apud WADE, 1992).

Alzapúa

De acordo com Tennant (1995), *alzapúa* é uma poderosa técnica empregada pelos violonistas flamencos e consiste em utilizar a parte de trás da unha do polegar. Isso fortalece esse dedo por se utilizar a musculatura oposta. O termo surge da palavra espanhola *alzar* que significa erguer, levantar ou alçar, indicando que o polegar sobe e desce através das cordas. "O segredo é mover o polegar rapidamente tentando fazer soar todas as notas simultaneamente" (TENNANT, 1995: 43, tradução nossa)[7].

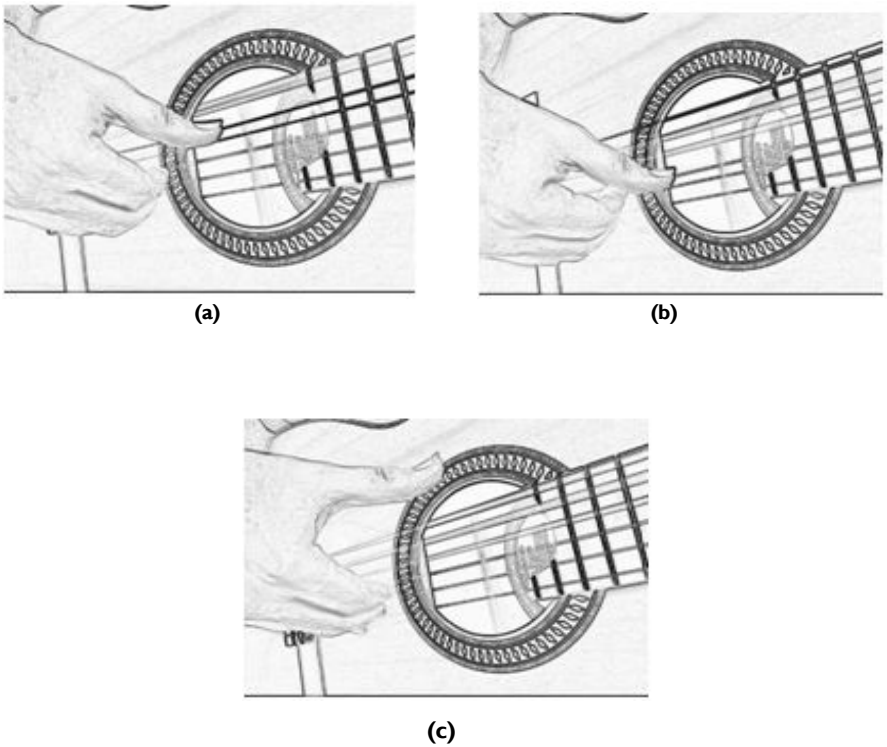


Fig. 7: *Alzapúa* - 1° passo (a), 2° passo (b) e 3° passo (c). Nota: emprego do "rebote" para o ataque no 3° passo. Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015e).

[7] "The key is to move the thumb quickly, trying to sound all the notes simultaneously" (TENNANT, 1995: 43).

Diaz (2013) explica, com demonstrações em vídeo, três passos para a execução completa da *alzapúa*:

1° passo: o polegar toca a 6ª corda, repousando na 5ª (Fig. 7a);

2° passo: o polegar toca a 5ª e 4ª cordas em um só movimento (Fig. 7b);

3° passo: o polegar é acionado para cima, num movimento rápido, atingindo a 4ª, a 5ª e a 6ª cordas de uma só vez (Fig. 7c).

Todo o processo também pode começar a partir da 5ª, da 4ª ou mesmo da 3ª corda. No exemplo acerca dos três passos para a execução da *alzapúa*, observemos o ataque realizado pelo polegar. Inicialmente esse ataque é para baixo em dois movimentos e, logo em seguida, abruptamente para cima, atingindo várias cordas de uma só vez.

É nesse ponto que a *alzapúa* se assemelha ao Imalt, ou seja, no emprego do rebote, ou o retorno do dedo, para efetuar um novo ataque.

Percebe-se claramente, na Fig. 7c, o movimento do polegar em extensão, atingindo, num só golpe, as 4ª, 5ª e 6ª cordas. O tendão extensor do polegar é o responsável por esse movimento.

Trêmulo

Em Tennant (1995), lemos que o trêmulo é uma das técnicas mais desafiadoras para o violonista. Seu efeito particular consiste em criar "[...] uma ilusão na qual uma melodia parece estar constantemente sustentada, embora isso, de fato, não ocorra" (TENNANT, 1995: 56, tradução nossa)[8].

A impressão de um som contínuo se dá pela múltipla repetição das notas melódicas, comumente tocadas pelos dedos anular (Fig. 8b), médio (Fig. 8c) e indicador (Fig. 8d), e apoiadas por uma condução harmônica levada a cabo pelo polegar (Fig. 8a).

[8] "[...] an illusion in which the melody seems to be constantly sustained, although it is not" (TENNANT, 1995: 56).

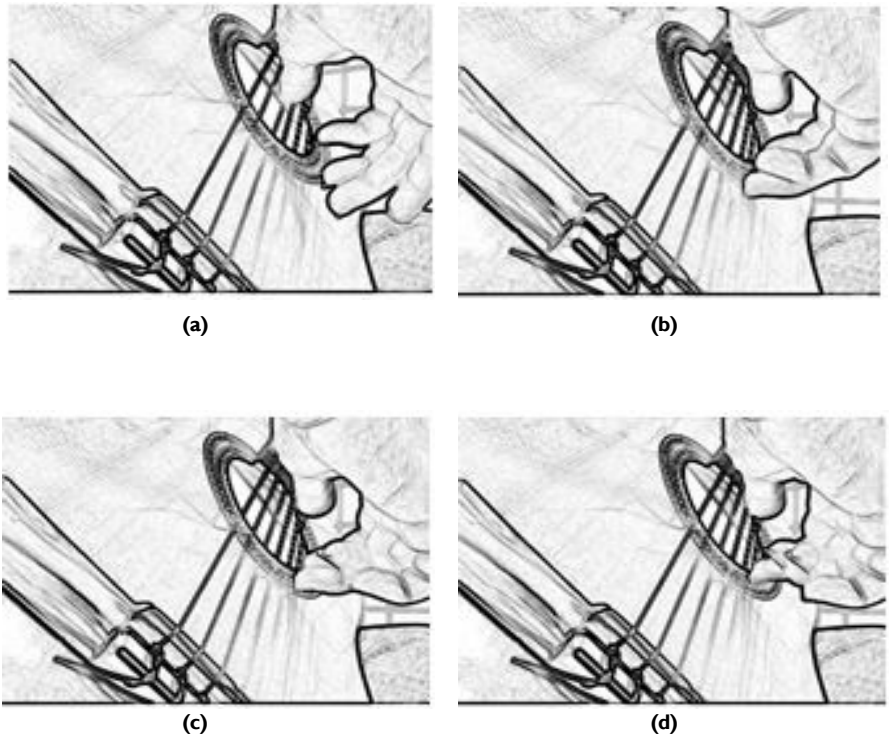
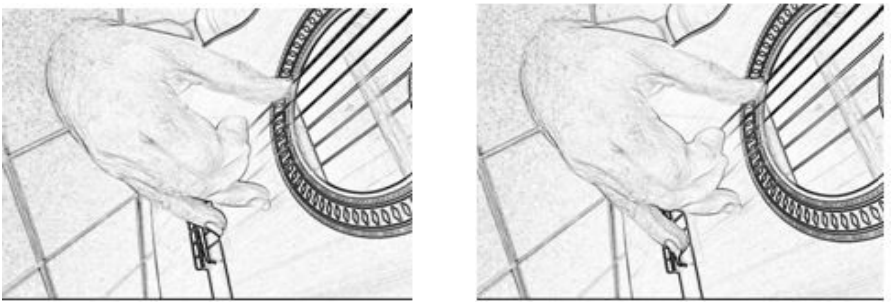


Fig. 8: Trêmulo tradicional – polegar (a), anular (b), médio (c) e indicador (d).
Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015f).

Esta forma de execução do trêmulo não apresenta o ataque no sentido oposto, ou seja, no movimento em que os tendões extensores atuam. Portanto, não vemos aqui uma semelhança direta com o *dedillo*, ou mesmo com o Imalt. Porém, há outra forma de execução do trêmulo, como descrita por Stefan (2012: 27): "[...] o autor se refere à execução de uma melodia por meio da aplicação das unhas aos moldes de um plectro – produzida pela alternância de um só dedo em uma só corda – para a execução de um trêmulo". Aqui vemos uma execução que aproxima o trêmulo tanto ao *dedillo* como ao Imalt. Nas Figs. 9a e 9b, podemos observar o dedo anular ferindo a 1ª corda para cima e em seguida para baixo, como ocorre no caso do *dedillo* e do Imalt.



(a) (b)

Fig. 9: Trêmulo - Anular em flexão (a) e em extensão (b). Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015g).

É evidente que neste caso o movimento deve acontecer de forma muito rápida, equilibrada e constante, para criar o efeito próprio do trêmulo. Portanto, como afirmou Tennant (1995), o violonista deve considerar estar diante de um grande desafio.

Rasgueado

O *rasgueado* é outra técnica flamenca. Segundo Tennant (1995: 44, tradução nossa)[9], "Um *rasgueado* é mais um efeito percussivo do que um dedilhado. Isso é feito ao percutir as cordas com as costas das unhas".

Para a execução do *rasgueado*, ou *rasgueo*, deve-se posicionar a mão esquerda enquanto a mão direita se encarrega de produzi-lo. Parte-se de uma posição fechada, utilizando-se o dorso dos dedos um após o outro. Os dedos, ao abrirem-se, vão se resvalando pelas cordas sem que haja nenhum choque entre eles, ou seja, desde a 6ª corda até a 1ª. São utilizados os dedos mínimo (Fig. 10a), anelar (Fig. 10b), médio (Fig. 10c) e indicador (Fig. 10d). Nem todos os *rasgueados* precisam iniciar na 6ª corda, já que muitas vezes não se usam todas (REGUERA, 1983).

[9] "A *rasgueado* is really more of a percussive effect than a strum. It is done by hitting the strings with the backs of the nails" (TENNANT, 1995: 44).

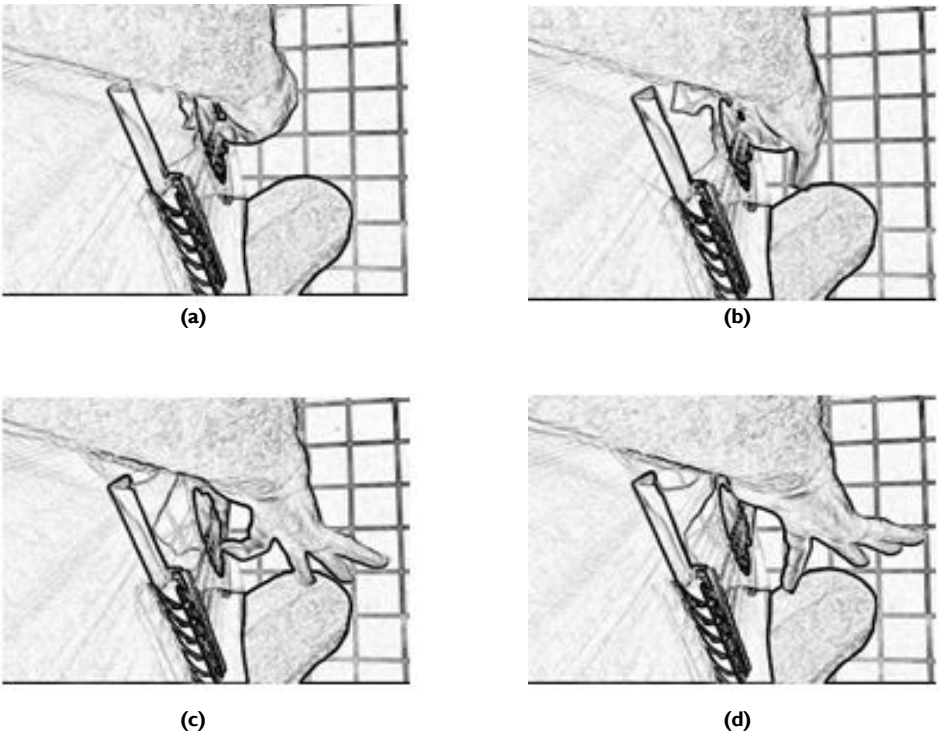


Fig. 10: *Rasgueado* - dedos mínimo (a), anular (b), médio (c) e indicador (d).
Fonte: elaborado por Aja Devi Dasi Soares Abreu de Góes (cf. ATMARAMA, 2015h).

A prática do *rasgueado* desenvolve os músculos extensores, os quais movem os dedos, afastando-os da palma da mão. Essa é uma forte característica da música flamenca. Sobre isso Tennant (1995) diz:

> Muitos violonistas acreditam que tocar escalas com velocidade e precisão consideráveis depende do quão rapidamente podemos mover nossos dedos para fora, não para dentro. Isto certamente explicaria o porquê de a maioria dos

> violonistas flamencos possuírem a habilidade de tocar escalas muito rapidamente. (TENNANT, 1995: 44, tradução nossa)[10].

Nesse sentido, a citação acima é oportuna, apontando para a prática e desenvolvimento do Imalt, uma vez que sua execução envolve diretamente o movimento dos dedos para fora com energia suficiente para o ataque.

No Quadro 1, é possível visualizar algumas características das técnicas apresentadas neste trabalho. Isso nos dará uma ideia mais clara sobre aspectos comuns e diferenças existentes entre elas. Para a comparação, foram considerados o toque (individual ou em grupo), os dedos utilizados na execução e a quantidade de cordas atingidas por ataque.

	TOQUE **Individual / grupo**	**DEDOS** **p, i, m, a**	**CORDAS** **utilizadas por ataque**
Imalt	Ambos	p, i, m, a	1, 2, 3 ou 4 cordas
Dedillo	Individual	i	1 corda
Alzapúa	Individual	p	1, 2 e 3 cordas
Rasgueado	Individual	c[11], a, m, i	até 6 cordas
Trêmulo	Individual	a, m, i	1 corda

Quadro 1 - Algumas características das técnicas apresentadas neste trabalho.
Fonte: Os autores (2015).

O "toque" individual ou o toque em grupo – esta coluna informa se uma determinada técnica é executada com os dedos ferindo as cordas individualmente ou em conjunto. Dentre as cinco técnicas apresentadas, apenas o Imalt utiliza o ataque dos dedos em conjunto.

[10] "Many players believe that playing scales with considerable speed and accuracy is dependent upon how quickly we can move our fingers out, not in. This would certainly explain why most flamenco guitarists have the ability to play blazingly fast scales" (TENNANT, 1995: 44).
[11] c = *chiquito*: "dedo mínimo" em espanhol.

Os "dedos" utilizados na execução – nesta coluna temos informação relativa aos dedos específicos, utilizados no emprego da técnica. Por exemplo, para a execução do *dedillo* ou da *alzapúa*, precisaremos de apenas um dedo, o indicador, ou o polegar, respectivamente.

A quantidade de "cordas" atingidas por ataque – a coluna informa a quantidade de cordas necessárias para a execução de cada técnica. Por exemplo, o *dedillo* necessita de uma corda para sua execução, enquanto que o *rasgueado* pode utilizar até as seis cordas do violão.

A partir do que apresenta o Quadro 1, pode-se entender que a técnica Imalt, embora contenha alguns aspectos semelhantes às demais técnicas, destaca-se por poder ser realizada com toque individual ou em grupo, com todos os dedos ativos da mão direita e utilizar de uma até quatro cordas em sua execução.

Retorno ao Imalt

Através do Imalt, as técnicas aqui apresentadas têm sido ressignificadas, ampliando suas abrangências. Isso tem sido o foco principal do trabalho. Os desdobramentos dessa ressignificação serão expostos a seguir.

Como vimos no início deste artigo, o Imalt surgiu de uma experiência realizada durante a composição de *Gita*. A experiência tinha como objetivo solucionar um problema de articulação no quarto compasso da peça (Fig. 11). Nesse compasso, encontramos dois acordes que devem ser repetidos no tempo correto. Contudo, eles estão muito próximos. O emprego da técnica tradicional consiste em atacar o acorde com os dedos indicador, médio e anular, movendo-se para cima. Para o ataque seguinte, os dedos devem retornar à posição inicial, passando pelas cordas sem tocá-las e, assim, repetir o gesto para o ataque na mesma direção (para cima). Isso acarretaria em um atraso, pela dificuldade natural na execução precisa do ritmo. No intuito de atenuar tal imprecisão, após atenta observação, descobriu-se que seria possível ganhar tempo ao aproveitar o movimento de volta dos dedos.

Desta forma, também utilizamos a energia do retorno para gerar o próximo ataque. Com o passar do tempo, esse dispositivo foi assimilado como propulsor do processo de composição. Foi visando explorar o resultado particular do toque, alternado com movimentos de flexão e extensão, que os estudos *Imalt 1* e *Imalt 2* se desenvolveram.

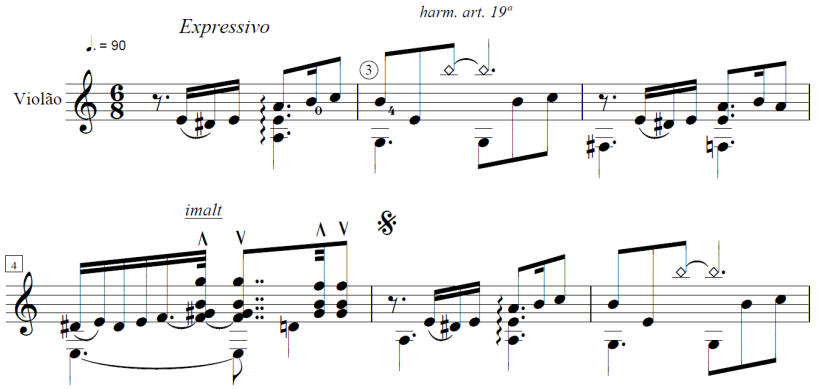


Fig. 11: Problema à execução rítmica precisa no quarto compasso de *Gita*.
Fonte: Atmarama (2008a: 48) . Nota: cf. Atmarama (2015i).

O trecho exibido na Fig. 12 é o início da peça que recebeu o título de *Imalt 1*. Trata-se do primeiro estudo composto com o objetivo de desenvolver a técnica. Isso evidencia a transferência de um dispositivo sanador de um problema técnico interpretativo para uma abordagem criativa, resultando, por exemplo, na composição dos estudos *Imalt 1* e *Imalt 2*.

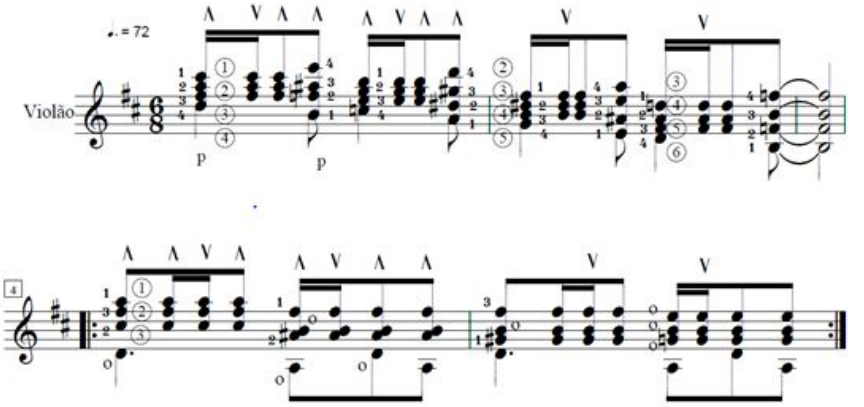


Fig. 12: Solução ao problema assimilada como recurso composicional / interpretativo sistemático.
Fonte: Atmarama (2008a: 34). Nota: cf. Atmarama (2015j).

Considerando os símbolos disponíveis no programa de edição, utilizado à época da composição, optou-se por indicar a direção dos ataques com os símbolos de arcadas, ou seja, um V, sinalizando o ataque para baixo, e sua inversão, Λ , indicando o ataque para cima. Os movimentos do arco para cima e para baixo, de certa forma, estão associados ao princípio fundamental gerador do Imalt. Isso diz respeito à utilização da energia criada pelo movimento do arco em ambas as direções, tanto para cima, como para baixo.

Observa-se na Fig. 12 que o Imalt é utilizado em passagens com divisão rítmica diversificada, isto é, com durações diferentes. Isso descaracteriza a ideia de que o Imalt seja um trêmulo, conforme citado por Stefan (2012: 27).

Vemos um caso análogo na Fig. 13. No livro *Vina*, de Alexandre Atmarama, encontramos dez composições de sua autoria. Nos compassos finais da composição *Lila*, há uma sugestão para a execução do trecho com o Imalt.

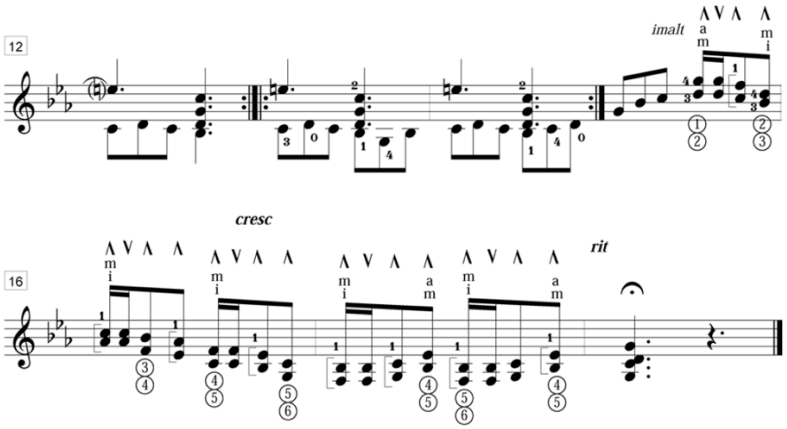


Fig. 13: Trecho da composição *Lila* do livro *Vina*. Fonte: Atmarama (2011: 31).
Nota: cf. Atmarama (2015k).

Definir Imalt como trêmulo, portanto, limitaria seu emprego, embora seja possível aplicá-lo também em uma tal circunstância.

Pode-se empregar o Imalt em obras do repertório tradicional para violão. Isto acontece principalmente em trechos onde se faz uso de acordes repetidos. Acerca disso, em seu trabalho *Edição crítica da sonata para violão de Guerra Peixe a partir de fontes primárias*, Nunes (2011) sugere a utilização do Imalt para a execução de um trecho de acordes repetidos (Fig. 14):

> Em nosso estudo da sonata, o uso do rasgueado mostrou-se inadequado por propiciar que os dedos da mão direita atinjam erroneamente notas estranhas aos acordes [Fig. 14], ainda que permita alcançar o andamento escrito. Buscando outras possibilidades, discutimos sobre a técnica denominada *'imalt'* proposta pelo violonista Alexandre Atmarama, a ser explicada no capítulo 'Possibilidades técnico-interpretativos da sonata' (NUNES, 2011: 75).

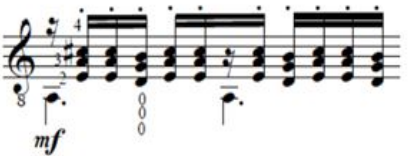


Fig. 14: Acordes repetidos. Fonte: Nunes (2011: 75).
Nota: cf. Atmarama (2015l).

Ainda segundo Nunes (2011), a execução desses acordes, repetidos com a técnica de *rasgueado*, pode atingir certas cordas cujas notas sejam estranhas aos acordes, como a 1° corda no movimento de extensão, e as cordas mais graves, no movimento de flexão. Portanto, sugere claramente o Imalt como uma possibilidade para solucionar o problema.

Para dar mais alguns exemplos, apresentam-se trechos das seguintes obras: *Estudo n. 11* de Villa-Lobos, *Elogio de La Danza* (II *Obstinato*) de Brouwer e *Thème varié et Finale* de Ponce.

O emprego de acordes repetidos é recorrente na obra de H. Villa-Lobos. No *Estudo 11* (Fig. 15), os acordes repetidos são geralmente articulados com os dedos indicador, médio e anular em movimentos de flexão. Dessa forma, percebe-se, nas constantes e ligeiras repetições, certa tendência a desequilíbrio ou atraso rítmico, certamente devido à sobrecarga nos músculos flexores. Quando se articula, por exemplo, cada colcheia (Fig. 15) com movimentos alternados de flexão e extensão, há um ganho substancial de energia que permite pulsar os acordes por mais tempo com maior precisão, rapidez e colorido timbrístico, devido ao ataque com o outro lado das unhas. Contudo, ferir as cordas durante o movimento de extensão dos dedos requer estudo cuidadoso para a obtenção de um resultado satisfatório. Recomendamos iniciar a prática do Imalt lenta e conscientemente, utilizando as cordas soltas do violão. É importante procurar tornar o ataque realizado com os músculos extensores tão eficiente em intensidade, timbre e precisão rítmica, quanto o ataque convencional realizado com os músculos flexores.

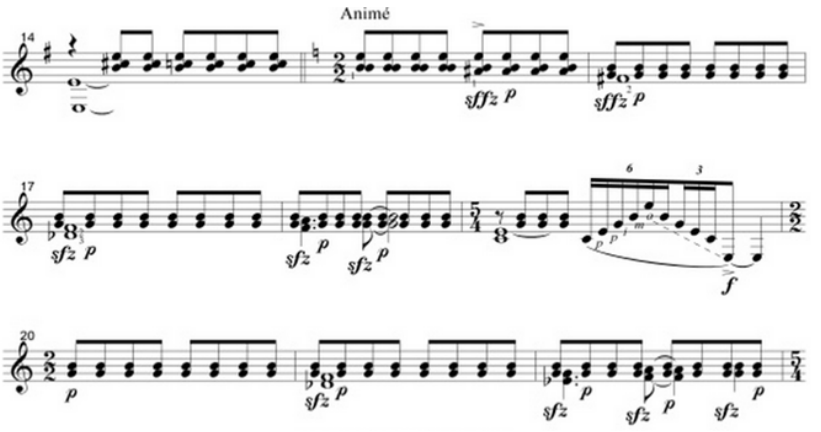


Fig. 15: Trecho do *Estudo n. 11* de Heitor Villa-Lobos, cc. 14-22. Fonte: Villa-Lobos (2000: 27). Nota: cf. Atmarama (2015m).

Em Brouwer (Fig. 16), recomendamos a aplicação do Imalt nas semicolcheias. A alternância, nesse caso, é realizada com os dedos indicador e anular, os quais tocam os intervalos de sextas durante toda a seção.

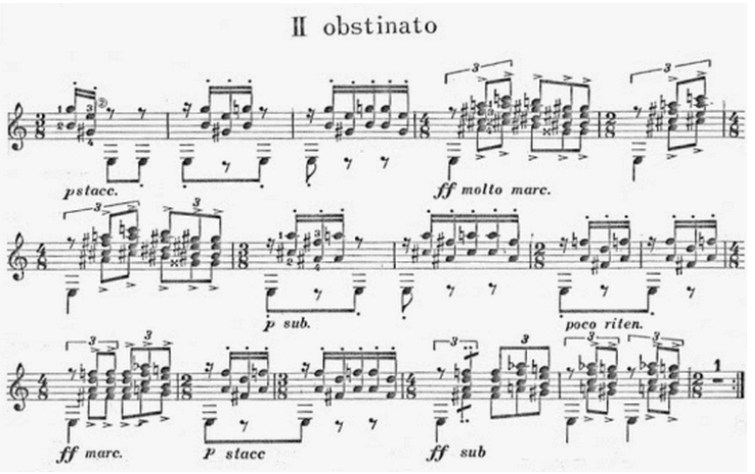
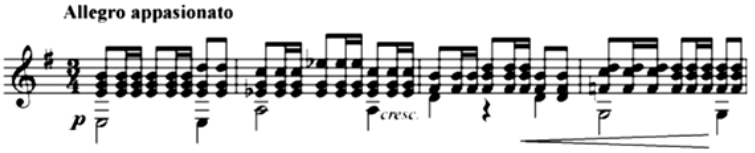


Fig. 16: Trecho de *Elogio de La Danza* (II *Obstinato*) de Leo *Brouwer*. Fonte: Brouwer (1964: 3). Nota: cf. Atmarama (2015n).

Em Ponce (Fig. 17), encontramos uma situação bastante apropriada para a aplicação do Imalt. A 1ª Variação do *Thème Varié et Finale* mostra ser um desafio para o intérprete. A execução precisa dos acordes no ritmo indicado na partitura requer grande esforço, especialmente quando realizada com a técnica convencional, ou seja, ferindo os acordes unicamente com movimentos de flexão. O Imalt requer alternar os ataques realizando-os durante os movimentos de flexão e extensão, ou seja, os dedos ferem as cordas quando sobem e quando descem, o que torna a execução mais veloz e precisa ritmicamente. Dessa forma se alcança um resultado superior com menos esforço.



Primeira variação da versão de Segovia (trecho)

Fig. 17: Trecho do *Thème Varié et Finale* de Manuel M. *Ponce,* 1ª Variação. Fonte: Mantovani Jr. (2006: 41). Nota: cf. Atmarama (2015o).

O violonista Fábio Zanon levou ao ar o Estudo *Imalt 1* (Fig. 12), em seu programa O Violão Brasileiro, transmitido pela Rádio Cultura FM de São Paulo. Antes da exibição do Estudo, Fábio Zanon fez o seguinte comentário sobre a técnica:

> [...] ele [Alexandre Atmarama] tem desenvolvido uma técnica bem inusitada que eu só vi nas mãos de um compositor, o tcheco Stepan Rak. Ao tocar acordes repetidos, ele faz um minúsculo movimento de vai-e-vem com todos os dedos. Isso exige muita precisão e controle da distensão dos dedos da mão direita, mas também permite velocidade e clareza em passagens rítmicas com acordes repetidos. Esta técnica ele chama de *imalt*, que é indicador, médio e anular, alternados, que é o título de uma de suas composições (ZANON, 2008).

O violonista Luis Carlos Barbieri também apresentou *Imalt 1* em seu Programa Violões em Foco, transmitido pela Rádio MEC FM do Rio de Janeiro (cf. Anexo)[12]. As

[12] O Anexo apresenta trecho da entrevista cedida por Alexandre Atmarama por telefone ao Programa Violões em Foco, transmitido pela Rádio MEC FM do Rio de Janeiro, em 25 de julho de 2012.

apresentações de *Imalt 1* nos Programas O Violão Brasileiro e Violões em Foco, bem como as impressões deixadas pelos violonistas Fabio Zanon e Luis Carlos Barbieri, como vimos acima, são significativas. É importante considerar o padrão elevado destes programas e, naturalmente, a experiência madura destes dois destacados profissionais, salientando que o violonista Fábio Zanon exerce intensa e reconhecida carreira internacional.

O CD *Imalt*

As composições *Gita*, *Imalt 1* e *Imalt 2* fazem parte do livro *Doze Composições para Violão* (ATMARAMA, 2008a). Em parceria com o selo independente Mudernage, estas peças tomaram a forma de um projeto intitulado Difusão – Violão Nordestino Contemporâneo, com o objetivo de gravar e divulgar o CD *Imalt*. Este projeto foi submetido ao Programa Banco do Nordeste do Brasil (BNB) de Cultura 2008. Naquela ocasião 3.260 projetos foram inscritos no Brasil, e destes, 192 foram selecionados. *Imalt* foi um dos projetos selecionados na cidade de Natal - RN, sendo nesta cidade, o único na área de música (BANCO..., 2007). Um dos benefícios do projeto foi a distribuição gratuita de 50% da tiragem para escolas de música, instituições culturais, instituições sócioculturais e formadores de opinião (CONTRATO..., 2008).

O CD também foi distribuído para membros do conceituado fórum Violao.org. Na medida em que recebiam os CDs, estes violonistas foram deixando suas impressões no fórum[13]. Neste fórum, há também alguns tópicos que tratam especificamente sobre o Imalt (ATMARAMA, 2007).

O lançamento do CD foi amplamente divulgado na mídia especializada e nos jornais de grande circulação. Esses acontecimentos contribuíram para que o termo "Imalt" ganhasse certa projeção.

O redator da Revista *Cover Guitarra*, Fábio Carrilho, reservou quatro páginas para a publicação de uma entrevista e de uma resenha sobre o CD *Imalt*. Eis um breve trecho da resenha: "[...] é um trabalho de violão surpreendente em vários sentidos: pela maturidade de suas composições, pelo elevado senso estético de interpretação e pelo grande som de violão, além de trazer sua técnica particular de mão direita batizada de *imalt* [...]" (CARRILHO, 2009: 24).

[13] As impressões e depoimentos diversos podem ser consultados em Atmarama (2008b).

Discussão

Observa-se que há um ponto em comum entre as abordagens técnicas aqui apresentadas. Trata-se do aproveitamento da energia de retorno dos dedos, logo após um ataque. Essa energia é gerada pela ação dos tendões extensores, responsáveis pelo abrir da mão, bem como pela musculatura do antebraço. Cada técnica utiliza essa energia de uma forma particular. Dentre elas, a que mais se assemelha ao Imalt é o *dedillo*. De todas elas, até o momento da pesquisa, o Imalt é a única técnica que contempla três condições: (1) vale-se das duas direções de ataque; (2) utiliza os dedos indicador, médio, anular (e polegar) conjuntamente ou (3) com diferentes combinações desses dedos.

Considerando vantagens (+) e desvantagens (-), no que se refere ao Imalt, ou mesmo ao *dedillo* diríamos o seguinte sobre estas duas técnicas:

(+) Há uma evidente economia de energia que, por sua vez, pode gerar maior rapidez e precisão rítmica.

(+) Elas contribuem para criar maior estabilidade à mão direita, ao reduzir o excesso de movimento vertical.

(+) Proporcionam maior colorido à execução, uma vez que as cordas são atingidas no movimento de retorno dos dedos, por outra parte das unhas.

(+) A utilização regular dos tendões extensores, fortificando esta musculatura específica, pode contribuir para a prevenção de lesões por esforço repetitivo (LER). Em relação a este assunto, em 19 de junho de 2015, o autor deste artigo recebeu, através de e-mail, uma mensagem do Dr. Jamilson Simões Brasileiro[14] do Departamento de Fisioterapia da UFRN:

> A utilização da técnica IMALT permite a alternância entre os grupos flexores e extensores dos dedos, de forma recíproca, durante a execução de uma peça. Já está bem documentado na literatura que a alternância na contração entre grupos agonistas e antagonistas seria preferível ao uso constante de um único grupo muscular. Isso teria duas implicações.
>
> De forma imediata, o uso alternado de grupos musculares retarda o processo de fadiga muscular. A alternância na contração estimula a circulação sanguínea em ambos os grupos, alternando o período da contração. Isso facilita o aporte de nutrientes, bem como facilita a remoção de resíduos da contração muscular, aumentando assim a resistência do grupo à fadiga.

[14] Professor Associado IV do Departamento de Fisioterapia da UFRN.

> Quando visto de forma crônica (que abrange um período de meses a anos), o uso alternado dos dois grupos reduz o desequilíbrio na relação de forças entre os músculos. Esse fato pode reduzir a incidência de tendinites (DORT – Doenças Ocupacionais Relacionadas ao Trabalho), pois evitaria um uso excessivo de um único grupo muscular em relação ao seu antagonista. Já está bem estabelecido atualmente que o desequilíbrio na relação das forças que agem sobre um segmento (nesse caso, punho e dedos) altera o posicionamento das alavancas ósseas, predispondo ao surgimento de síndromes.
>
> Nesse sentido, o uso da técnica IMALT agiria para redução desse desequilíbrio, o que poderia ser um fator de proteção contra as doenças ocupacionais (BRASILEIRO, 2015).

(+) As técnicas podem ser empregadas em passagens rápidas, moderadas e lentas.

(-) Caso não haja um treinamento apropriado, é difícil tornar o ataque no sentido oposto, ou seja, para baixo, tão firme e claro em volume quanto o ataque para cima. Isso pode desequilibrar a articulação.

(-) No ataque para baixo, pode haver acentuada diferença no timbre. Portanto é preciso estudar cuidadosamente buscando um ângulo de contato ideal entre os dedos e as cordas, a fim de atenuar essa diferença.

(-) Tocando para baixo, no sentido oposto, é possível que haja também um excesso de ruídos provenientes do choque impreciso das costas das unhas contra as cordas[15].

Feitas estas observações, destaca-se a utilidade contemporânea do Imalt, como técnica de mão direita para o violonista, como recurso pedagógico e como recurso na composição musical.

Comentários conclusivos

Neste artigo apresentou-se uma proposta técnica de execução instrumental denominada Imalt. O Imalt foi exposto ao lado de outras técnicas como o *dedillo*, a *alzapúa*, o *rasgueado* e o trêmulo. Isso visou aclarar seu potencial para solução de determinados

[15] Com relação aos três últimos itens mencionados anteriormente, as imprecisões no som e no ritmo, bem como a presença de ruídos, podem ser todas atenuadas consideravelmente com estudos e exercícios apropriados. Percebe-se ainda que o emprego do Imalt tem um potencial de tornar-se natural à prática do violonista.

problemas de articulação (como é o caso de acordes repetidos, recorrentes no repertório violonístico).

O recurso técnico Imalt surgiu em uma circunstância que envolveu aspectos técnicos de execução, associados a aspectos composicionais. Foi o caso da música *Gita* composta por Alexandre Atmarama. O resultado obtido em *Gita* tornou mais evidente a utilidade deste recurso. Isso ficou constatado ao se observar que, nas texturas das composições para violão, eram recorrentes trechos ou passagens rápidas com acordes repetidos.

Dois estudos com os títulos *Imalt 1* e *Imalt 2* foram publicados no livro *Doze Composições para Violão* de Alexandre Atmarama (ATMARAMA, 2008a). Estes estudos foram elaborados com o propósito específico de desenvolver a referida técnica.

Como exemplo, apresentamos seções das seguintes obras: *Estudo n. 11* de Villa-Lobos, *Elogio de la Danza* de Brouwer e *Thème Varié et Finale* de Ponce. Deve-se compreender que existem muitos casos além destes, em que o emprego do Imalt é igualmente apropriado.

De acordo com estudos emergentes de pesquisa na área de pedagogia da *performance*, o Imalt seria o resultado do que se entende por "Prática deliberada: conjunto de atividades sistematicamente planejadas que têm como objetivo promover a superação de dificuldades específicas do instrumentista e de produzir melhoras efetivas em sua performance." SANTIAGO (2007: 22)

Criar perspectivas para novas maneiras de fazer soar o instrumento gera maiores possibilidades e colorido ao fazer musical, o que acaba por aumentar também o prazer de se fazer música[16].

Referências

ATMARAMA, Alexandre. *A técnica do Imalt.* 2007. Disponível em: <http://www.violao.org/topic/3253-a-tecnica-do-imalt/?hl=imalt>. Acesso em: 20 fev. 2014.

_____. *Doze composições para violão.* Natal, RN: EDUFRN, 2008a.

_____. *Cds a caminho!* 2008b. Disponível em:<http://www.violao.org/topic/5102-cds-a-caminho/?hl=imalt>. Acesso em: 10 fev. 2014.

_____. *Vina:*10 peças para violão. Natal, RN: EDUFRN, 2011.

[16] Agradecemos a Agamenon Clemente de Morais Júnior pelas contribuições na revisão do texto deste trabalho.

_____. *Ação dos tendões flexores e extensores:* Imalt. 2015a. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FVvS-PP82xU&feature =youtu.be>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Dedillo.* 2015b. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=uaxsCGM3juc>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Demonstração do plectro.* 2015c. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ngBSgMkRmJo>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Sitar indiano:* demostração do mizrab. 2015d. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ccpf-OIqFdY&feature=youtu.be>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Alzapúa.* 2015e. 1 vídeo. Disponível em: <http://youtu.be/v8ERARkcNWM>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Trêmulo tradicional.* 2015f. 1 vídeo. Disponível em:

<https://www.youtube.com/watch?v=sG-KHHQTSoo>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Trêmulo com dedillo.* 2015g. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=l2cVl72LdIs>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Rasgueado.* 2015h. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xoNO0Kzca6Q>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Gita Imalt.* 2015i. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4FoY1oIDBWo>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Imalt 1*. 2015j. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VaPwseFdD1w>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Lila do livro Vina.* 2015k. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=spYihANemho>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Ex. 81 de Nunes.* 2015l. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=am8-II5AutI>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Estudo 11 H. V. Lobos.* 2015m. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=BzAmiZCTebM>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Elogio de la danza (II Ostinato) Brouwer.* 2015n. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=_2576kBzQsk&feature=youtu.be>. Acesso em: 30 jul. 2015.

_____. *Thème Varié et Finale Ponce.* 2015o. 1 vídeo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EOW4eF1eAzo&feature=youtu.be>. Acesso em: 30 jul. 2015.

BANCO do Nordeste divulga lista dos projetos selecionados ao BNB Cultural. 2007. Disponível em:<http://www.mineiropt.com.br/banco-do-nordeste-divulga-lista-dos-projetos-selecionados-ao-bnb-cultural/>. Acesso em: 25 ago. 2014.

BORGES, João Pedro. [Postagem]. In: DIAS, R. *João Pedro Borges daqui a pouco no Rio.* 2012. Disponível em:<http://www.violao.org/topic/13586-joao-pedro-borges-daqui-a-pouco-no-rio/?hl=dedillo/ #entry183997>. Acesso em: 26 jun. 2015. Não paginado.

BRASILEIRO, Jamilson Simões. *Dr. Jamilson.* [mensagem pessoal] Mensagem recebida por <atmaram@ig.com.br> em: 18 jun. 2015.

BROUWER, Leo. *Elogio de la Danza*: II obstinato. 1964. Disponível em: <http://partiturasguitarragratis. blogspot.com.br/2014/04/brouwer-leo-elogio-de-la-danza.html>. Acesso em: 5 fev. 2014.

CARRILHO, Fábio. Espiritualidade, paixão e nova técnica. *Cover Guitarra,* São Paulo, n. 171, p. 22-25, 2009.

CONTRATO de Patrocínio que entre si celebram o Banco do Nordeste do Brasil S.A. e Alexandre Magno Abreu de Góes. Fortaleza, CE, 2008. Não publicado e não paginado.

DIAZ, Ruben. *Alzapúa Technique - Series 1 / Andalusian Flamenco Guitar Lessons / Paco de Lucia's Tech.* 2013. 1 vídeo. Disponível em:<https://www.youtube.com/watch?v=NjBomsYDnZA>. Acesso em: 3 maio 2014.

DUDEQUE, Norton Eloy. *História do violão.* Curitiba: UFPR, 1994.

GÓES, Alexandre Magno Abreu de. *O emprego do Imalt como solução interpretativo-composicional em 3 obras autorais para violão*. Dissertação (Mestrado). Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Norte, 2015.

HEARN, William Bernard. *Performing the Music of Alonso Mudarra:* an Investigation into Performance Practice in the Music of the Vihuelistas. Ann Arbor, MI: The University of Arizona, 1995.

KOTRONAKIS, Dimitris. *Pick Technique.* 2013. 1 vídeo. Disponível em: <http://youtu.be/lv7fr-uOgxM>. Acesso em: 14 abr. 2014.

MAIA, Marcos da Silva. *Técnica híbrida aplicada ao violão.* 2007. 61 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007. Disponível em:<http://www.bibliotecadigital.unicamp.br/document/?code=vtls000432841&fd=y >. Acesso em: 5 mar. 2014.

MAIER, Ralph. *Mastering the Dedillo:* Issues of Performance Practice in Sixteenth-Century Music for Vihuela. [20--]. Disponível em:< http://www.ralphmaier.com/dedillo.html>. Acesso em: 14 abr. 2014. Não paginado.

MANTOVANI JR., Luiz Carlos. *Thème varié et finale, de Manuel Ponce:* uma análise comparativa entre a versão original e a versão editada por Andrés Segovia. Relatório final de pesquisa. Florianópolis, SC, 2006. Disponível em: <http://luizmantovani.com/pt/imgs/mantovani_ponce.pdf>. Acesso em: 10 mar. 2014.

NUNES, Emanuel de Carvalho. *Edição crítica da sonata para violão de Guerra-Peixe a partir das fontes primárias.* 2011. 191 f. Dissertação (Mestrado em Música) – Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2011. Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/Emanuel_de_Carvalho_Nunes.pdf?1330079284>. Acesso em: 20 set. 2014.

_____. *I Festival de violão da UFMA*: algumas impressões. 2012. Disponível em: <http://www.violao.org/topic/14184-i-festival-de-violao-da-ufma-algumas-impressoes/?hl/=dedillo>. Acesso em: 26 jun. 2015. Não paginado.

REGUERA, Rogelio. *La guitarra en el flamenco.* Madrid, ESP: Nueva Carish España, 1983.

RESNICK, Howard. *A meta da vida:* questionamentos sobre o que realmente somos. Pindamonhangaba: Sankirtana books, 2012.

SANTIAGO, Patrícia Furst. *Mapa e síntese do processo de pesquisa em performance e em pedagogia da performance musical.* Revista da ABEM, Porto Alegre, v. 17, p. 17-27, set. 2007.

STEFAN, Gilberto de Souza. *O ensino do trêmolo e da scordatura na contemporaneidade:* aproximações entre técnica tradicional e estendida no repertório para violão erudito. ~~2012.~~ 97 f. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade de Goiás, Goiânia, 2012. Disponível em: <https://mestrado.emac.ufg.br/up/270/o/GILBERTO_DE_SOUZA_STEFAN-parte-01.pdf?1337955776>. Acesso em: 5 jul. 2014.

TENNANT, Scott. *Pumping Nylon:* the Classical Guitarist's Technique Handbook. Edited by Nathaniel Gunod. USA: Alfred Music Publishing Co., 1995.

VILLA-LOBOS, Heitor. *Doze estudos para violão.* Editado por C. Nelson. 2000. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/luihammed/villa-lobos-12-guitar-etudes>. Acesso em: 5 maio 2014.

WADE, Graham. *A Conversation with Stepan Rak.* 1992. Disponível em: <http://egta.co.uk/blog/articles/articles-about-guitarists/a-conversation-with-stepan-rak-4#more-3801>. Acesso em: 5 out. 2014. Não paginado.

ZANON, Fábio. Programa n.112 da série *O Violão Brasileiro – Nossos Compositores* – O Violão no Nordeste VII. São Paulo: Rádio Cultura FM, 20 fev. 2008.

ANEXO - 'Violões em Foco'.

(Programa transmitido pela Rádio MEC FM do Rio de Janeiro. Transcrição do trecho da entrevista cedida por telefone ao programa).

Violões em Foco: (...) o seu primeiro cd recebe o nome de *Imalt*, que é uma técnica de mão direita que você desenvolveu e aplica em peças do repertório tradicional, como o *Estudo 11* do Villa Lobos, o *Elogio de la Danza do Brouwer*, o *Tema Variado* e *Finale* do Ponce, entre outras, não é? Eu gostaria que você nos falasse um pouquinho sobre esta técnica.

Alexandre Atmarama: Claro. Imalt significa, simplesmente o indicador, médio e anular (mão direita) ferindo as cordas de baixo para cima, como se faz normalmente, e de cima para baixo, num movimento alternado. Eu vejo cada unha ativa como um plectro natural. Penso que tocar dessa maneira proporciona considerável economia de energia. Imprecisões rítmicas podem ser atenuadas, além de possibilitar um maior colorido a execução porque quando se toca no sentido oposto você obtém um novo timbre. Uma pequena passagem na música *Gita*, que ouvimos a pouco, especificamente no quarto compasso, ali... um acorde deve ser tocado duas vezes com certa rapidez. Então, ao compor esta peça, percebi que tocar aquele trecho da maneira convencional estava me causando insatisfação, na verdade. E isso me levou a explorar esse recurso. Logo percebi que ele servia muito bem em diversas situações do repertório tradicional do violão, onde é recorrente o emprego de acordes repetidos. Finalmente, quando entedi que não havia quem tocasse daquela maneira com regularidade, e que não existia um nome para aquele procedimento, resolvi 'batizá-lo' assim: *Imalt*.

Violões em Foco: O seu cd lançado em 2008 tem esse título, e as partituras dessas composições que foram gravadas foram editadas num álbum, não é? Como podemos conhecer melhor a técnica? Você tem algum método? Porque o álbum foi lançado, mas ele não fala especificamente de como desenvolver a técnica, é isso?

Alexandre Atmarama: O álbum é uma coletânea de peças... que eu tocava para os amigos, e eles me pediram que eu organizasse e editasse estas peças. Mas o álbum não se dirige especificamente à técnica. Entre estas peças eu coloquei os dois estudos diretamente relacionados à prática do *Imalt*, e escrevi um pouco sobre o assunto. Alguns violonistas têm manifestado bastante interesse nesse assunto, e estão, de alguma forma, estudando mesmo o *Imalt*. É possível encontrar vídeos no Youtube de violonistas tocando. Portanto, embora eu não tenha feito ainda, vejo que tenho que dar atenção a isso e sistematizar o estudo da

técnica. Tudo leva a crer que este será meu próximo trabalho. Enquanto isso não acontece, fico à disposição para qualquer dúvida ou esclarecimento nesse sentido. Mas quero lembrar que há informações básicas nesse livro que você mencionou há pouco, e ainda dois estudos, o *Imalt 1* e o *Imalt 2* - no livro *Doze Composições*, editado pela UFRN.

Violões em Foco: Antes de nós ouvirmos essas composições, eu gostaria aqui de parabenizar pelo seu trabalho, tanto como violonista como compositor. São composições que me atraem bastante. Você tem uma interpretação excelente, muito fluente, eu fico muito feliz mesmo de escutar o seu trabalho. E agora vamos compartilhar com os ouvintes aqui da MEC FM.

Alexandre Atmarama: Obrigado!

Violões em Foco: Ah, Que é isso! Vamos ouvir agora, então, duas composições de Alexandre Atmarama: *Imalt 1* e *Imalt 2*, com o próprio compositor ao violão.

Alexandre Magno Abreu de Góes possui Bacharelado em Música – (habilitação em Violão) pela UFRN - Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Licenciatura em Música pela UFRN, Especialização em Coordenação Pedagógica: Supervisão e Gestão Educacional pela ULBRA - Universidade Luterana do Brasil, e Mestrado em Música (área de concentração, Composição) pela UFRN. Seus livros contendo obras autorais: 'VINA – 10 Peças para Violão', e o '12 Composições para Violão' foram editados pela UFRN. Premiado pelo Projeto BNB de Cultura, lançou o CD intitulado IMALT. É Professor de Música da Escola Municipal Professor Otto de Britto Guerra (Natal-RN), do CCUERN - Complexo Cultural da Universidade Estadual do Rio Grande do Norte, do Colégio Ciências Aplicadas (Natal-RN), e do Curso de Iniciação ao Violão (Curso de Extensão da Escola de Música da UFRN). atmaram@ig.com.br

Alexandre Reche e Silva é bacharel em Música (habilitação em Composição e Regência) pela UNESP (1998), mestre (2002) e doutor (2007) em Música (área de concentração, Composição) pela UFBA. Professor da UFRN desde 2009 (área de concurso, Composição, Música & Tecnologia). Coordenador dos cursos de graduação em Música (11/2011 a 02/2014). Membro fundador do PPGMUS da UFRN (2013), orientando mestrandos na Linha 2: Processos e Dimensões da Produção Artística. Membro fundador do BRAVO – Grupo de Compositores da UFRN, o qual também coordenou entre 2011 e 2015. O Grupo promove reuniões regulares e tem como metas o estímulo e a discussão sobre a composição musical no âmbito universitário, através de encontros, palestras e concertos. O BRAVO participou do ENCUN 2013 e diversas edições do SESC Partituras em 2014 e 2015. Atualmente realiza estágio pós-doutoral no Departamento de Música da UCSD, nos EUA, desenvolvendo o projeto "Pd-Syncker: Uma biblioteca baseada em técnicas do Sistema Schillinger de Composição Musical". alereche@gmail.com

DOI 10.20504/opus2015c2103

Prática musical e planejamento da *performance*: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical

Ricieri Carlini Zorzal (UFMA)

Resumo: O presente artigo traz uma meta-análise de estudos sobre prática musical com o objetivo de propor uma reflexão teórico-conceitual sobre o papel dessa prática nos mais variados contextos onde pode ocorrer o desenvolvimento musical, com considerações especiais sobre a *masterclass*. Além disso, discute aspectos práticos do planejamento da *performance* musical para a construção da autonomia musical do aluno de instrumento, fundamentando-se, principalmente, nos estágios do desenvolvimento musical e na identificação de marcas de *performance*. Conclui-se que o conceito de prática musical ainda é passível de discussão teórica. A *expertise view* indica uma forte tendência ao acúmulo de horas praticadas para a aquisição da *expertise* musical, enquanto outros estudos sustentam a necessidade de se considerar conceitos qualitativos, tais como concentração e organização, para a obtenção de uma eficiente *performance*. Não obstante, percebe-se um maior acordo sobre a importância da construção da autonomia do aluno frente à organização de sua prática musical. Dessa forma, defende-se que a construção da autoconsciência, do autoensino, da autorregulação e da autoavaliação no desenvolvimento musical do aluno deve ser um dos principais objetivos do professor de música.

Palavras-chave: Prática deliberada. Prática efetiva. Planejamento da *performance*.

Music Practice and Performance Planning: Theoretical and Conceptual Contributions to the Development of Student Autonomy

Abstract: This article presents a meta-analysis study of music practice in order to reflect on the theoretical and conceptual role of practice within various contexts where music skills may develop with special consideration for the master-class. Furthermore, the article discusses the practical aspects of performance planning as a means to build autonomy of the instrumental student primarily basing it on the stages of music development and on identifying performance marks. The study concludes that the theory of music practice is still subject to discussion. The expertise view suggests a strong trend of accumulated hours of practice to achieve expertise, while other studies maintain the need to consider qualitative areas like concentration and organization to achieve performance efficiency. However, there is wider agreement on the importance of building student autonomy in terms of organizing music practice time. Therefore, we defend that building self-awareness, self-teaching, self-regulation, and self-assessment during the student's music development should be one of the main objectives of the music teacher.

Keywords: deliberate practice; effective practice; performance planning.

ZORZAL, Ricieri Carlini. Prática musical e planejamento da *performance*: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical. *Opus*, [s.l], v. 21, n. 3, p. 83-110, dez. 2015.

Submetido em 14/07/2015, aprovado em 10/10/2015.

A relação entre um estudante de música e seu instrumento musical traz consigo uma complexidade empírica que proporciona um campo fértil para pesquisadores de diversas áreas do conhecimento. Aspectos relacionados a fatores pessoais, contextuais, culturais, cognitivos e neurológicos têm sido estudados e têm apresentado, como resultado desses estudos, consistentes referências bibliográficas para a área (HALLAM; CROSS; THAUT, 2009. JUSLIN; SLOBODA, 2011. DEUTSCH; 2013).

Nesse escopo, pesquisadores brasileiros têm apresentado recentes contribuições sobre planejamento e preparação de uma *performance* musical (SANTOS, 2013. GERLING, 2014. SANTOS; GERLING, 2012. BENETTI JR., 2013. BARROS, 2015), estudos sobre estresse e ansiedade (RAY, 2014), pesquisas sobre a memorização na prática diária (SANTIAGO, 2015), e investigações sobre motivação e comportamentos reflexivos envolvidos na prática instrumental (ARAÚJO, 2013. GONÇALVES; ARAÚJO, 2014. ARAÚJO, 2015). Numa perspectiva mais pontual, um corpo sólido de pesquisas tem demonstrado diversas características das ações, tanto do professor, quanto do estudante de música, no desenvolvimento da *performance* musical nos mais variados espaços. Enquanto alguns estudos concentram-se nos espaços regulares de ensino de música, tais como conservatórios ou escolas de música (GAUNT, 2008. KURKUL, 2007. NERLAND, 2007. PRESLAND, 2005. PURSER, 2005), outros delimitam, como campos de estudo, espaços não regulares, tais como as eventuais *masterclasses* promovidas por instituições de ensino, ou as *masterclasses* oferecidas em festivais de música (LONG et al., 2012a. LONG et al., 2012b. ZORZAL, 2010. SCHON, 2000).

Além disso, os processos de ensino e aprendizagem da *performance* musical têm sido investigados em contextos colaborativos, a distância, e a partir da construção da independência do aluno sobre seu desenvolvimento musical (ZORZAL; TOURINHO, 2014). Dessa forma, o presente artigo traz uma meta-análise de estudos sobre prática musical com o objetivo de propor uma reflexão teórico-conceitual sobre o papel dessa prática nos mais variados contextos, com atenção especial à *masterclass*. Portanto, em termos metodológicos, a pesquisa aqui realizada selecionou palavras-chave relacionadas aos conceitos de prática musical, estratégias de autoaprendizado e estágios do desenvolvimento musical para a construção de um modelo teórico que indique um possível caminho para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical.

A prática musical e seus conceitos

Os trabalhos científicos interessados na relação entre prática musical e nível

de *performance* obtido muito comumente conduzem seus leitores ao artigo de Ericsson, Krampe e Tesch-Römer publicado na *Psychological Review* em 1993. Os desdobramentos desse artigo motivaram a revista *High Ability Studies* a dedicar, em julho de 2007, um número inteiro com artigos discutindo essa proposição teórica. Além disso, a título de informação estatística, o *Google* Acadêmico mostra, em meados de 2015, quase cinco mil e quinhentos artigos referenciando o estudo acima citado. Portanto, torna-se imprescindível o entendimento dessa estrutura teórica para uma discussão sobre prática musical.

Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993) introduzem o conceito de prática deliberada e o definem como uma atividade altamente estruturada, com metas explícitas para melhorar a *performance*. Assim, a prática deliberada é constituída de tarefas específicas que são elaboradas para superar fraquezas, sendo a *performance* cuidadosamente monitorada para prover as metas estabelecidas. Os autores determinam que a prática deliberada é inerentemente não-prazerosa e os obstáculos apresentados a quem pratica deliberadamente podem se impor por meio dos recursos físicos disponíveis, do esforço necessário para realização da tarefa ou das motivações que levam o estudante a praticar. Em outras palavras, para que o estudante possa se engajar na prática deliberada, é necessário oferecer a ele professores, instrumentos e ambientes favoráveis à prática; o esforço físico e mental deve ser moderado e contínuo para permitir uma recuperação e evitar a exaustão; e a motivação para a prática deve surgir porque a prática melhora a *performance*.

Os autores partem da hipótese de que "a quantia de tempo em que o indivíduo está engajado em atividades de prática deliberada é monotonicamente relacionada à *performance* obtida pelo indivíduo"[1] (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-RÖMER, 1993: 368, tradução nossa). A premissa central defendida é que, para se atingir altos níveis de *performance*, são necessários, ao menos, dez anos de prática deliberada no domínio. Embora essa estrutura teórica seja proposta para dar conta de vários domínios da *expertise* humana, os dois estudos empíricos para demonstrar essa hipótese são desenhados para a área da *performance* musical. Uma explicação para a escolha da pesquisa com músicos é oferecida por Sloboda et al.:

[1] "The amount of time an individual is engaged in deliberate practice activities is monotonically related to that individuals acquired performance" (ERICSSON; KRAMPE; TESCH-RÖMER, 1993: 368).

> Músicos têm recebido considerável atenção em estudos de longos períodos de prática, em parte como uma consequência das vantagens práticas para pesquisadores que são municiados por uma disciplina na qual há sistemas de notas padronizados e razoavelmente objetivos e convenções amplamente aceitas a respeito da organização e progressão da instrução[2] (SLOBODA et al.,1996: 288, tradução nossa).

No primeiro estudo empírico, Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993) separam três grupos de violinistas classificados em melhores violinistas, bons violinistas e professores de música. A partir de dados colhidos de uma agenda diária de trabalhos e atividades, preenchida pelos violinistas ao longo de uma semana, Ericsson e colegas inferem sobre a quantia de tempo que os participantes gastam praticando ao longo de seu desenvolvimento instrumental. Assim, mostram que os melhores violinistas praticaram mais que os bons violonistas que, por sua vez, praticaram mais que os professores de música. O segundo estudo, realizado com pianistas, é uma replicação do primeiro, porém considerando diferenças extremas na proficiência dos instrumentistas. Dessa forma, são considerados dois grupos, o primeiro de alto nível de desenvolvimento musical e o segundo de amadores. A conclusão foi semelhante, ou seja, os *experts* praticaram dez vezes mais que os amadores.

Todavia, alguns problemas na metodologia empregada por Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993) são evidentes sob o ponto de vista de outros pesquisadores da área (WILLIAMON; VALENTINE, 2000). Primeiramente, *performers* e educadores musicais, embora especializados no mesmo domínio, têm objetivos e motivações diferentes para engajarem-se na prática deliberada, portanto engajam-se em diferentes tipos de prática. Em segundo lugar, para se obter evidências precisas sobre mudanças de certos aspectos da *performance* como função da habilidade, são necessários muito mais níveis de estratificação que os dois extremos apresentados no estudo dos pianistas. Há ainda o problema da não inclusão de um grupo que represente aqueles que, mesmo praticando, não obtêm os mesmos resultados (HALLAM, 1997b, 1998. SLOBODA, 2005).

[2] "Musicians have received considerable attention in studies of long-term practicing, partly as a consequence of the practical advantages to researchers that are provided by a discipline in which there exist standardized and reasonably objective grading systems and widely accepted conventions concerning the organization and progression of instruction" (SLOBODA et al., 1996: 288).

Sloboda et al. (1996) elaboram um desenho metodológico no sentido de evitar as limitações identificadas no estudo de Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993). Embora concordantes com a positiva relação do benefício monotônico, Sloboda e colegas argumentam que a realização musical não pode ser medida apenas como resultado da prática formal[3]. Para tanto, Sloboda et al. (1996) testam empiricamente seus argumentos em um estudo com 257 jovens músicos divididos em cinco diferentes grupos, conforme o nível de *performance* apresentado. Dessa forma, o grupo de menor nível é composto por alunos que desistiram de estudar música. O período de acompanhamento do envolvimento diário dos sujeitos de pesquisa em atividades musicais é de 42 semanas, contra apenas uma semana no estudo de Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993). Sloboda et al. (1996) encontram que os sujeitos com maior nível de *performance* são os que mais se envolvem em atividades relacionadas à prática, tanto formal quanto informal, e os com menor nível são os que menos se envolvem com os dois tipos de prática. Esses pesquisadores também afirmam que atividades relacionadas à prática informal, tais como participar de atividades musicais exploratórias e prazerosas, encorajam o desenvolvimento da expressividade musical e contribuem para a formação do músico, ainda que em menor grau que a prática formal de escalas e de repertório. Ou seja, Sloboda et al. (1996) defendem que, embora a relação entre prática formal e nível de *expertise* obtido seja mais forte que a relação entre prática informal e o nível de *expertise* obtido, ambas contribuem para a formação do músico *expert*. Ou seja, a prática formal é somente uma das formas de atividade cognitiva para se chegar a uma *performance* expressiva (SLOBODA; DAVIDSON, 1996).

A contribuição da prática informal, no contexto da prática deliberada e do desenvolvimento musical, tem sido discutida em diferentes níveis de importância. P. F. Santiago (2006), considerando relatos de pesquisadores, professores de piano e integrantes do UAKTI (grupo mineiro de música instrumental), defende a prática informal no estudo instrumental, sem atribuir a ela um grau inferior de importância ao atribuído à prática deliberada. Essa autora conclui que as práticas formal e informal são complementares. Para esse estudo, a escolha do grupo UAKTI é extremamente pertinente porque seus integrantes têm suas formações concretizadas através de experiências como músicos de orquestra, porém, como cameristas,

[3] Prática formal é um conceito proposto por Sloboda et al. (1996) próximo ao conceito de prática deliberada proposto por Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993), diferenciando-se pela ênfase dada pelo primeiro às especificidades das atividades de prática (SANTOS; HENTSCHKE, 2009).

unem-se num ambiente de criação de instrumentos musicais acústicos e improvisações musicais.

Pelo exposto, percebe-se que o engajamento direto com a prática deliberada conduz à *expertise*. Assim, o tempo necessário para se obter altos níveis de *performance* em um determinado domínio tem sido estipulado por diversas pesquisas. Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993) falam em um mínimo de dez anos. Chaffin e Lemieux (2004) citam exemplos de consagrados compositores, tais como Alban Berg, Liszt, Mozart e Shostakovich, cujos períodos de preparação ultrapassaram esse intervalo de tempo (em alguns casos o período de preparação chegou próximo de vinte anos). Hallam (1997b), sintetizando encontros de pesquisas que estudam a quantia de tempo exigida para se obter níveis profissionais de *expertise* em música, sugere que dezesseis anos de prática são necessários para se atingir níveis de excelência em um instrumento musical. Lage et al. (2002), em um estudo teórico sobre a aprendizagem motora na *performance* musical, oferecem um modelo que mostra que a prática deliberada passa por diversos estágios de desenvolvimento e se consolida após quinze anos de preparação (Fig. 1). Além disso, esses autores preveem um estágio de manutenção que sugere que a prática é necessária mesmo após o alcance de altos níveis de *performance*.

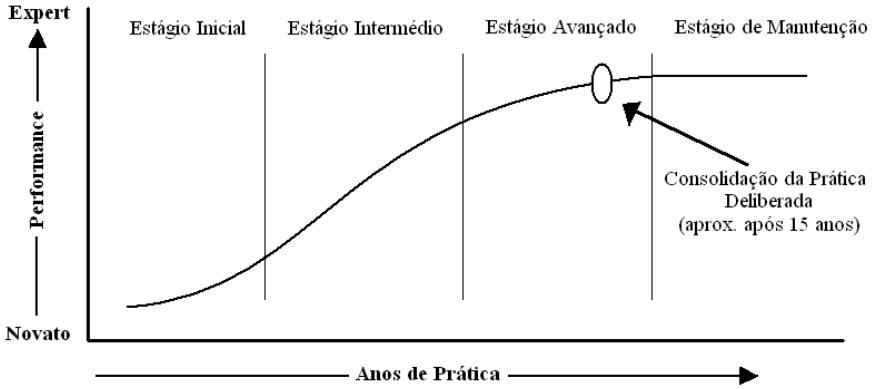


Fig. 1: Estágios da prática deliberada (LAGE et al., 2002: 18).

Todavia, a necessidade da prática parece não ser a questão central do tema.

A questão central parece residir no entendimento do grau em que essa prática é necessária (BARRY; HALLAM, 2002). Assim, alguns pesquisadores começam a perceber que tanto há estudantes que praticam muito e não são bem sucedidos, quanto há competentes profissionais que parecem não praticar. A relação entre prática e perfeição na execução musical é vista por alguns autores como claramente mais complexa que uma simples relação monotônica (MILLS, 2003). Nesse sentido, Williamon e Valentine (2000) elaboram um estudo que contesta a predição que a quantidade de prática deliberada é significantemente correlacionada à qualidade final de uma *performance* específica. Nesse estudo, os autores dividem vinte e dois pianistas em quatro diferentes níveis de habilidade. Para cada nível de habilidade é estabelecida uma peça de J. S. Bach apropriada que deve ser estudada ao longo de várias semanas. Logo, é pedido aos participantes que gravem em fita cassete suas sessões de prática e que comentem quaisquer aspectos relevantes de seus processos de aprendizagem. Em seguida, as sessões de prática são divididas em três grupos (inicial, intermediário e final). Um recital de cada participante é julgado por três professores segundo os critérios de qualidade total, entendimento musical, habilidade comunicativa e proficiência técnica. Além de não ratificarem a hipótese do benefício monotônico, Williamon e Valentine (2000) afirmam que os alunos que praticaram segmentos mais longos da peça durante o grupo intermediário das sessões de prática obtiveram uma melhor avaliação de seus recitais. Os autores explicam essa relação argumentando que a implementação de segmentos mais longos nesse estágio sugere uma superação das dificuldades da execução nota-a-nota e, portanto, uma possibilidade de refinamento das ideias musicais da *performance* (2000: 372). Williamon e Valentine (2000) concluem que o exame minucioso do conteúdo e da qualidade da prática deliberada, e não de sua quantidade, fornece informações importantes sobre a qualidade de uma *performance* específica.

A dicotomia quantidade/qualidade na pesquisa sobre prática musical ganha contornos mais nítidos na visão de Santos (2007) e Santos e Hentschke (2009). Estas autoras desenham um esquema gráfico que propõe dois eixos para os resultados encontrados pelas pesquisas em prática musical. O primeiro eixo vê a prática como o acúmulo de horas ao longo da vida, e o segundo vê fatores como organização e planejamento como fundamentais para a prática. Desta forma, embora haja a admissão que o acúmulo de horas praticadas seja inerente e indispensável na formação musical, são contrapostos os estudos de Ericsson, Krampe e Tesch-Römer (1993) e Sloboda et al. (1996) com estudos que defendem que a quantidade de prática deliberada não prediz a qualidade da *performance* final. O esquema proposto

pelas autoras (SANTOS, 2007: 39. SANTOS; HENTSCHKE, 2009: 76) é apresentado resumidamente na Fig. 2.

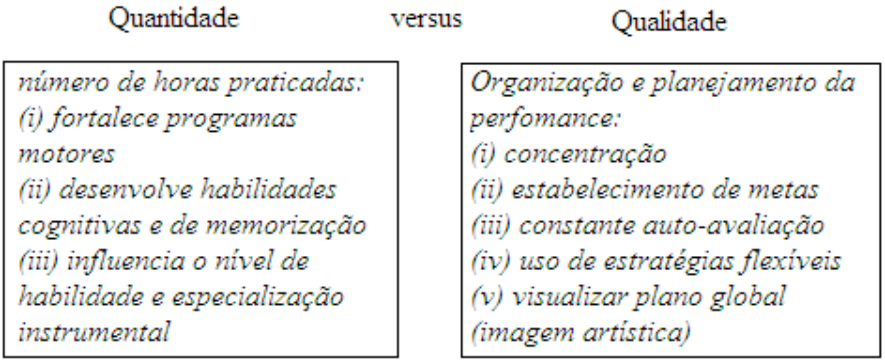


Fig. 2: A dicotomia na pesquisa sobre prática instrumental (SANTOS; HENTSCHKE, 2009: 76).

A crítica que o conceito de prática deliberada, ou como esse conceito é comumente denominado na literatura, *expertise view*, negligencia a qualidade da prática tem sido combatida por alguns autores. Lehmann e Davidson (2006) argumentam que um grande número de fatores, incluindo fatores pessoais e relacionados à atividade prática em si, pode influenciar a prática como um todo. Os autores afirmam que "quando as condições são desfavoráveis", o estudante abalado emocionalmente ou com dificuldades de distribuição do seu tempo de prática, por exemplo, "não há mais um engajamento total à prática deliberada, há simplesmente uma perda de tempo"[4] (2006: 242, tradução nossa). Desta forma, a quantia de prática deliberada pode perfeitamente ser relacionada a níveis subótimos de qualidade da prática pois, saber praticar é, em si, uma habilidade que deve ser obtida através da prática. Contudo, há outras críticas.

Gembris (2006) vê como limitações à *expertise view* duas questões que essa teoria deixa em aberto: de onde vem a motivação para a prática e como poderiam surgir diferenças individuais em uma relação monotônica? De fato, Ericsson, Krampe

[4] "When conditions are unfavorable, we are not actually engaging in deliberate practice anymore but simply wasting time" (LEHMANN; DAVIDSON, 2006: 242).

e Tesch-Römer (1993) não postulam hipóteses sobre a origem da motivação ou como ela se mantém, mas Lehmann e Davidson (2006) defendem que a teoria não exclui a possibilidade de diferenças individuais, apenas foca nossa visão em aspectos da aquisição da habilidade que podemos influenciar como educadores. Krampe e Ericsson (1995) colocam que diferenças qualitativas expressas nas habilidades demonstradas pelos músicos, em diferentes aspectos como percepção, memorização e independência na variação de timbre, dinâmica e agógica, podem ser consideradas como resultado de um prolongado e estruturado regime de prática deliberada.

Visto isso, parece razoável afirmar que entender a *expertise view* apenas como o acúmulo de horas de prática ao longo de uma vida é uma extrema simplificação do conceito. Por outro lado, a prática deliberada é constituída por um conjunto de N fatores e, por mais que esse conjunto relacione-se monotonicamente a uma *performance* obtida por um indivíduo, faltam explicações de como esses N fatores interagem qualitativamente entre si. Como motivação e esforço extras podem suprir uma possível falta de recursos? Um caso bastante citado sobre essa questão é o do trompetista e cantor norte-americano Louis Armstrong (DAVIDSON, 2002. WILLIAMON; VALENTINE, 2000), sendo que um paralelo nacional pode ser encontrado na figura do violonista João Pernambuco. Outra questão pertinente emerge na contribuição que as diferentes estratégias de prática podem oferecer para uma *performance* final. Alguns autores propõem um aprofundamento na concepção de prática em música muito mais no sentido de complementariedade que no sentido de oposição à *expertise view*.

> A prática é a principal variável independente na aquisição da habilidade. Entretanto, embora a prática seja indubitavelmente um aspecto crucial da aquisição da habilidade musical, o comportamento dos estudantes de música quando eles praticam continua uma área inexplorada[5] (GRUSON, 1988: 93, tradução nossa).

Embora tenha havido uma tendência pragmática na conceituação de prática musical, tendência essa baseada no planejamento intencional e de ação calculada oriunda da prática deliberada, como apontam Santos e Hentschke (2009), a necessidade de se entender a prática para além da aquisição sistemática de

[5] "Practice is the major independent variable in the acquisition of skill. However, although practice is undoubtedly a crucial aspect of musical skills acquisition, the behavior of music students as they practice remains an unexplored area" (GRUSON, 1988: 93).

habilidades técnicas, cognitivas ou musicais tem mudado as concepções da *expertise view*.

Hallam (1998) propôs um estudo com 109 crianças, praticantes de violino ou viola, com o objetivo de elucidar as relações existentes entre o tempo gasto praticando, fatores da habilidade e aspectos de perseverança na obtenção de um grau de aprendizado numa tarefa específica. Nesse estudo, o grau de aprendizado é medido através da divisão do tempo gasto para se aprender uma dada tarefa pelo tempo necessário para se aprender essa mesma tarefa. O tempo gasto para se aprender é estimado em diferentes medidas, tais como o tempo que a criança toca o instrumento, a quantia de prática e aspectos da perseverança, particularmente atitudes em direção à prática. O tempo necessário para aprender é avaliado por quatro medidas de atitude, pela habilidade para se entender a instrução e pela qualidade da instrução. Assim, são considerados fatores como idade, capacidade para se entender as instruções do professor, motivação, influência de pais, professores e colegas, etc. Como conclusão, é notória, entre as muitas correlações estatísticas propostas pela autora, a complexidade na interação dos diversos fatores inerentes à prática musical. Esses fatores são relacionados aos aspectos da motivação, tanto intrínseca quanto extrínseca, ao ambiente no qual a prática acontecia, à qualidade da instrução recebida, entre outros. Renwick e McPherson (2002) e Fireman, Tourinho e Santiago (2014) apontam que o comportamento do aluno em direção à prática instrumental pode, inclusive, ser afetado pelo repertório escolhido.

Hallam (1997b), dessa vez em um ensaio teórico, defende como imprescindível a inclusão de conhecimentos específicos da prática informal, como tocar de ouvido e improvisar, e de habilidades não previstas como eminentes na prática deliberada, como audição crítica e a capacidade de comunicação com um público. A autora vê que a relação entre o tempo gasto praticando e o resultado do aprendizado parece ser mais forte em longo prazo e quando se leva em consideração o nível de *expertise* ao invés da qualidade final da *performance* em uma tarefa específica. A qualidade final da *performance* pode ser predita, principalmente em curto prazo, pela organização da prática (CHAFFIN; LEMIEUX, 2004. BARRY; HALLAM, 2002). Hallam (1997b) defende uma visão da prática que seja capaz de cercar a natureza multifacetada da *performance* musical. Para isso, propõe o conceito de prática musical efetiva e define prática efetiva como "aquela que atinge o produto

final desejado, no menor tempo possível, sem interferir negativamente em metas em longo prazo"[6] (1997b: 181, tradução nossa)[7].

Para se atingir um produto final desejado em condições que satisfazem o conceito definido acima, é necessário que o estudante de instrumento saiba como organizar sua própria prática efetivamente. Nielsen (1999) elabora um estudo para identificar estratégias usadas pelos estudantes de instrumento musical. Dessa forma, são coletados, ao longo de algumas semanas e em dois momentos distintos, dados das sessões de prática de dois estudantes de órgão. O primeiro momento em que esses dados foram coletados consistiu no período de preparação da peça para mostrá-la ao professor. O segundo momento, coletado por um período mais longo, consistiu na preparação de uma *performance* pública da mesma obra. O estudo mostra que os estudantes planejaram ativamente seus estudos usando estratégias para selecionar e organizar a informação e para integrá-la ao conhecimento existente. Contudo, ambos os sujeitos pesquisados eram estudantes em avançados níveis de aprendizado. O que se pode dizer dos iniciantes?

Hallam publicou, em uma série de desdobramentos de sua tese de doutorado defendida em 1992, estudos que investigam as diferentes orientações para a prática musical, tanto de iniciantes quanto de profissionais (1994; 1995a; 1995b; 1997a). Num estudo mais recente dessa série (HALLAM, 2001), a autora explora o desenvolvimento metacognitivo e as diferentes atitudes em relação às estratégias de planejamento da *performance* em músicos de vários níveis de habilidade musical. A amostra desse estudo é composta por 22 músicos profissionais, com diferenças na instrumentação e idade, e 55 estudantes de cordas dos seis aos dezoito anos. Gravações e entrevistas forneceram dados para que a autora pudesse concluir, entre outras coisas, que os músicos profissionais demonstram acentuadas diferenças individuais em relação a aspectos de sua prática musical. Os profissionais também mostram uma precisa autoconsciência das estratégias que devem ser adotadas em respostas às suas necessidades. Os estudantes mais avançados exibem características semelhantes às dos profissionais, e os iniciantes, por sua vez, mostram estratégias metacognitivas não muito bem definidas. Em um estudo realizado com 130 estudantes avançados de diferentes gêneros musicais, clássico, jazz e pop-rock,

[6] "that which achieves the desired end-product, in as short a time as possible, without interfering negatively with longer-term goals" (HALLAM, 1997b: 181).

[7] Pequenas variações na nomenclatura do conceito de prática efetiva podem ser encontradas em diferentes literaturas. Geoff Colvin trata o termo como prática ponderada, apesar de apresentar características muito similares (apud TIRABOSCHI, 2009).

Nielsen (2004) obteve resultados semelhantes aos de Hallam (2001). Outrossim, Benetti Jr. (2013) demonstra, a partir de relatos verbais, que pianistas profissionais usam estratégias semelhantes para a obtenção da expressividade musical. Vale salientar que alguns encontros de pesquisa mostram que músicos que praticam eficientemente nem sempre estão conscientes de como eles praticam (CHAFFIN; IMREH, 2001). Santiago sumariza as abordagens dos músicos em relação à prática interpretativa:

> Há três abordagens claras: a dos holistas analíticos, a dos intuitivos e a dos aprendizes versáteis. Os holistas analíticos adotam estratégias holísticas e abordam a tarefa utilizando a análise cognitiva consciente. Eles baseiam suas interpretações no conhecimento adquirido da escuta de um amplo espectro de música, estão preocupados em descobrir o significado subjacente da música, e fazem conexões entre idéias musicais distintas. Os intuitivos derivam a interpretação de processos intuitivos, rejeitando a análise cognitiva e a escuta de gravações, para evitar influências externas. Os aprendizes versáteis adotam ambas as estratégias, embora tendam para a holista analítica ou a intuitiva (SANTIAGO, 2001: 106).

Estratégias metacognitivas dizem respeito ao planejamento, monitoramento e avaliação do aprendizado, e o nível no qual um músico é capaz de se engajar na metacognição parece ser uma função da *expertise* musical. Barry e Hallam (2002) argumentam em favor de estratégias engajadas na metacognição. Por isso, as autoras defendem que importantes compromissos dos professores com seus alunos sejam, além de assisti-los na aquisição da *expertise* musical, torná-los aprendizes independentes, ensinando-os a refletir sobre seus próprios processos de aprendizagem para uma prática efetiva. Nesse sentido, as estratégias metacognitivas assemelham-se ao conceito de autoensino de que trata Jorgensen (2004).

Jorgensen considera quatro fases do autoensino que conduzem à prática efetiva. A primeira fase é constituída por estratégias de planejamento e preparação da atividade prática. Essa fase prevê atividades de seleção e organização, como balanceamento entre a prática no instrumento e a prática mental, estipulação de metas e objetivos a serem atingidos, e estratégias de gerenciamento do tempo de prática. As estratégias executivas, segunda fase proposta por Jorgensen, levam em consideração características específicas do repertório a ser estudado e aspectos relacionados à *performance* pública. As estratégias de avaliação, terceira fase, fornecem o *feedback* necessário à detecção e correção dos erros de *performance*.

Finalmente, as metaestratégias desenvolvem um repertório de estratégias que podem se ajustar ao funcionamento cognitivo do estudante. Leon-Guerrero (2008) usa o termo estratégias autorregulatórias com definição semelhante.

Em um discurso próximo ao de Jorgensen (2004), Chaffin e Lemieux (2004) propõem cinco características fundamentais para a prática efetiva. A primeira delas, e provavelmente a mais importante, é a concentração. Os autores batem na mesma tecla já ouvida pela maioria dos estudantes de instrumento: é melhor estudar poucas horas concentrado que muitas horas desatento. A organização das metas, segunda característica apresentada, deve ser focada em problemas individuais e exequíveis. A terceira característica é dada pela necessidade de autoavaliação, pois, sem esse *feedback,* o progresso torna-se mais lento. A quarta característica apresentada por Chaffin e Lemieux (2004) endossa alguns dos estudos que investigam características da prática de músicos profissionais. A efetividade da prática depende de uma ampla gama de estratégias que podem ser flexivelmente empregadas. A quinta, e última, característica é a capacidade de enxergar a peça como um todo. Os autores denominam essa característica como "o grande quadro"[8]. Essa capacidade possibilita ao *performer* antecipar decisões técnicas e otimizar a aprendizagem. Segundo os autores, essa característica se desenvolve com a experiência.

Das características da prática efetiva de um *performer* estabelecem-se suas competências musicais. E são suas competências musicais que são colocadas à prova em uma *performance*. McPherson e Schubert (2004) sugerem que há pelo menos quatro diferentes grupos de competências musicais tipicamente usadas por instituições de ensino de música para avaliar a *performance*. A primeira diz respeito à técnica e subdivide-se em: fisiológica, que abarca aspectos relacionados à respiração, postura e relaxamento; física, relacionada à produção e projeção do som, coordenação corporal; e instrumental, que trata da precisão e facilidade na execução de ritmos, articulações, variações de dinâmica e agógica, bem como o grau de influência que um erro exerce na *performance* final. A segunda competência é a interpretação. Dimensões importantes para o desenvolvimento da interpretação versam sobre o entendimento do estilo e gênero da peça executada, de sua fiel leitura e memorização e exploração das intenções expressas pelo compositor. Ainda aqui são avaliados aspectos da coerência musical em um nível um pouco maior que a execução correta dos parâmetros musicais. A escolha do tempo, a modelagem das frases, as nuances dinâmicas e o entendimento da estrutura da peça são etapas necessárias à realização dessa competência. A terceira competência apresentada é a

[8] *The big picture*.

expressão. São dimensões imperativas nessa competência o entendimento do caráter emocional e a projeção do humor da peça. McPherson e Schubert (2004) destacam também a sensibilidade para a relação entre as partes e a textura da peça, o uso apropriado dos timbres e a comunicação de pontos estruturais como tópicos pertencentes à expressão musical. A quarta, e última, competência é a comunicação. Muito embora esse termo tenha aparecido como uma dimensão na competência anterior, agora ele é tratado de maneira mais ampla. Inclusive essa sobreposição de dimensões avaliativas entre os elementos constituintes das competências acima é uma dificuldade apontada pelos autores. A comunicação abrange o interesse em termos do grau no qual o *performer* sustenta a atenção da plateia, a segurança de uma *performance* convincente e resoluta e a projeção dos aspectos expressivos, interpretativos e estruturais da peça. Sob a perspectiva de McPherson e Schubert (2004), o *performer* deve ter consciência dessas quatro competências, e de suas respectivas dimensões, para aumentar suas chances de receber uma avaliação satisfatória.

A apresentação pública, ou avaliação externa, de uma *performance* fecha o ciclo das metas estabelecidas sob as condições de uma prática efetiva. Com base nas proposições teóricas vistas acima acerca da construção do conceito de prática efetiva, pode-se resumir esse ciclo como se segue: uma complexa interação de N fatores dá início à atividade prática; esta, por sua vez, é dividida em fases, com suas respectivas características, que determinam o planejamento, a organização e as metas a serem cumpridas com tais atividades; há uma necessidade de constante autoavaliação durante o processo de prática; e um *feedback* final após serem atingidas as metas estabelecidas. O esquema apresentado pela Fig. 3 representa uma breve síntese teórica elaborada para a constituição de uma prática efetiva. O esquema mostra que uma composição de fatores iniciais dá início à atividade prática que, por sua vez, é constantemente autoavaliada. A qualidade final da *performance* é consequência desse processo, que pode ser entendido como um circuito fechado alimentado pelo *feedback*.

Tomam-se emprestados do trabalho de Lage et al. (2002) os conceitos de *feedback* intrínseco e extrínseco como sinônimos de avaliação interna e externa, respectivamente, para diferenciá-los da autoavaliação presente no processo da atividade prática. O treino individual apresenta o *feedback* intrínseco, e a *performance* pública, independentemente das características desse público, apresenta tanto o *feedback* intrínseco quanto o extrínseco.

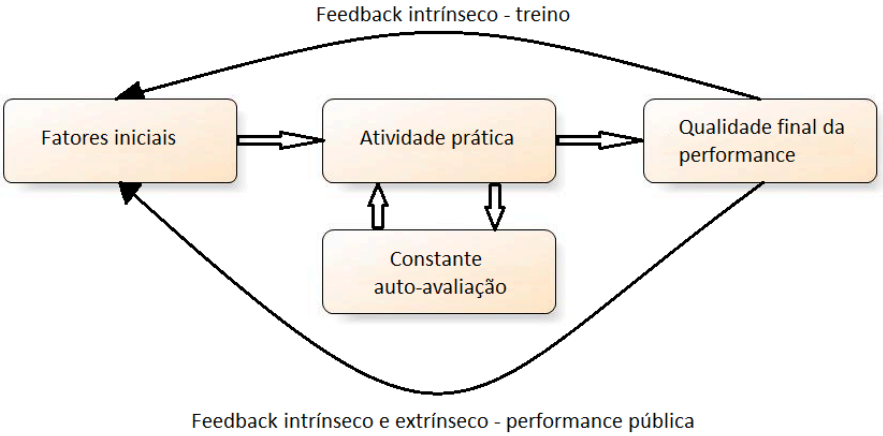


Fig. 3: Síntese da prática efetiva. Fonte: elaborado pelo autor.

No esquema apresentado pela Fig. 4, detalha-se o breve processo explicado na Fig. 3. Os fatores que dão início à atividade prática são exemplificados e sugerem uma interação mútua entre o nível de *performance* já obtido, a motivação, tanto intrínseca quanto extrínseca, o ambiente de estudo, a qualidade da instrução recebida e a qualidade final de uma *performance* anterior. Sob a égide desses fatores, a atividade prática é planejada e preparada e depois se coloca à disposição das características específicas do repertório a ser estudado. O processo de prática é constantemente autoavaliado. Desenvolvidas as competências musicais, a *performance* pode retroalimentar a prática ou, finalmente, submeter-se ao crivo do público. O *feedback* intrínseco, resultado do treino individual, na parte superior do esquema, conecta as competências musicais desenvolvidas ao nível de *expertise* obtido, otimizando alguns fatores iniciais. O mesmo vale para o *feedback* intrínseco e extrínseco apresentado na parte inferior.

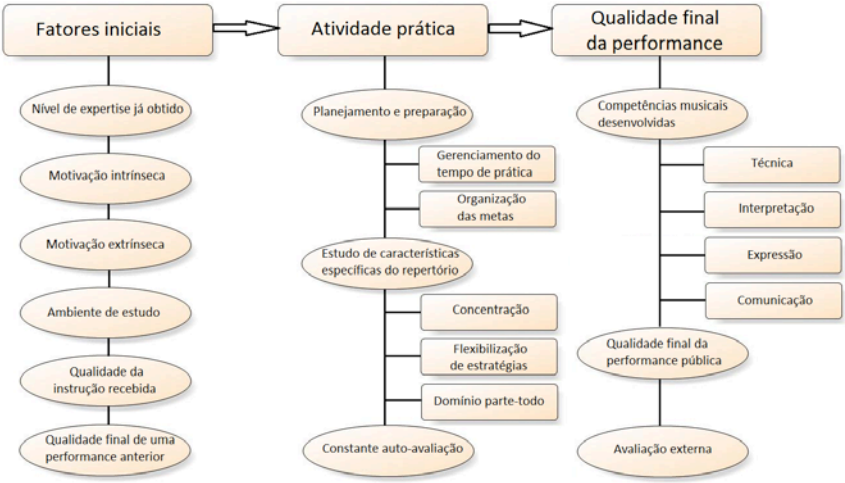


Fig. 4: Processo detalhado da prática efetiva. Fonte: elaborado pelo autor.

Pelo exposto até aqui, podem-se destacar duas importantes contribuições que uma generalização dos conceitos de prática efetiva até agora discutidos pode trazer para a concepção desta pesquisa. A primeira é que a efetividade da prática, no sentido do autoensino proposto por Jorgensen (2004) e Williamon (2004), exige de quem pratica uma postura reflexiva que proporciona, ao longo do tempo, a capacidade de reflexão-na-ação defendida por Schon (2000). A segunda, no sentido de prática efetiva, proposto por Hallam (1997a), é a possibilidade de estipular-se metas exequíveis em curtos espaços de tempo. Em uma situação de *masterclass* essa contribuição fica mais evidente pois, nesse formato de ensino, acontece uma resolução de problemas específicos dentro de um repertório específico com objetivos a serem alcançados em curtos intervalos de tempo. Deve-se entender, mais profundamente, como esses problemas são resolvidos e boa parte dessa problemática está envolvida com o planejamento da *performance* musical.

Planejamento da *performance* musical

A *performance* pública de uma obra musical, ou mesmo uma execução em um ambiente de *masterclass*, exige do estudante uma preparação prévia que pode ter características peculiares. É sobre essa preparação que o intérprete-professor faz

ponderações por meio da execução apresentada e orienta o estudante em um novo planejamento dos estudos a serem realizados. Torna-se, então, imprescindível que seja investigada a literatura que discorre sobre os esquemas de planejamento que os músicos profissionais utilizam para construir uma *performance*, visto que, por exemplo, tais esquemas podem ser recorrentes quando esses profissionais atuam ministrando *masterclasses*.

A literatura trata, de maneira geral, o planejamento de uma *performance* musical como um roteiro de desenvolvimento técnico-analítico e expressivo de uma obra. Sloboda e Davidson afirmam que a "*expertise* na performance musical pode ser avaliada em duas amplas dimensões, a técnica e a expressiva"[9] (1996: 172, tradução nossa). No âmbito técnico-analítico temos as habilidades treináveis da linguagem musical, constituindo-se, este, em um âmbito considerado altamente racional. No âmbito expressivo encontramos as habilidades de comunicação com um público, habilidades governadas por regras muitas vezes culturais. Essas aproximações veem, comumente, o roteiro do desenvolvimento de uma *performance* musical como uma espiral. A espiral se repete a cada nova música, agregando o conhecimento adquirido com a peça que está sendo estudada ao conhecimento acumulado pela experiência.

Gabrielsson (1999: 502) destaca dois componentes da excelência na *performance* musical. Primeiramente esse autor fala de um completo controle da técnica instrumental, para em seguida defender um genuíno entendimento da estrutura e significado da música. De acordo com Davidson et al. (1998) uma *performance* expressiva deve ser: sistemática, na medida em que relaciona os meios expressivos às características estruturais da peça; comunicativa, com foco na inteligibilidade da plateia; estável, ou seja, passível de uma *performance* semelhante a uma *performance* anterior da mesma obra; flexível, para quando o *performer* desejar uma *performance* diferente de uma *performance* anterior da mesma obra; e automática, de tal modo que o *performer* nem sempre está consciente de como a produção dos recursos expressivos é traduzida para o ato de tocar (CHAFFIN; IMREH, 2001).

Para se atingir um nível de produção consciente de recursos expressivos numa *performance* musical, John Sloboda, em seu clássico livro *The Musical Mind: The Cognitive Psicology of Music*, propõe três estágios. São eles: leitura à primeira vista; prática; e *performance* de alto nível. Sloboda (1985) discute o papel que a leitura à

[9] "Expertise in musical performance may be assessed along two broad dimensions, the technical and the expressive" (SLOBODA; DAVIDSON, 1996: 172).

primeira vista tem no desenvolvimento do músico. O autor mostra que esta habilidade exige do intérprete a capacidade de construir rapidamente um plano de *performance* apropriado, com base em informações visuais, e exige, também, a garantia de uma fluência motora em um andamento aceitável. A prática no instrumento é defendida pelo autor como sendo a que exige do estudante o maior tempo e esforço no desenvolvimento musical. Nesse momento, Sloboda mostra diferenças nas características de prática instrumental entre estudantes e intérpretes profissionais e vai sugerindo diversas habilidades que devem ser desenvolvidas simultaneamente para se atingir a *performance* de alto nível. Para Sloboda, esse nível é atingido quando todas essas habilidades são empregadas sustentável e subservientemente a uma estrutura geral da composição musical.

D. Santiago (2006) resume esses três estágios para a *performance* instrumental anteriormente descritos. Na leitura à primeira vista estão as habilidades altamente treináveis, como a execução de programações motoras. A prática é realizada com o objetivo de desenvolver a interpretação musical, e a *performance* de alto nível é definida como sendo "uma performance consistentemente superior num conjunto especificado de tarefas representativas de um domínio [...] tipicamente revelada na performance solo de uma peça que o músico estudou de forma extensiva anteriormente" (D. SANTIAGO, 2006: 6).

Santos (2007) defende que, no primeiro estágio, há um planejamento analítico da *performance*; no segundo estágio adquire-se um dicionário expressivo, que pode ser determinado culturalmente; e no terceiro estágio há um amálgama dos dois estágios anteriores. Santos oferece uma explicação desses estágios:

> O primeiro reside no delineamento de um plano de performance, a partir de um exame da partitura, que identifica características a serem realizadas com expressão. O segundo estágio envolve a aquisição de um "dicionário" de variações expressivas, consideradas como eficientes na comunicação de padrões estruturais, mutuamente compartilhados entre intérpretes e ouvintes. [...] O terceiro estágio refere-se às intenções de comunicação das expressões selecionadas do dicionário e executadas pela programação motora (SANTOS, 2007: 42).

Para sumarizar os estudos sobre planejamento da execução instrumental, Barros (2015) sugere, a partir de uma revisão bibliográfica entre os anos de 1980 e 2008 das publicações na área, que as temáticas desses estudos podem ser divididas em três categorias. Conforme o autor, essas pesquisas podem se concentrar na

análise do comportamento durante o estudo, nas estratégias de estudo ou nos processos cognitivos envolvidos na memorização ou na representação mental da música.

Para além da proposição de estágios gerais da *performance* musical, alguns estudos apresentam resultados de investigação em condições mais específicas para a execução de uma música. Palmer (2013) aponta uma série de fatores inerentes à *performance* em grupo. Kokotsaki (2003; 2007) elabora um modelo metodologicamente apoiado na teoria fundamentada, visto sob a ótica dos pianistas, para o planejamento da *performance* musical em grupos de música de câmara. O autor levanta cinco categorias que devem estar presentes para se chegar a um alto nível de *performance* musical em grupo: a busca pelo balanço; a externalização da atenção; a regulação; a disponibilidade de tempo; e o alcance da integração. A busca pelo balanço é a causa pela qual o grupo se reúne e está diretamente ligada à externalização da atenção, que vem a ser o contexto grupal. A regulação é integração do grupo em uma *performance* musical, que deve ter como condição a disponibilidade de tempo. O alcance da integração é a consequência de todo o processo que resulta na alta qualidade da *performance* em grupo. A Fig. 5 apresenta o modelo elaborado por Kokotsaki.

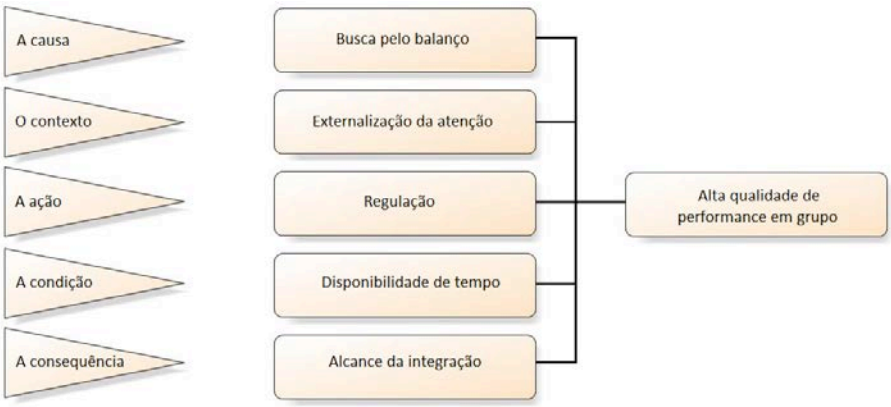


Fig. 5: A performance musical em grupo (KOKOTSAKI, 2007: 661).

Outros estudos têm investigado características individuais do planejamento de uma *performance* musical. Em geral esses trabalhos concentram-se no estudo de

pianistas, sejam eles estudantes ou profissionais, mas os resultados apresentados podem ser estendidos à prática de outros instrumentos.

Miklazewski (1989; 1995) identifica uma série de planos traçados pelos músicos pesquisados. A fragmentação da composição em partes independentes, com uma correlação negativa entre a dificuldade do trecho e o tamanho do material musical, seguida do aumento sistemático desses fragmentos, e um planejamento governado por estilos de trabalho, planejamento esse que pode ser fragmentado, holístico ou misto, são aspectos que emergiram dessas pesquisas. Resultados semelhantes foram encontrados por Gruson (1988).

Chaffin e outros pesquisadores publicaram uma série de artigos discutindo os dados coletados pelas gravações das sessões de prática de uma pianista de concerto preparando, desde a primeira sessão, o *Presto* do *Concerto Italiano* de J. S. Bach (CHAFFIN; IMREH, 2001; 2002. CHAFFIN; LOGAN, 2006). Os autores identificaram quatro aspectos que exigem a atenção do *performer* na preparação de uma nova obra musical. Esses aspectos, e suas respectivas divisões, são apresentados a seguir:

(1) Aspectos básicos;

- Dedilhados: escolhas distantes dos padrões comuns sobre os dedos a serem usados para tocar notas ou acordes particulares.
- Dificuldades técnicas: lugares que exigem atenção das habilidades motoras (no caso do violão alguns exemplos são os saltos de mão esquerda com mudanças na forma do acorde).
- Modelos familiares de notas: como exemplo citamos escalas, arpejos, acordes, ritmos.

(2) Aspectos interpretativos;

- Fraseado: seleção do grupo de notas para formar as micro e macro unidades musicais.
- Dinâmica: mudanças na intensidade sonora ou ênfase em uma série de notas para formar uma frase.
- Tempo: variações no andamento com o uso de indicações de *accellerando* e *rallentando*, por exemplo.
- Pedal: no violão, por exemplo, pode ser interpretado como o efeito da *campanella*, utilizado principalmente para formar frases dando a uma série de notas o mesmo

colorido.

(3) Aspectos performáticos;

- Marcas básicas: são as apresentadas no primeiro aspecto que ainda exigem a atenção do intérprete durante o ato de tocar.
- Marcas interpretativas: são as apresentadas no segundo aspecto que ainda exigem a atenção do intérprete durante o ato de tocar.
- Marcas expressivas: emoções a serem conduzidas durante a *performance*, como surpresa e excitação.

(4) Aspectos estruturais da música;

- Limites das seções: começos e finais dos temas musicais, dividindo a peça em seções e subseções.
- Trocas: lugares onde duas ou mais repetições do mesmo tema começam a se diferenciar.

Esses quatro aspectos apresentados formam o que Chaffin e Logan (2006) chamam de marcas de *performance* (*performance cues*). As marcas de *performance* são importantes, pois equilibram a necessidade de automatização dos recursos técnico-interpretativos empregados com a atividade criativa, que pode criar uma variabilidade contextual, exigida em uma *performance* pública. De acordo com os autores:

> Marcas de performance são os pontos de referência de uma peça com os quais um músico experiente preocupa-se durante a performance. Esses pontos de referência são cuidadosamente selecionados e ensaiados durante a prática para que eles venham à mente automaticamente e sem esforço com o desvelar da peça, obtendo os movimentos altamente praticados de dedos, mãos e braços[10] (CHAFFIN; LOGAN, 2006: 115, tradução nossa).

[10] "Performance cues are the landmarks of the piece that the experienced musician attends to during performance, carefully selected and rehearsed during practice so that they come to mind automatically and effortlessly as the piece unfolds, eliciting the highly practiced movement of fingers, hands and arms" (CHAFFIN; LOGAN, 2006: 115).

Os autores defendem que as marcas de *performance* fazem parte de um sistema hierarquizado de decisões que são tomadas no estágio inicial do estudo e que determinam, ao final do processo, o todo de uma obra. Após identificada a estrutura formal da música e as marcas de *performance* básica, interpretativa e expressiva, o intérprete foca-se na técnica básica e então na interpretação, revisitando-as constantemente até a automatização. Com a mecânica da peça resolvida e as decisões interpretativas tomadas, a atenção do intérprete volta-se para as marcas de *performance* expressivas até a preparação final da *performance* pública. Definidas assim, as marcas de *performance* orientam o planejamento da *performance* de uma peça musical e estabelecem as diretrizes para as sessões de prática instrumental. Lisboa et al. (2007) mostram, em um estudo empírico com um violoncelista, como intérpretes profissionais selecionam estrategicamente marcas de *performance* durante as sessões de prática para obterem a automaticidade técnica necessária e a variabilidade exigida em *performances* públicas.

Cada instrumento carrega consigo marcas de *performance* básicas com características idiossincráticas. No violão, por exemplo, pode-se ter como exemplos a escolha da posição no braço onde a frase será executada, os dedilhados de mão direita e de mão esquerda para a execução de arpejos e escalas, o ângulo de ataque da mão direita, saltos de mão esquerda, etc. Além disso, cada intérprete-professor pode identificar diferentes marcas de *performance* em uma peça tocada por um estudante e, com isso, utilizar diferentes estratégias de ensino que visam possibilitar ao aluno uma maior autonomia musical.

Considerações finais

É mister notar que o conceito de prática musical ainda é passível de discussão teórica. A *expertise view* indica uma forte tendência ao acúmulo de horas praticadas para a aquisição da *expertise* musical, enquanto outros estudos sustentam a necessidade de se considerar conceitos qualitativos, tais como concentração e organização, para a obtenção de uma eficiente *performance*. Não obstante, percebe-se um maior acordo sobre a importância da construção da autonomia do aluno frente à organização de sua prática musical. A construção do *self* no desenvolvimento musical do aluno deve ser um dos principais objetivos do professor de música. Ou seja, a autoconsciência, o autoensino, a autorregulação e a autoavaliação devem permear o processo educacional para a aprendizagem da *performance* musical.

Como consequência natural, esse processo inclui a reflexão sobre o

planejamento da *performance* musical. Ciente de uma mais completa dimensão do contexto onde a *performance* ocorre e propositivo em relação às marcas de *performance* necessárias para um ideal planejamento, o aluno estará melhor preparado para os desafios da exposição pública. Ou seja, os obstáculos ao desenvolvimento técnico-analítico e expressivo de uma obra serão mais facilmente vencidos e o caminho para a obtenção de uma *performance* musical com qualidade final tornar-se-á transponível.

Referências

ARAÚJO, M. O desenvolvimento de um questionário de comportamentos autorreguladores da prática musical em intérpretes. *Música Hodie*, v. 15, n.1, 2015.

ARAÚJO, R. C. Crenças de autoeficácia e teoria do fluxo na prática, ensino e aprendizagem musical. *Percepta*, v.1, n.1, p. 55-66, 2013.

BARROS, L. C. Retrospectiva histórica e temáticas investigadas nas pesquisas empíricas sobre o processo de preparação da performance musical. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 31, p. 284-299, jun. 2015.

BARRY, N. H.; HALLAM, S. Practice. In: PARNCUTT, R.; MCPHERSON, G. E. (Eds.), *The Science and Psychology of Music Performance*: Creative Strategies for Teaching and Learning. New York: Oxford University Press, 2002, p. 151-166.

BENETTI JR., Alfonso. Expressividade e performance: estratégias práticas aplicadas por pianistas profissionais na preparação de repertório. *Opus*, Porto Alegre, v. 19, n. 2, p. 135-146, dez. 2013.

CHAFFIN, R.; IMREH, G. A Comparison of Practice and Self-Report as Sources of Information about the Goals of Expert Practice. *Psychology of Music*, v. 29, n. 1, p. 39-69, 2001.

_____. Practicing Perfection: Piano Performance as Expert Memory. *Psychological Science*, v. 13, n. 4, p. 342-349, 2002.

CHAFFIN, R.; LEMIEUX, A. F. General Perspectives on Achieving Musical Excellence. In: WILLIAMON A. (Ed.) *Musical Excellence*: Strategies and Techniques to Enhance Performance. London: Oxford University Press, 2004, p. 19-40.

CHAFFIN, R.; LOGAN, T. Practicing Perfection: How Concert Soloists Prepare for Performance. *Advances in Cognitive Psychology*, v. 2, n. 2-3, p. 113-130, 2006.

DAVIDSON, J. Developing the Ability to Perform. In: RINK, J. (Ed.). *Musical Performance*: A Guide to Understanding. Cambridge: Cambridge University Press, 2002, p. 89-101.

DAVIDSON, J. et al. Environmental Factors in the Development of Musical Performance Skill over the Life Span. In: HARGREAVES, D. J.; NORTH, A.C. (Eds.). *The Social Psychology of Music*. Oxford: Oxford University Press, 1998, p. 188-206.

DEUSTCH, Diana. *Psychology of Music*. 3ª ed. San Diego: Academic Press, 2013.

ERICSSON, K. A.; KRAMPE, R. T.; TESCH-RÖMER, C. The Role of Deliberate Practice in the Acquisition of Expert Performance. *Psychological Review,* v. 100, n. 3, p. 363-406, July 1993.

FIREMAN, Milson; TOURINHO, Cristina; SANTIAGO, Diana. Leitura musical à primeira vista ao violão: a influência da organização do material de estudo. In: ZORZAL, Ricieri Carlini; TOURINHO, Cristina (Orgs.). *Aspectos práticos e teóricos para o ensino e aprendizagem da performance musical*. São Luís: EDUFMA, 2014. p. 46-101.

GABRIELSSON, A. Music Performance. In: DEUSTCH, D. (Ed.). *Psychology of Music*, San Diego: Academic Press, 1999, p. 501-602.

GAUNT, H. One-To-One Tuition in a Conservatoire: The Perceptions of Instrumental and Vocal Teachers. *Psychology of Music,* v. 36, n. 2, p. 215-245, 2008.

GEMBRIS, H. The Development of Musical Abilities. In: COLWELL, R. (Ed.). *Menc. Handbook of Musical Cognition and Development*. New York: Oxford University Press, 2006. p. 124-164

GERLING, C. M. P. C. Barcarola op. 60 de F. Chopin: etapas e estratégias de aprendizagem. *Arts Research Journal*, v. 1, p. 59-75, 2014.

GONCALVES, L. S.; ARAÚJO, R. C. Um estudo sobre percepção musical e crenças de autoeficácia no contexto de uma instituição de ensino superior paranaense. *Revista da ABEM*, Londrina, v. 22, n. 33, p. 137-154, dez. 2014.

GRUSON, L. M. Rehearsal Skill and Musical Competence: Does Practice Makes Perfect? In: SLOBODA, J. A. (Ed.). *Generative Processes in Music*: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition. Oxford: Clarendon Press, 1988.

HALLAM, S. Novices Musicians Approaches to Practice and Performance: Learning New Music. *Newsletter of the European Society for the Cognitive Sciences of Music*, v. 6, p. 2-10, 1994.

_____. Professional Musicians Orientation to Practice: Implications for Teaching. *British Journal of Music Education*, v. 12, n. 1, p. 3-19, 1995a.

_____. Professional Musicians Approaches to the Learning and Interpretation of Music. *Psychology of Music*, v. 23, n. 2, p. 111-128, 1995b.

_____. Approaches to Instrumental Music Practices of Experts and Novices: Implications for Education. In: HARALD, J.; LEHMANN, A. C. (Orgs). *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*. Oslo: Norges Musiknhogskola, 1997a, p. 89-107.

_____. What Do We Know About Practicing? Towards a Model Synthesing the Research Literature. In: HARALD, J.; LEHMANN, A. C. (Orgs). *Does Practice Make Perfect? Current Theory and Research on Instrumental Music Practice*. Oslo: Norges Musiknhogskola, 1997b, p. 179-231.

_____. The Predictors of Achievement and Dropout in Instrumental Tuition. *Psychology of Music*, v. 26, n. 2, p. 116-132, 1998.

_____. The Development of Metacognition in Musicians: Implications for Education. *British Journal of Music Education*, v. 18, n. 1, p. 27-39, 2001.

HALLAM, Susam; CROSS, Ian; THAUT, Michael (Org.). *The Oxford Handbook of Music Psychology*. Oxford: Oxford University Press, 2009.

JORGENSEN, H. Strategies for Individual Practice. In: WILLIAMON A. (Ed.). *Musical Excellence*: Strategies and Techniques to Enhance Performance. London: Oxford University Press, 2004, p. 85-104.

JUSLIN, Patrik; SLOBODA, John. *Handbook of Music and Emotion*: Theory, Research, Applications. Oxford: Oxford University Press, 2011.

KOKOTSAKI, D. *A Grounded Theory Approach to Understanding the Pianist's Perspective on the Attainment of High Quality in Musical Ensemble Performance*. Tese (Doutorado em Filosofia). Department of Music, The University of Sheffield, 2003.

_____. Understanding the Ensemble Pianist: a Theoretical Framework. *Psychology of Music*, v. 35, n. 4, p. 641-688, 2007.

KRAMPE, R. T.; ERICSSON, K. A. Deliberate and Elite Musical Performance. In: RINK, J. (Ed.). *The Practice of Performance*: Studies in Musical Interpretation. Cambridge: Cambridge University Press, 1995, p. 84-104.

KURKUL, W. W. Nonverbal Communication in One-To-One Music Performance Instruction. *Psychology of Music,* v. 35, n. 2, p. 327-362, 2007.

LAGE, G.M. et al. Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *Per Musi,* Belo Horizonte, n. 5/6, p. 14-36, 2002.

LEHMANN, A. C.; DAVIDSON, J. W. Taking an Acquired Skills Perspective on Music Performance. In: COLWELL, R. (Ed.). *Menc. Handbook of Musical Cognition and Development*. New York: Oxford University Press, 2006, p. 225-258.

LEON-GUERRERO, A. Self-regulation Strategies Used by Students Musicians during Music Practice. *Music Education Research*, v. 10, n. 1, p. 91-106, 2008.

LISBOA, Tania. et al. Variability and automaticity in highly practiced cello performance. In: WILLIAMON, A. and COIMBRA, D. (Orgs.) *Proceedings of the International Symposium on Performance Science*. Porto: AEC, 2007. p.161-166.

LONG, Marion; et al. Do Prior Experience, Gender, or Level of Study Influence Music Students' Perspectives on Master Classes? *Psychology of Music,* v. 40, n. 6, p. 683-699, 2012a.

_____. Blast from the Past: Conservatoire Students' Experiences and Perceptions of Public Master Classes. *Musicae Scientiae,* v. 16, n. 3, p. 286-306, 2012b.

MCPHERSON, G. E.; SCHUBERT, E. Measuring Performance Enhancement in Music. In: WILLIAMON A. (Ed.). *Musical Excellence*: Strategies and Techniques to Enhance Performance. London: Oxford University Press, 2004, p. 61-84.

MIKLAZEWSKI, K. A Case Study of a Pianist Preparing a Musical Performance. *Psychology of Music,* v. 17, p. 95-109, 1989.

_____. Individual Differences in Preparing a Musical Composition for Public Performance. In: MIKLAZEWSKI, K.; BIATKOWSKI, A. (Eds.). *Psychology of Music Today*. Varsóvia: Fryderyck Chopin Academy of Music, 1995.

MILLS, J. Musical Performance: Crux or Curse of Music Education? *Psychology of Music*, v. 31, n. 3, p. 324-339, 2003.

NERLAND, M. One-To-One Teaching as Cultural Practice: Two Case Studies from an Academy of Music. *Music Education Research,* v. 9, n. 3, p. 399-416, 2007.

NIELSEN, S. G. Learning Strategies in Instrumental Music Practice. *British Journal of Music Education*, v. 16, n. 3, p. 275-291, 1999.

_____. Strategies and Self-Efficacy Beliefs in Instrumental and Vocal Individual Practice: A Study of Students in High Music Education. *Psychology of Music*, v. 32, n. 4, p. 418-431, 2004.

PALMER, Caroline. Music Performance: Movement and Coordination. In: DEUSTCH, Diana. *Psychology of Music*. San Diego: Academic Press, 2013. p. 405-422.

PRESLAND, C. Conservatoire Student and Instrumental Professor: The Student Perspective on a Complex Relationship. *British Journal of Music Education*, v. 22, n. 3, p. 237-248, 2005.

PURSER, D. Performers as Teachers: Exploring the Teaching Approaches of Instrumental Teachers in Conservatoires. *British Journal of Music Education*, v. 22, n. 3, p. 287-298, 2005.

RAY, S. Fatores de estresse e ansiedade na performance musical: histórico e perspectivas após 10 anos de Simcam. *Percepta*, v. 3, p. 115-126, 2014.

RENWICK, J. M.; MCPHERSON, G. E. Interest and Choice: Student-Selected Repertoire and its Effect on Practising Behaviour. *British Journal of Music Education*, v. 19, n. 2, p. 173-188, 2002.

SANTIAGO, D. *Proporções nos Ponteios para Piano de Camargo Guarnieri*: um estudo sobre representações mentais em performance musical. Tese (Doutorado em Execução Musical). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2001.

_____. Construção da performance musical: uma investigação necessária. *Performance Online*, v. 2, p. 1-14, 2006.

_____. Vestígios da música no tempo: pesquisas em memória e performance musical. *Percepta*, v. 2, n. 2, p. 37-52, 2015.

SANTIAGO, P. F. A integração da prática deliberada e da prática informal no aprendizado da música instrumental. *Per Musi,* Belo Horizonte, n. 13, p. 52-62, jun. 2006.

SANTOS, R. A. T. A preparação do repertório de piano de estudantes fundamentada nos modelos de conhecimento musical. *Percepta*, v. 1, n. 1, p. 125-144, 2013.

_____. *Mobilização de conhecimentos musicais na preparação do repertório pianístico ao longo da formação acadêmica*: Três estudos de caso. Tese (Doutorado em Educação Musical). Escola de Música, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

SANTOS, R. A. T.; GERLING, C. C. Ways of Knowing and Types of Knowledge: How do Students Approach a New Piece of Music? *International Journal of Music Education*, v. 30, p. 195-210, 2012.

SANTOS, R. A. T.; HENTSCHKE, L. A perspectiva pragmática nas pesquisas sobre prática instrumental: condições e implicações procedimentais. *Per Musi,* Belo Horizonte, n. 19, p. 72-82, jun. 2009.

SCHON, D. A. *Educando o profissional reflexivo*: um novo design para o ensino e aprendizagem. Porto Alegre: Artes Médicas Sul, 2000.

SLOBODA, J. A. *The Musical Mind*: the Cognitive Psychology of Music. Oxford: Oxford University Press, 1985.

_____. *Exploring the Musical Mind*: Cognition, Emotion, Ability, Function. New York: Oxford University Press, 2005.

SLOBODA, J. A. et al. The Role of Practice in the Development of Performing Musicians. *British Journal of Psychology,* v. 87, p. 287-309, maio 1996.

SLOBODA, J. A.; DAVIDSON, J. The Young Performing Musician. In: DELIÈGE, I.; SLOBODA, J. (Eds.) *Musical Beginnings*: Origins and Development of Musical Competence. Oxford: Oxford University Press, 1996.

TIRABOSCHI, J. Missão possível. *Galileu*, n. 210, p. 42-48, jan. 2009.

WILLIAMON, A.; VALENTINE, E. Quantity and Quality of Musical Practice as Predictors of Performance Quality. *British Journal of Psychology*, v. 91, n. 3, p. 353-376, Aug. 2000.

WILLIAMON, A. *Musical Excellence*: Strategies and Techniques to Enhance Performance. London: Oxford University Press, 2004.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *Explorando master-classes de violão em festivais de música:* um estudo multi-casos sobre estratégias de ensino. Tese (Doutorado em Educação Musical). Escola de Música, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2010.

ZORZAL, Ricieri Carlini; TOURINHO, Cristina (Orgs.). *Aspectos práticos e teóricos para o ensino e aprendizagem da performance musical.* São Luís: EDUFMA, 2014.

Ricieri Carlini Zorzal é bacharel em Violão pela Universidade Federal de Minas Gerais, mestre em Práticas Interpretativas pela Universidade Federal da Bahia e doutor em Educação Musical pela Universidade Federal da Bahia. É Professor Adjunto III da Universidade Federal do Maranhão, onde exerceu, entre 2012 e 2015, a função de chefe do Departamento de Artes. Coordenou, de 2010 a 2014, o Núcleo de Humanidades do Centro de Ciências Humanas (CCH) da UFMA, órgão deliberativo responsável pelas publicações científicas e pela organização de eventos acadêmicos do CCH-UFMA. Coordena o grupo ENSAIO (grupo de pesquisa em Ensino e Aprendizagem da Performance Musical), que tem projetos de pesquisa financiados pela FAPEMA e CNPq e tem publicado seus resultados em periódicos especializados e congressos no Brasil e no exterior. Organizou, recentemente, em parceria com a professora Cristina Tourinho, o livro *Aspectos práticos e teóricos para o ensino e aprendizagem da performance musical*. ricieri@pq.cnpq.br

DOI 10.20504/opus2015c2104

A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade II: ampliando o repertório e desvelando vozes esquecidas

Jorge Linemburg (UDESC)
Luiz Henrique Fiaminghi (UDESC)

Resumo: Este artigo constitui a finalização de um estudo iniciado no ano de 2011, que tratou do levantamento e análise do material referente às rabecas na obra de Mário de Andrade. Através da consulta de fontes impressas, assim como de documentos alocados no Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo (IEB-USP), pôde-se constatar a existência de manuscritos não publicados. Os gêneros em que a rabeca apresenta registros na obra do autor, como o Bumba-meu-boi e a cantoria, por exemplo, são discutidos com base na bibliografia. Este levantamento representa um repertório bastante variado para o instrumento e procura evidenciar e reunir o material musical informado por Vilemão Trindade, disperso em vários livros de Mário de Andrade publicados postumamente por Oneyda Alvarenga, como uma importante fonte de referência para as práticas musicais nas quais a rabeca é um instrumento central, e um exemplo significante da musicalidade brasileira.

Palavras-chave: Rabecas. Mário de Andrade. Repertório de rabeca. Vilemão Trindade. Cantigas de cego.

The *Rabeca* of Vilemão Trindade in Mário de Andrade II: Expanding the Repertoire and Unveiling Forgotten Voices

Abstract: This article marks the completion of a study initiated in 2011 that deals with the collection and analysis of material related to *rabecas* in the work of Mário de Andrade. Consulting printed sources, as well as documents made available by IEB-USP, we established the existence of unpublished manuscripts. Based on the literature, we discuss the genres that document the *rabeca* in Andrade's works, such as *Bumba-meu-boi* and *cantoria.* This collection represents a wide variety of repertoire for the instrument. It seeks to bring to light and unite the musical material introduced by Vilemão Trindade--scattered throughout a number of Andrade's books posthumously published by Oneyda Alvarenga--as an important source of reference for the practice of music where the *rabeca* is a central instrument and a significant example of Brazilian musicianship.

Keywords: *rabecas*: Brazilian fiddles; Mário de Andrade; repertoire for the *rabeca*; Vilemão Trindade; *cantigas de cego* [songs of the blind].

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz Henrique Fiaminghi. A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade II: ampliando o repertório e desvelando vozes esquecidas. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 111-148, dez. 2015.

Submetido em 25/09/2015, aprovado em 14/11/2015.

A partir da década de 1990, os instrumentos musicais passaram a ser tratados por uma abordagem de caráter interdisciplinar (KARTOMI, 1990; 2001. DAWE, 2001; 2003. BATES, 2012), sob a luz do que o etnomusicólogo Joseph Todd Titton chamou de o paradigma próprio da etnomusicologia (TITTON, 2008: 28-29). Esta visão, que agrega elementos teórico-práticos de outras ciências, como a sociologia e a antropologia, tem permitido o surgimento de estudos menos preocupados com o artefato produtor de som em si e busca elucidar as diversas maneiras por meio das quais os instrumentos se relacionam com outros aspectos em seu contexto: sua detenção de simbologia cultural, interação com o intérprete, transformação em *commodity*, etc. (cf., por exemplo, QURESHI, 1997). Uma série de estudos tem demonstrado diferentes maneiras de se abordar os instrumentos musicais para além de sua descrição física, como na organologia tradicional, dominante na maior parte do século passado (para uma descrição mais detalhada, cf. KARTOMI, 1990; 2001. JOHNSON, 1995. DAWE, 2001; 2003. BATES, 2012). Como resultado, um novo e amplo arcabouço teórico-prático tem emergido, com diversas propostas teóricas, metodológicas e analíticas estando à disposição, atualmente.

Nesse contexto das duas últimas décadas, as rabecas passaram a ser objeto de estudo de várias pesquisas (MURPHY, 1997. NÓBREGA, 2000. LIMA, 2001. GRAMANI, 2002. CARVALHO, 2006. MORAES; ALIVERTI; SILVA, 2006. FIAMINGHI, 2008; 2009. FIAMINGHI; PIEDADE, 2009. GRAMANI, 2009). Alguns destes trabalhos, pautados em uma abordagem fenomenológica, através da *performance*, como os dos violinistas José Eduardo Gramani (GRAMANI, 2002) e Luiz Henrique Fiaminghi (FIAMINGHI, 2008; 2009) reconheceram peculiaridades inerentes às rabecas, a partir de uma visão prática, da *praxis* com o instrumento. Gramani foi o principal responsável por chamar a atenção às particularidades das rabecas e concebê-las como portadoras de uma voz própria, ao invés de uma distorção dos padrões estabelecidos para os violinos.

Dentro desse quadro, a pesquisa de um repertório idiomático das rabecas é de extrema importância para a exploração musical desses instrumentos. O presente artigo constitui a conclusão de um trabalho iniciado em 2011, tratando do levantamento e discussão das informações a respeito das rabecas na obra de Mário de Andrade. A primeira etapa foi publicada em uma edição anterior da presente revista, onde se apresentou uma série de melodias do Bumba-meu-boi de Fontes-RN, fornecidas pelo rabequeiro Vilemão Trindade, assim como a descrição desse instrumentista (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012). Os registros manuscritos desse material, alocados no Arquivo Mário de Andrade, foram estudados em visita ao IEB-USP, em novembro de 2011, e analisados sob a perspectiva de "padrões acústicos mocionais", do etnomusicólogo John Baily (BAILY, 1985. PINTO, 2001: 235), como proposta de aproximação do repertório (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012).

Essa primeira consulta dos manuscritos, no IEB-USP, revelou a existência de outros registros, alguns publicados e outros inéditos, motivando uma segunda visita ao instituto, realizada em fevereiro de 2014. O objetivo do presente trabalho é discutir essa parcela restante das informações a respeito das rabecas e fornecer uma síntese de todo o repertório, contidos na obra de Mário de Andrade e que tiveram como principal informante o rabequeiro Vilemão Trindade. Deste modo, são apresentadas 14 melodias de gêneros distintos, informadas pelo rabequeiro e que estão presentes em outros livros (ANDRADE, 1984; 1987), além daquelas referentes ao Bumba-meu-boi, contidas no 3° tomo de *Danças dramáticas do Brasil,* todos organizados por Oneyda Alarenga; uma série de "toadas de cego", ainda não publicadas, que foram enviadas a Mário de Andrade pelo musicólogo José Mozart de Araújo, em correspondência datada de 1934, mas que não traz o nome do informante, também são discutidas.

A abordagem do material informado por Vilemão de forma completa, ao todo 42 melodias entre cocos, toadas, desafios, romances e baianos (cf. Anexo), que se encontra disperso nos livros supracitados e em manuscritos depositados no IEB-USP, permitiu a revelação de um *corpus* rítmico/melódico musicalmente rico e consistente. Sua análise por um viés fenomenológico, que considerou sua prática interpretativa na rabeca em releituras abertas à aplicação de conceitos formulados pela intersecção da etnomusicologia e *performance*, como os "padrões acústicos mocionais" e "*timeline*", pôs em evidência um músico/rabequeiro de primeira linha. Entretanto, apesar de ter tido sua musicalidade tão bem descrita por Mário de Andrade, Vilemão Trindade não recebeu tanta atenção quanto, por exemplo, a figura do embolador Chico Antônio. Neste sentido, no presente artigo, deseja-se também evidenciar a qualidade, quantidade e variedade do material musical coletado a partir de um único informante, o rabequeiro Vilemão Trindade, que adquire, deste modo, um caráter único dentro da obra de Mário.

Nacionalismo, as viagens etnográficas e o registro da música popular brasileira, por Mário de Andrade

Mário de Andrade representa, certamente, uma das figuras centrais na idealização do movimento modernista-nacionalista das artes no Brasil. Por volta do ano 1921, na qualidade de docente do Conservatório Dramático de São Paulo, o sentimento de valorização da cultura nacional já se encontrava manifesto por meio de registros meticulosos de algumas manifestações populares, em São Paulo e adjacências, pelo professor (LOPEZ, 1976: 15).

Em 1924, Mário teve a oportunidade de realizar, junto a outros artistas modernistas, como Tarsila do Amaral e Oswald de Andrade, uma excursão pelo interior do Estado de Minas Gerais, que mais tarde foi denominada "viagem de descoberta do Brasil" (LOPEZ, 1976: 16). Desse contato direto com uma "parcela do povo brasileiro", um projeto nacional de base estética foi convertendo-se e tomando forma de "projeto ideológico" (LOPEZ, 1976: 16).

Ainda no decorrer da década de 1920, Mário se lançou em duas grandes explorações, de caráter etnográfico, de territórios distantes e desconhecidos por ele, que duraram cerca de três meses cada uma. Na primeira delas, entre maio e agosto de 1927, o escritor conheceu grande parte da Amazônia (Pará e Amazonas), transpondo as fronteiras nacionais até o Peru e a Bolívia. Em sua segunda viagem, iniciada em dezembro de 1928 e concluída em fevereiro de 1929, o escritor se aproximou e conviveu com a cultura da Região Nordeste. Visitou os estados de Pernambuco, Alagoas, Rio Grande do Norte e Paraíba (LOPEZ, 1976: 20). Telê Porto Ancona Lopez foi a responsável pela organização e publicação de *O turista aprendiz* (1976), livro que reúne os relatos resultantes dessas duas viagens: diários, notas de pesquisa e crônicas produzidas durante a segunda viagem no papel de correspondente do recém-criado *Diário Nacional* (LOPEZ, 1976: 20). Na introdução, a pesquisadora expressa que o viajante trabalhou "arduamente, sobretudo na Paraíba e Rio Grande do Norte, recolhendo documentos musicais de intérpretes convocados por seus amigos, ou assistindo a ensaios e representações de danças dramáticas" (LOPEZ, 1976: 20).

De fato, para Mário, a música era de extrema importância para o empreendimento do projeto nacional, como expresso em *Ensaio sobre a música brasileira*: "A música popular brasileira é a mais completa, mais totalmente nacional, mais forte criação da nossa raça até agora" (ANDRADE, 1972: 7). O papel concebido para essa música, entretanto, estava condicionado a servir como fonte nutridora de elementos para a criação de uma música artística nacional:

> Pelo que se sabe de Mário de Andrade na época de sua maior atividade como pesquisador de folclore, *seu interesse residia então, antes de mais nada, em obter documentos musicais populares que ajudassem os compositores brasileiros a fixarem as bases nacionais da nossa música artística*. Suas pesquisas começaram como um trabalho fundamentalmente de músico que não pretendia considerar-se folclorista (ALVARENGA, 1984: 16; grifo nosso).

A intenção de Mário em suas viagens etnográficas era tornar acessível essa fonte aos compositores. Seu empenho foi tamanho que, em apenas três meses de permanência na Região Nordeste, os documentos produzidos pelo pesquisador beiram o "milhar e meio" (ALVARENGA, 1984: 17). E, nas palavras de Oneyda Alvarenga, "o fruto das pesquisas de Mário de Andrade constitui até hoje o maior e melhor acervo de música folclórica brasileira registrado por *um pesquisador sozinho* e por grafia musical direta" (ALVARENGA, 1984: 18, grifo da autora).

O material referente às manifestações populares resultante dessa segunda viagem iria compor uma obra imensa sobre a música popular do Nordeste, cujo título, *Na pancada do ganzá*, chegou a ser mencionado por Mário algumas vezes. "Raríssimos são os documentos folclóricos positivamente identificáveis como resultante da primeira excursão brasileira de Mário de Andrade [...]" (ALVARENGA, 1984: 10). Infelizmente, o pesquisador acabou abandonando esse projeto. Dois importantes eventos são citados por Oneyda:

> Em 5 de junho de 1935 Mário de Andrade assumiu o cargo de Diretor do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, acabado de criar, e no termo de posse enterrou de uma vez o 'Na Pancada do Ganzá' e quase tudo o mais que projetara fazer de literatura e estudos sobre arte (ALVARENGA, 1984: 12).

O segundo diz respeito à sua mudança para o Rio de Janeiro, onde permaneceu entre os anos de 1938-1941, período em que se queixava de estar longe de seus livros e documentos, o que tornou impossível a continuação de seus estudos técnicos (ALVARENGA, 1984: 12). Os manuscritos da viagem ao Nordeste foram herdados por Oneyda Alvarenga, aluna, assistente e amiga próxima, que após trabalho meticuloso publicou-os em quatro partes: I - *Danças dramáticas do Brasil* (1959), II - *Música de feitiçaria no Brasil* (1963), III - *Os cocos* (1984) e IV - *As melodias do boi e outras peças* (1987).

Entretanto, mesmo antes de sua viagem ao Nordeste, Mário expressara a insuficiência de se registrar a música popular brasileira em transcrições no formato de partituras. Em sua coluna no *Diário Nacional* encontra-se um registro da consciência do pesquisador a respeito da grande importância do emprego do gravador sonoro: "Nossa música popular é um tesouro prodigioso, condenado à morte. A fonografia se impõe como remédio de salvação" (ANDRADE apud TONI, 2008: 25). Embora o fonógrafo já estivesse sendo bastante utilizado em pesquisas etnográficas musicais em diversas partes do globo e, inclusive, no território brasileiro, como evidenciam as excursões de Koch Grunberg (1907)

e Roquete Pinto (1912), na época em que Mário realizou sua viagem ao Nordeste, esse tipo de tecnologia não parecia ainda ser amplamente difundido e acessível.

Ao retornar, em 1929, Mário, trabalhando até cerca de 1935 com o material da viagem, foi se tornando cada vez mais convicto da importância de se registrar as manifestações populares em gravações, fotografias e filmagens (TONI, 2008: 26). No mesmo texto publicado no *Diário Nacional*, ele justifica a necessidade do fonógrafo com base na impossibilidade de o registro gráfico em partitura captar uma série de informações sonoras presentes naquela música (TONI, 2008: 25). À frente do Departamento de Cultura da cidade de São Paulo, o pesquisador criou a Discoteca Pública, a qual veio a adquirir um gravador Presto Recorder, equipamento de ponta para a época e que possibilitou a realização de gravações em campo (TONI, 2008: 27).

Uma década após sua viagem pelo Nordeste, em 1938, uma equipe liderada pelo arquiteto Luís Saia e composta pelo músico Martin Braunwieser, pelo técnico de som Benedicto Pacheco e o auxiliar geral e assistente de gravação Antônio Ladeira partiu de Santos rumo às regiões Nordeste e Norte do país para "gravar, filmar e fotografar as manifestações musicais com as quais 'topassem pelo caminho'" (TONI, 2008: 29). Os pesquisadores realizaram registros em diversos estados nordestinos, especialmente, em Pernambuco e na Paraíba. Entretanto, não o fizeram em Alagoas e Rio Grande do Norte, estados que Mário havia percorrido anteriormente em sua visita à região.

É interessante o fato de a Missão não ter passado pelo Rio Grande do Norte, onde Mário, responsável pela concepção dessa expedição, passou boa parte de sua viagem e trabalhou mais arduamente no registro de material musical, uma vez que o contato com a figura do embolador Chico Antônio e o espetáculo do Bumba-meu-boi de Fontes na localidade de Bom Jardim marcaram-no profundamente, como expressou em seu diário: "De noite o 'Boi' de Fontes veio dançar no engenho. A mais perfeita dança dramática que já vi na viagem. Artistas deliciosos de espontaneidade e espírito" (ANDRADE, 1976: 356). E a importância dada à música potiguar era tamanha que:

> [...] parece ter havido um momento, talvez ainda em meio às pesquisas, em que a intenção de Mário foi dedicar um livro à música folclórica do Rio Grande do Norte, exclusivamente. […] achei quatro desenhos parecendo rabiscados por Mário, dos quais dois, francamente capas de livros, registram: "Mário de Andrade / Populário Musical Potiguar / 1929"; "Populário Musical Potiguar / Mário". O segundo foi cancelado; e em ambos se vê um ganzá (ALVARENGA, 1984: 9).

Duas hipóteses são levantadas para o não registro da música popular potiguar pela Missão: a primeira é que, como a viagem ocorreu entre os meses de fevereiro e julho de 1938, coincidiram com as montagens de carnaval e o ciclo joanino, mas não com o natalino, ao qual boa parte das manifestações observadas por Mário em terras potiguares está associada. A pesquisadora Flávia C. Toni explica que isto, de fato, se deu em relação a outro estado nordestino: "[...] nem passaram pela Bahia, onde o calendário musical se concentrava principalmente no início de dezembro" (TONI, 2008: 30). A outra possibilidade é que, como expressado por Mário em algumas de suas correspondências enviadas a Câmara Cascudo, o primeiro deixa claro seu desejo de retornar pessoalmente ao Rio Grande do Norte, comentando mesmo sobre a possibilidade de comprar um terreno em terras potiguares (ANDRADE, 2000: 89-91).

A música de rabeca em Mário de Andrade

Como já exposto anteriormente, o material resultante da viagem etnográfica ao Nordeste corresponde a uma das maiores empreitadas realizadas por um pesquisador para reunir material referente à música popular brasileira. Devido ao fato de a rabeca ser encontrada em diversas das manifestações populares registradas por Mário, empreendeu-se uma busca com o objetivo de detectar o conteúdo referente a esse instrumento inserido na obra do autor[1]. Pôde-se observar que a maior parte do material relacionado ao repertório das rabecas e manifestações em que esse instrumento é utilizado, presente no Arquivo Mário de Andrade, encontra-se publicada e é resultado da viagem etnográfica à Região Nordeste (ANDRADE, 1959; 1976; 1984; 1987). No terceiro tomo de *Danças dramáticas do Brasil* (ANDRADE, 1959), encontra-se uma série de 29 melodias (toadas e danças) fornecidas pelo rabequeiro Vilemão Trindade, integrante do Bumba-meu-boi assistido e registrado pelo autor, em Bom Jardim-RN. Nessa obra também se encontra publicada a descrição de Vilemão, na "Psicologia dos Cantadores" (ANDRADE, 1959: 10-11). Todo esse material foi apresentado e discutido em outro artigo dos autores (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012).

Em *As melodias do boi e outras peças* (ANDRADE, 1987) foi detectada outra série de treze melodias fornecidas também por Vilemão (p. 36), incluindo romances (p. 150-152), toadas (p. 171-174) e desafios (p. 187-190). N'*Os cocos* (ANDRADE, 1984), encontra-se

[1] Para isto, foram realizadas consultas de manuscritos alocados no Arquivo Mário de Andrade do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo, IEB-USP, em dois momentos: entre 07 e 08 de novembro de 2011 e no período de 05 a 07 de fevereiro de 2014.

apenas uma melodia relacionada à rabeca, também informada pelo mesmo rabequeiro: *O sol lá vem* (p. 65). Já em *O turista aprendiz*, encontram-se citações sobre a rabeca e o rabequeiro Vilemão Trindade nas páginas 354-356 (ANDRADE, 1976).

Além desse material coletado por Mário, também foram encontradas outras melodias atribuídas à rabeca, registradas por outro pesquisador. O musicólogo José Mozart de Araújo obteve sete toadas de cego, em Itapipoca-CE. Essas toadas, enviadas a Mário junto a uma carta, são datadas de 28 de novembro de 1934 e ainda não foram publicadas. A seguir, o repertório de rabeca detectado na obra de Mário de Andrade é apresentado e discutido, subdividido em gêneros. O Anexo apresenta a relação de todas as peças, com as respectivas fontes.

Bumba-meu-boi de Fontes em Bom Jardim-RN

Bumba-meu-boi é o nome dado à dança dramática, realizada no Nordeste, cuja trama gira em torno da morte e ressurreição da figura principal, o boi (ANDRADE, 1989: 62). A denominação, entretanto, pode variar. Araújo (1964) comenta que em algumas regiões há dois Bois: o do solstício de verão e o de inverno, como no Ceará, onde o Boi-de-reis é natalino e o Boi-de-São-João é junino. No Piauí, o folguedo recebe o mesmo nome que no Ceará (ARAÚJO, 1964: 406), caracterizando-se como um tipo de reisado (ALVARENGA, 1982: 41); enquanto que no Pará e no Amazonas, o Boi bumbá, como é chamado na Região Norte, é exibido nas comemorações relacionadas a São João (CASCUDO, 2012: 117).

Cascudo acredita que o folguedo seja genuína e exclusivamente brasileiro, com origem na Região Nordeste, de onde migrou para os outros cantos do país: Norte, Centro-Oeste e Sul (CASCUDO, 2012: 136-137). Segundo Oneyda Alvarenga (1982: 41), "um dos valores da dança dramática do Bumba meu boi é ser fundamentalmente nacional nas suas características, nos tipos e costumes que põe em cena, nos seus textos e nas suas músicas". Alceu Maynard Araújo afirma, entretanto, que não se pode concluir que o Bumba-meu-boi seja genuinamente brasileiro (ARAÚJO, 1964: 401).

A figura de um boi feito de armação de madeira coberta de pano, que dança e pula, presente nos Bois brasileiros, parece ter relação com as Tourinhas portuguesas, do Minho (CASCUDO, 1984: 425). No Brasil, o folguedo se formou pela "aglutinação incessante de outros bailados de menor densidade na apreciação coletiva" ao redor dele (CASCUDO, 2012: 138). Ao Boi, juntaram-se os "motivos comuns ao trabalho pastoril e figuras normais dos povoados e vilas próximas, [...] as visões da literatura oral [...] e os entes naturais" (CASCUDO, 2012: 138). As personagens do folguedo podem ser classificadas em

humanas, animais e fantásticas (ALVARENGA, 1982: 43). O Bumba-meu-boi representa uma reunião de "reinados [reisados], ranchos, bailes e danças autônomas" (CASCUDO, 2012: 138; cf. também CASCUDO, 1984: 431). Cabe ressaltar que esse folguedo não se caracteriza pela homogeneidade, passando por modificações e se refazendo a cada ano. Segundo Cascudo, "é o único folguedo brasileiro em que a renovação temática dramatiza a curiosidade popular, atualizando-a" (CASCUDO, 2012: 138).

Somente as figuras classificadas como humanas é que entoam os cantos, com a instrumentação variando bastante, podendo ser composta por combinações diversas, entre violão, viola, cavaquinho, tambor, pandeiro, ganzá, maracá, zabumba, sanfona, flautim, clarineta e rabeca. Maynard Araújo afirma que, nas regiões Norte e Nordeste, os membranofônios são fundamentais e ele fala da presença da rabeca somente em Pernambuco (ARAÚJO, 1964: 407). Na música, há também, além dos instrumentos, coro de cantadeiras, ou cantor(a) solista, a quem os instrumentistas respondem (ALVARENGA, 1982: 44).

Mário de Andrade se interessou profundamente pelo bailado do Boi, tendo reunido uma série de documentos sobre a dança e diversas melodias do folguedo, publicadas postumamente no 3º tomo de *Danças dramáticas do Brasil* (ANDRADE, 1959) e n'*As melodias do boi* (ANDRADE, 1987), como explica Flávia C. Toni (1989: 62). Em sua viagem etnográfica ao Nordeste, Mário teve a oportunidade de prestigiar cinco representações da dança dramática: dois ensaios do Boi calemba, no bairro do Alecrim, e uma apresentação do Boi de São Gonçalo, na Praia da Redinha, todos eles em Natal-RN. Ainda nas terras potiguares, no Engenho Bom Jardim, presenciou a apresentação do Boi de Fontes, já citada (ANDRADE, 1976: 354-356). O último Boi acompanhado pelo pesquisador foi no Engenho Batateiras-PE.

A apresentação em Bom Jardim, no dia 09 de janeiro de 1929, impressionou muito Mário, como citado acima (ANDRADE, 1976: 356). Tal riqueza é contraposta ao Boi visto em Pernambuco, ao qual o pesquisador se referiu nas mesmas *Notas de viagem*, no dia 16 de fevereiro: "[...] Boi, salvo danças, péssimo" (ANDRADE, 1976: 367).

A rabeca é citada nos dois Bois acompanhados pelo autor na cidade de Natal. Entretanto, somente uma melodia foi registrada – *O gigante* do Boi de São Gonçalo (ANDRADE, 1959: 110-111) – e não há esclarecimento se a transcrição corresponde apenas ao canto. Entretanto, uma outra versão dessa toada foi colhida em Bom Jardim e, segundo a descrição de Vilemão, pode-se inferir que a rabeca toca a melodia em uníssono com o cantador (cf. a descrição feita por Mário de Andrade, mais abaixo). O Bumba-meu-boi assistido pelo pesquisador em Bom Jardim, por outro lado, além de marcá-lo profundamente, teve um grande número de músicas transcritas; o repertório desse

folguedo colhido por Mário a partir do rabequeiro Vilemão Trindade, em Bom Jardim, soma 28 melodias (ANDRADE, 1959. LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012).

Os grupos potiguares de Boi, atualmente, são denominados Boi calemba (CASCUDO, 1984: 421. GURGEL, 2008: 104) ou Boi de reis (cf. http://pontodoboivivo.blogspot.com.br/). As rabecas permanecem elementos imprescindíveis nos Bois do Rio Grande do Norte, ao lado do pandeiro e de algum instrumento de corda ou da sanfona (GURGEL, 2008: 104). Deífilo Gurgel (2008: 104), folclorista potiguar, cita os grupos Manoel Marinheiro, em Natal, de Antônio da Ladeira, Santa Cruz, e de Pedro Guajiru, de São Gonçalo, entre outros, como os de maior evidência no estado, hoje.

A consulta aos manuscritos no IEB-USP corroborou a posição de Oneyda Alvarenga a respeito das melodias que foram fornecidas por Vilemão. Destas, 27 estão no manuscrito de Mário de Andrade (MA-MMA-39-49-50), que no alto traz a indicação de Vilemão Trindade e João Sardinha como informantes. Duas outras não apresentam a indicação precisa do informante, mas possivelmente foram colhidas de Vilemão, segundo a autora (ANDRADE, 1959: 14). Esta conclusão da autora, embora não explicada no texto de *Danças dramáticas do Brasil*, deve-se, possivelmente, ao fato de que essas duas melodias encontram-se entre outras duas certamente fornecidas por Vilemão: o *Coco do Piauí* e a versão definitiva d'*O Gigante*.

Essas 29 melodias podem ser classificadas em toadas (cantadas) e danças. Como a rabeca é o instrumento responsável por entoar os baianos, o rabequeiro, provavelmente, foi o informante de 24 melodias, correspondentes aos baianos. Uma delas, já citada anteriormente, está intitulada *Coco do Piauí, com seu baiano* (ANDRADE, 1959: 45), correspondendo a um exemplo de toada com dança, fornecido por Vilemão. Das cinco melodias restantes, uma corresponde à *Valsa do boi* (ANDRADE, 1959: 103), instrumental, com as outras quatro representando as toadas, das quais apenas o *Lamento do Mateus* foi certamente fornecida por João Sardinha (ANDRADE, 1959: 11). Quem, entre Vilemão e João Sardinha, foi exatamente o informante das outras quatro permanece uma questão incógnita.

Além dos baianos fornecidos por Vilemão, há outros quatro exemplos dessa dança, todos sucedendo algum canto. Três deles foram fornecidos por Antônio Bento de Araújo de Lima: *Cantigas de engenho nº 2* (ANDRADE, 1959: 60), *Moreira Cesar e seu baiano nº 1* (ANDRADE, 1959: 60) e a *Primeira despedida* (ANDRADE, 1959: 106). O quarto corresponde a uma variação de *Moreira Cesar e seu baiano*, a nº 2 (ANDRADE, 1959: 62), informada pelos figurantes do Boi de Fontes.

Baianos. Em seu ensaio *Variações sobre o baião*, o compositor César Guerra-Peixe afirma que "'Baião' e 'baiano' são vocábulos que se aplicam indiferentemente a diversas manifestações populares de *música* e *dança*" (2007: 120; grifo nosso). Acrescenta o autor que é o Bumba-meu-boi a manifestação onde ele é ouvido com maior frequência (GUERRA-PEIXE, 2007: 120). De fato, vários pesquisadores concordam que os dois termos designam a mesma coisa (ALVARENGA, 1982: 177. ANDRADE, 1989: 35. CASCUDO, 2012: 88) [2].

Em relação a seu uso como dança, Mário de Andrade informa no vocábulo "baiano" em seu *Dicionário musical brasileiro*:

> Na minha viagem em 1928 pude notar que o povo em geral, no Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, quando falava em 'baiano' se referia a uma dança não cantada. É o que está bem exemplificado pelos baianos que intercalam os números de canto, do bumba-meu-boi do norte-riograndense [...] (ANDRADE, 1989: 35).

E continua: "Como coreografia o baiano consiste em dança individual, ginástica, caracterizada pelos movimentos a passos rapidíssimos das pernas e dos pés" (ANDRADE, 1989: 35). A estas características pode-se acrescentar, ainda, o caráter improvisatório dos movimentos corporais (CASCUDO, 2012: 87). Cascudo diz que no Rio Grande do Norte "Era o baile do Birico e do Mateus […] no bumba meu boi, sempre aplaudidos [...]" (CASCUDO, 2012: 87).

No que diz respeito aos aspectos musicais, Oneyda Alvarenga afirma que os baianos são "[...] melodias sincopadas, parentes do refrão dos Lundus, das Chulas e de outras que revelam no seu corte rítmico que se destinam a danças cheias de movimentos de ancas. Caracteriza-o também a freqüência dos refrãos instrumentais em curtos arpejos" (ALVARENGA, 1982: 179).

---

[2] Na cantoria, o baião designa uma introdução ao desafio e o trecho instrumental entre os versos de dois cantadores: em caráter de interlúdio. E, neste caso, pode ainda ser denominado rojão, ou rojão de viola (ALVARENGA, 1982: 180. GUERRA-PEIXE, 2007: 122. CASCUDO, 2012: 88). "Se um dos cantadores faz uso da rabeca – o violino rústico –, o baião é feito neste instrumento; mudando, porém, a forma melódica" (GUERRA-PEIXE, 2007: 122). O baião difundido em todo o Brasil pelo sanfoneiro Luís Gonzaga, entretanto, representa uma modificação dos baiões/baianos nordestinos, com influências dos sambas e conga cubanas (CASCUDO, 2012: 88), sendo caracterizado pelo canto.

A questão de como se classificar as escalas utilizadas nas melodias modais da música brasileira foi assunto de que se ocuparam diversos pesquisadores. Existe um grande número de hipóteses a respeito das influências externas. Há autores, como Baptista Siqueira e Guerra-Peixe, que argumentam inclusive uma origem autóctone das melodias modais brasileiras, preferindo utilizar uma terminologia diversa, em vez da gregoriana (PAZ, 2002: 28). As escalas maiores com sétimo grau abaixado (mixolídio) e a hexacordal (sem sensível) estão presentes em todos os estudos verificados por Ermelinda A. Paz (2000: 33). Citando José Siqueira, a autora diz que os modos mais empregados no Nordeste são os maiores mixolídio, lídio e uma mistura desses dois; e os menores frígio, dórico e uma mistura desses dois (PAZ, 2000: 33).

Segundo Cascudo (2012: 88), Guerra-Peixe registrou melodias de baianos construídas nos modos jônio, mixolídio, lídio, em combinações destes dois últimos e mesmo dos três. No modo menor são menos comuns e, neste caso, normalmente em eólio e, raramente, em dórico. Estas afirmações estão, aproximadamente, de acordo com os baianos do Bumba-meu-boi do Rio Grande Norte em questão, onde 22 dos baianos encontram-se no modo maior e os dois restantes em menor, mas dórico. Dos maiores, treze podem ser classificados dentro do modo jônio, cinco no mixolídio e um no lídio. Há quatro deles, entretanto, cuja melodia não apresenta o sétimo grau, caracterizando a escala hexacordal: *Baianos 8* e *9* (ANDRADE, 1959: 43), *1º Baiano do Mateus* (ANDRADE, 1959: 83) e o *Baiano do urubu* (ANDRADE, 1959: 102).

O *2º Baiano do Mateus* apresenta o 4º grau aumentado como bordadura inferior do 5º grau (Fig. 1), o que poderia configurar um modo mesclado, resultante da mistura de jônio e lídio, enquanto que o *Baiano da burrinha* (Fig. 2) possui a sétima móvel, oscilando em 7ª menor e sensível como bordadura inferior. Neste caso, ocorre a mistura entre jônio e mixolídio. Somente os *Baianos da caboclinha* e o *Baiano de despedida* (Fig. 3) estão em modo menor, dórico.

Guerra-Peixe, ao se debruçar sobre os diferentes empregos dos vocábulos "baião" e "baiano", em diversas manifestações de música e/ou dança – orquestras populares do Maranhão, bandas de pífano nordestinas e cabocolinhos de Recife, por exemplo – apontou que todas se caracterizam, musicalmente, pela "alegria, variação e vivacidade" (GUERRA-PEIXE, 2007: 122). E, além destas, também possui o sentido de "interlúdio", "já que se intercala às falas do Bumba-meu-boi, às manobras dos Cabocolinhos e se entremeia à poesia dos cantadores" (GUERRA-PEIXE, 2007: 123).

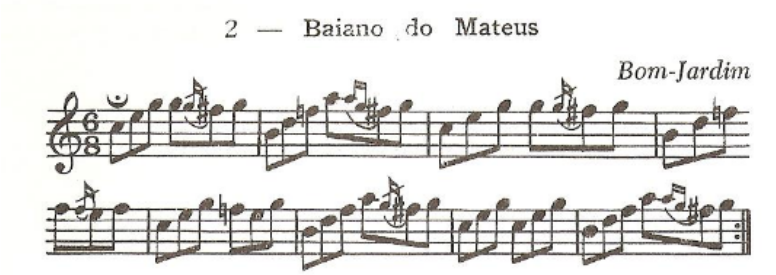


Fig. 1: *2º Baiano do Mateus*, com a ocorrência da 4ª justa e da 4ª aumentada (Fá♯) como bordadura inferior. Reproduzido a partir de Andrade (1982: 86).

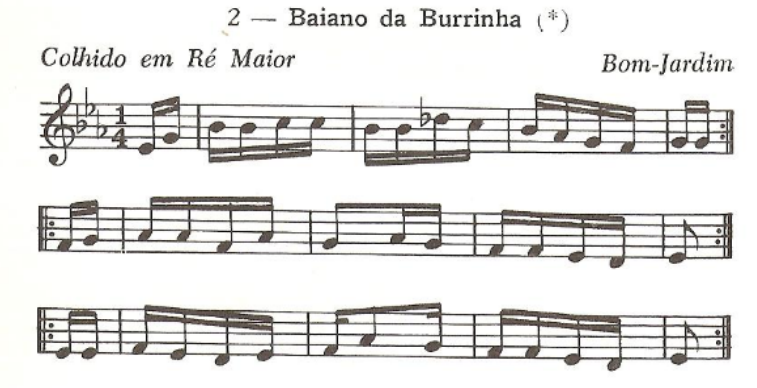


Fig. 2: *Baiano da burrinha*, com a ocorrência da 7ª menor (Ré♭) e da sensível (Ré) como bordadura inferior. Reproduzido a partir de Andrade (1982: 68).

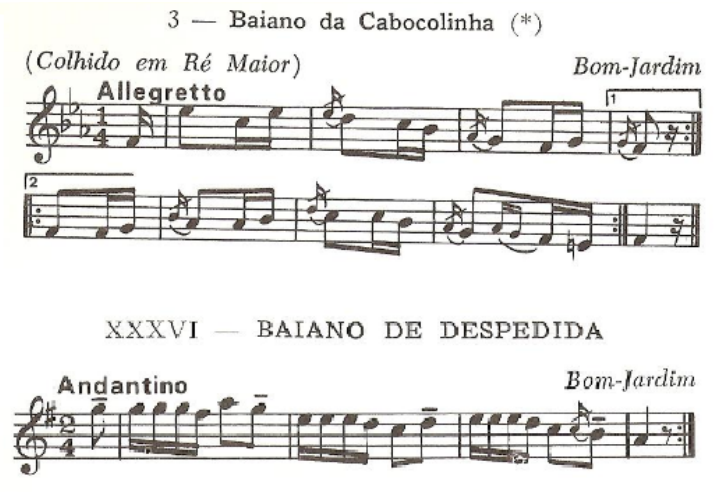


Fig. 3: Baianos em modo menor (dórico): *Baiano da caboclinha* e *Baiano de despedida*. Reproduzidos a partir de Andrade (1982: 80 e 112, respectivamente).

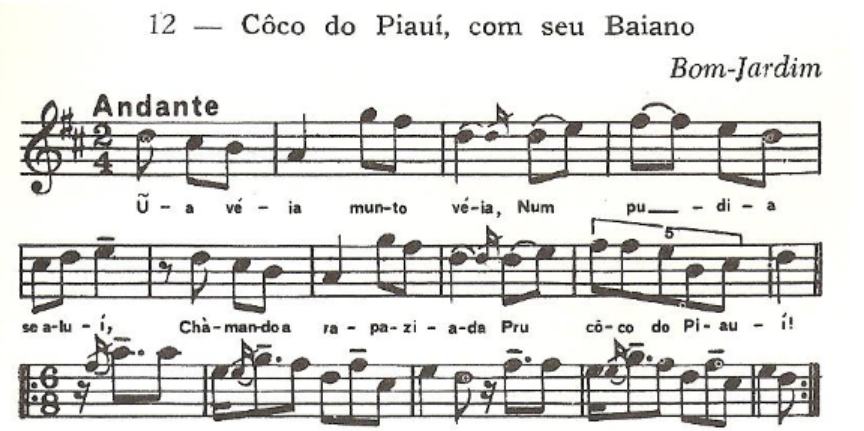


Fig. 4: *Coco do Piauí, com seu baiano*, exemplo de canção/toada seguida de baiano. Reproduzido a partir de Andrade (1982: 47).

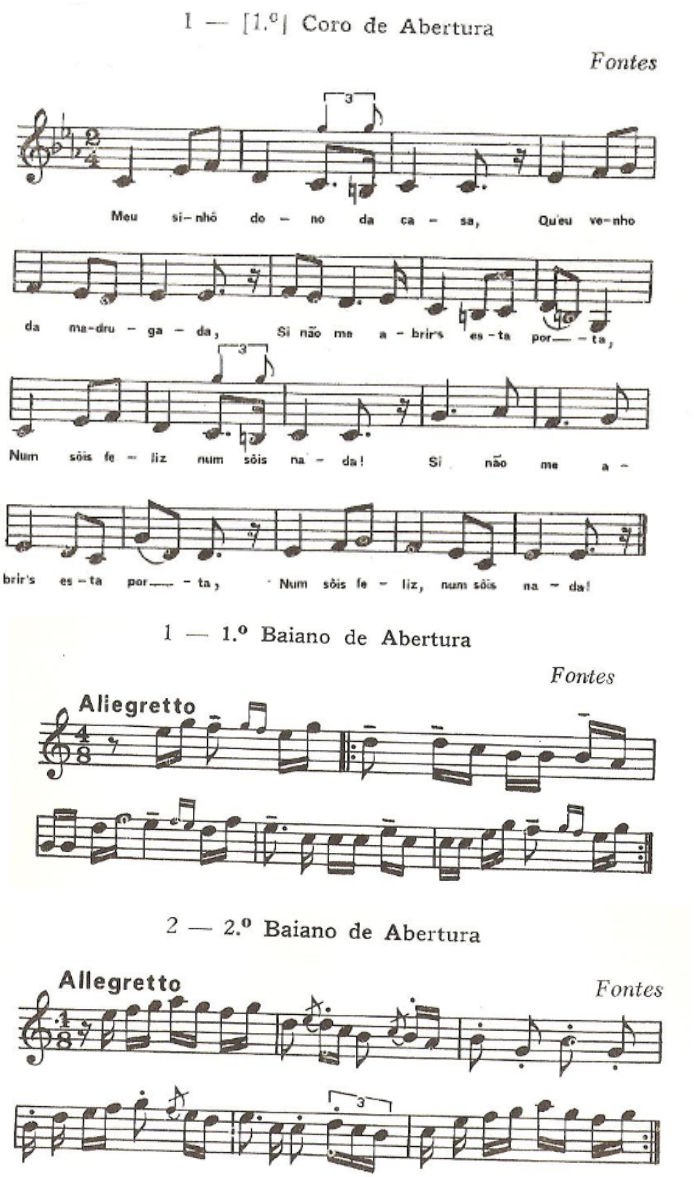


Fig. 5: *Côro de abertura* com seus dois baianos. Reproduzidos a partir de Andrade (1982: 39, 42 e 43, respectivamente).

Toadas do Bumba-meu-boi. Entre as toadas do Bumba-meu-boi do Rio Grande do Norte encontram-se três melodias que podem ter sido fornecidas por Vilemão: o *Côro de abertura* (Fig. 5), uma versão de *O gigante* (Fig. 6) e *Toada do Manuel da Lapa* (Fig. 7).

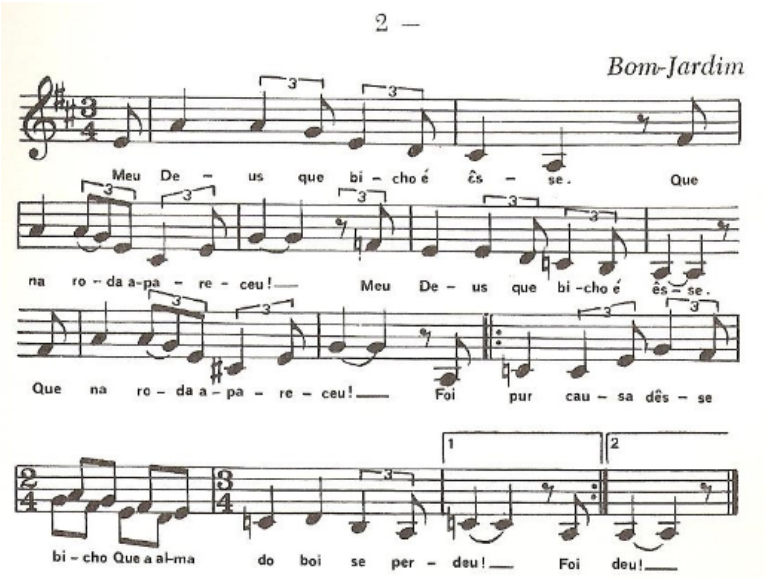


Fig. 6: Toada d'*O gigante*. Reproduzida a partir de Andrade (1982: 69).

Em relação à música: "Por quase todo o Brasil, o Boi aglutina 'jornadas' e cantigas de 'reisados' e mesmo 'janeiras' e 'maias', proibidas em Lisboa no séc. XV, por D. João 1º" (CASCUDO, 1984: 430). Deste modo, as canções encontradas no folguedo do Boi podem ser provenientes de outras manifestações; mais à frente, é apresentada uma discussão sobre os significados do termo "toada".

As melodias do *Côro de abertura* (Fig. 5) e d'*O gigante* (Fig. 6), ou versões delas, estão presentes atualmente no Boi de Reis de Manoel Marinheiro. Entretanto, no primeiro caso, a letra cantada corresponde aos versos de *Nas horas de Deus, amém*, sendo tocada no meio do espetáculo e não como um canto de chegada. Interessante que Cascudo (1984: 431) fala que quando o grupo do Boi chega a uma casa pré-determinada para se apresentar, entoa *Nas horas de Deus, amém*. J. Leite de Vasconcelos diz ter ouvido uma quadra muito

parecida no Minho (apud CASCUDO, 1984: 431), o que sugere uma origem portuguesa para a letra moderna associada à melodia.

A versão do *Côro de abertura* fornecida por Vilemão utiliza a escala menor harmônica para sua construção, assim como a versão do Boi de Manoel Marinheiro. A versão d'*O gigante* fornecida por Vilemão é muito interessante no que diz respeito à construção melódica: ela apresenta o 3º e o 6º graus móveis, ora maior, ora menor. Desta maneira, a melodia transita por diferentes modos: mixolídio, eólio e dórico (Fig. 6). Já a versão de Manoel Marinheiro permanece em mixolídio do começo ao fim. A *Toada do Manuel da Lapa* também apresenta o sétimo grau móvel (Fig. 7).

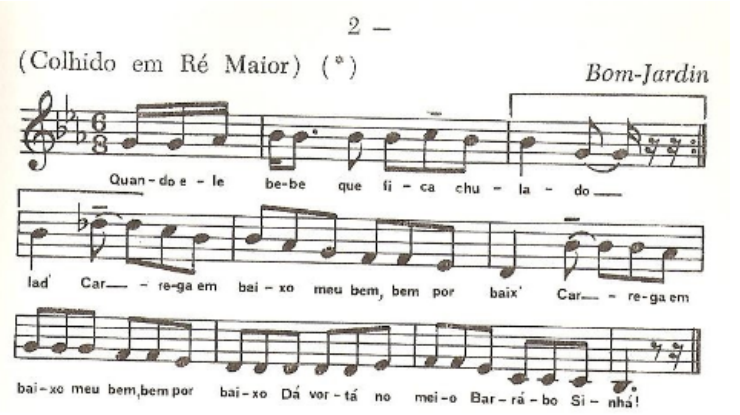


Fig. 7: *Toada do Manuel da Lapa*. Reproduzida a partir de Andrade (1982: 81).

Cantadores rabequeiros

Grande parte do repertório de rabeca encontrado na obra de Mário de Andrade está associada a gêneros comuns entre os cantadores, poetas que perambulam pelos sertões nordestinos, cantando versos de sua autoria, ou alheios, sempre acompanhados de seu instrumento (MOTA, 2002: 3. CASCUDO, 2005: 173). Amplamente difundido nessa região, seu repertório compõe-se de romances, xácaras, toadas descrevendo a natureza, paisagens, entre outros (CASCUDO, 2005: 174).

No Sertão Nordestino, os dois instrumentos clássicos de acompanhamento do cantador são a viola e a rabeca. A primeira está presente mais comumente (CASCUDO, 2005: 195). No entanto, grandes cantadores, aclamados e reconhecidos dentro do universo da cantoria, escolheram a rabeca como instrumento de acompanhamento em suas manifestações. Em Portugal, este instrumento é documentado como intimamente associado aos cegos pedintes (OLIVEIRA, 1982: 224. SARDINHA, 2000: 404-405).

Cascudo (2005: 132) descreve a importância dada pelo cantador à música e à poesia, dizendo que, no momento em que está realizando a cantoria, a "cadência do verso, o ritmo, que é tudo", não a música. Segundo o folclorista potiguar, "é raro o cantador que tem boa voz. [Ele] canta acima do tom em que seu instrumento está afinado. Abusa dos agudos". E continua: "O sertanejo não nota o desafinado. Nota o arritmismo" (CASCUDO, 2005: 133).

Outra característica que demonstra o maior apreço pela métrica poética, em detrimento da musical, pelo cantador é que "Na 'cantoria' não há acompanhamento musical durante a solfa. Os instrumentos executam pequeninos trechos, antes e depois, do canto" (CASCUDO, 2005: 200). Esses interlúdios instrumentais, o "rojão" ou "baião" (CASCUDO, 2005: 202), correspondem a um trecho que é tocado rápido e "sempre em ritmo diverso do que foi usado no canto [...]. No desafio, no canto dos romances tradicionais, na cantoria sertaneja, enfim, não há acompanhamento durante a emissão da voz humana" (CASCUDO, 2005: 201).

Em relação às melodias utilizadas pelos cantadores, Cascudo atesta que, por vezes, "é uma solfa secular que se mantém quase pura. Noutras, a linha do tema melódico se desfigurou, acrescido de valores novos e amalgamado com trechos truncados de óperas, de missas, de 'baianos' esquecidos, do tempo em que vintém era dinheiro" (CASCUDO, 2005: 131).

O autor diz que nos romances antigos os cantadores utilizavam sempre o tom menor e as quadras (CASCUDO, 2005: 118), além de "empregar a mesma solfa para os versos de vários metros. O trabalho é prolongar a solfa, sem respeito pela sua beleza ou cuidado pela sua expressão" (CASCUDO, 2005: 133).

Cantigas de cego. No Brasil, de quatro cantadores famosos que se acompanhavam à rabeca e que são citados na literatura, três são cegos, o que sugere a rabeca como instrumento intimamente associado a cantadores portadores desta deficiência. A tipificação do repertório é tão marcante que Zumthor aponta a existência em Portugal e na Espanha dos *romances de ciegos* e da *arte de ciego*, acrescentando que "essa especialização dos cegos constituiu um fato etnológico marcante, que se pode observar, ainda em nossos

dias, em todo Terceiro Mundo" (ZUMTHOR,1993: 58). Poder-se-ia inferir neste fato não uma simples coincidência, mas a permanência de uma habilidade mnemônica inerente aos jograis medievais nos cantadores cegos, que nas trevas dos seus caminhos confiaram e desenvolveram, sobretudo, a sua memória auditiva e sensitiva. Por outro lado, sabe-se que a capacidade mnemônica diminuiu proporcionalmente à medida que a aquisição da leitura se vulgarizou, passando a ser transmitida também pela literatura de cordel. Neste contexto, o presente tópico discute a utilização da rabeca pelos cantadores cegos como instrumento acompanhador, assim como algumas melodias de "toadas de cego" encontradas no Arquivo Mário de Andrade, do IEB-USP.

José Alberto Sardinha salienta o fato de a rabeca encontrar-se intimamente relacionada a cantores cegos no território luso: "Numerosas são, aliás, as gravuras do século XIX representando cegos cantores acompanhados à rabeca" (SARDINHA, 2000: 404-405). No Brasil, três grandes cantadores cearenses e cegos tiveram na rabeca a companheira inseparável, nos momentos de cantar ao público suas poesias: Sinfrônio Pedro Martins, o Cego Sinfrônio, nasceu por volta de 1880, em Messejana, Fortaleza-CE, ficando cego quando contava apenas um ano de idade (MOTA, 2002: 9. CASCUDO, 2005: 351). "Perito improvisador", incluía em seu repertório romances, cantigas e desafios; sua mulher é que lhe lia os manuscritos e folhetos até que ele fosse capaz de recitá-los (MOTA, 2002: 9). Leonardo Mota, em *Cantadores...*, traz uma série de exemplos de versos cantados por Sinfrônio, incluindo uma versão da *Cantiga do Vilela*. Essa cantiga foi registrada em áudio, no ano de 1943, por Luiz Heitor Correa de Azevedo e Eurico Nogueira França, a partir de uma *performance* de cego Sinfrônio, acompanhado por sua rabeca, em Fortaleza[3].

Os outros dois cegos cantadores, Aderaldo e Oliveira, foram alvos maiores de atenção por parte de pesquisadores, cineastas e compositores. Cego Aderaldo foi tema de três biografias publicadas na forma de livro e de alguns artigos de jornais (cf. PORTELLA, 2010), tendo ainda sido homenageado em composições de Luiz Gonzaga e Egberto Gismonti. Já Cego Oliveira teve uma biografia (LEANDRO, 2002), um disco gravado e o curta-metragem *Pedro Oliveira: o cego que viu o mar*, ambos produzidos por Rosemberg Cariry.

Aderaldo Ferreira de Araújo, o Cego Aderaldo, nasceu no Crato-CE, em 1878. Ficou cego aos dezoito anos e, a partir dessa época, começou a viver da cantoria (MOTA,

[3] A gravação faz parte do acervo da Biblioteca do Congresso, Washington DC, junto a outras músicas (entre elas um *schottisch*), apresentadas pelo cantador, sob o título de *Romance do Vilela* (Disponível em: <http://www.loc.gov/search/?q=Sinfronio&all=true&st=list#>) e também os Arquivos do Laboratório de Etnomusicologia da EM/UFRJ (DRACH, 2011). Entretanto, os arquivos de áudio não estão disponíveis para consulta pela rede.

2002: 67. CASCUDO, 2005: 353). Detentor de um vasto repertório de quadrinhas líricas, sextilhas e modinhas brasileiras, tornou-se amplamente conhecido, dentro e fora do universo da cantoria, pelo desafio travado com José Pretinho do Tucum, em sextilhas e décimas (CASCUDO, 2005: 353). Cascudo (2005: 353-354) expõe o episódio como verídico, enquanto que Cláudio Portella afirma que o texto é de autoria do amigo de Aderaldo, Firmino Teixeira do Amaral (PORTELLA, 2010: 25).

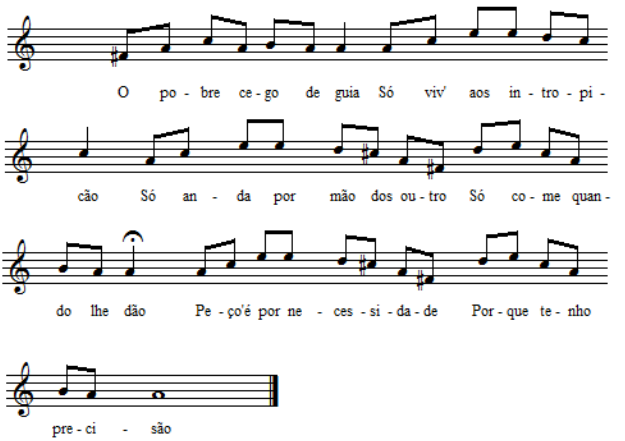
Pedro Pereira da Silva, Pedro Oliveira¸ ou ainda, Cego Oliveira, também é natural do Crato. Cego de nascença, adquiriu sua primeira rabeca em 1929. Seu irmão lia os "rumances" que ele ia guardando na memória; chegou a saber 75 de cor. Além dos romances, Oliveira cantava cantigas "de amor, de gracejo, de causos de valentia, de reinos encantados" e "incelenças". Também tocou nos mais diversificados ritos de passagem: casamentos, batizados, aniversários, funerais (REBECA E CANTORIA, 1992). Duas faixas da trilha de *Nordeste - Cordel, Repente, Canção*, do filme homônimo, dirigido por Tânia Quaresma, lançado em 1975, são interpretadas por Oliveira: *João de Calais* e *Nas portas dos cabarés*.

Mário de Andrade também demonstrou interesse especial pelas cantigas de cego. Em seu Arquivo, no IEB-USP, encontra-se uma caixa com documentos, sob o título "Toadas de Cego" (MA-MMA-110, Caixa 183). Dentro dela, o fólio MA-MMA-110-02 corresponde a uma carta do musicólogo José Mozart de Araújo, datada de 28 de novembro de 1934, Rio de Janeiro, na qual o remetente explica as cantigas de cego que envia: "foram recolhidas por mim, em Itapipoca, no Ceará. Acho-as maravilhosas e ouvi-as acompanhadas com viola algumas. Outras com rabeca" (ARAÚJO, 1934, MA-MMA-110-02). Mozart de Araújo não esclarece qual dos dois instrumentos foi utilizado para acompanhamento em cada uma destas toadas.

Outro fólio, MA-MMA-110-03, da caixa mencionada acima, apresenta sete melodias colhidas por Mozart de Araújo. No alto, lê-se: "Toadas de cego, recolhidas no Ceará, cidade Itapipoca, durante as novenas de S. Sebastião. Acompanhadas de viola ou rabeca, são por vezes cantadas a seco, por duas, três e mais vozes em uníssono" (ARAÚJO, 1934, MA-MMA-110-03). Também traz os textos das melodias nº 2 e nº 3. Ao final da nº 7 está escrito o seguinte: "Esta última foi utilizada para louvação e a 'Nº 6' me parece variante da que você publicou no Ensaio". A seguir, são transcritas as melodias nº 2 e nº 3, com seus respectivos versos em sextilhas (Figs. 8 e 9).

Nas "toadas de cego" (Figs. 8 e 9), vê-se o emprego do modo dórico em Lá (nº 2) e mixolídio em Sol (nº 3). Ambas em sextilhas indicam uma "modelagem recente", do final do século XIX (CASCUDO, 2005: 118).

No. 2



Se eu pudesse trabaiá

Eu não pedia a ninguém

Só pedia a Deus do céu

É um pae que paga bem

Cidadão me dê uma esmola

Tenha dó de quem não tem

Ó patrão me dê uma esmola

Se tive não negue não

Por São Francisco das Chaga

Mártir São Sebastião

Meu patrão me dê uma esmola

Pelo Apósto São João

Deus lhe pague a sua esmola
Deus lhe bote num ando
Dos pés de Nossa Senhora
Dos pés de Nosso Senhor
Acompanhado dos anjo
Circulado de fulô

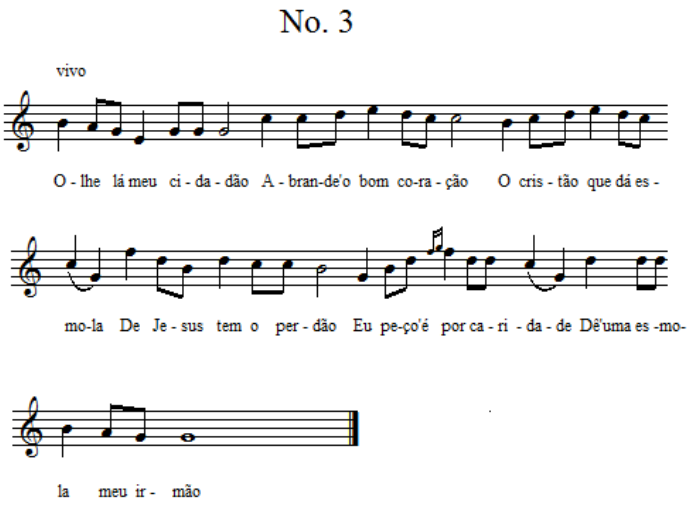
Fig. 8: Transcrição da melodia da *Cantiga de cego nº 2*, ouvida, transcrita e enviada por Mozart Araújo a Mário de Andrade, presente no Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, fólio MA-MMA-110-03.

O último verso da cantiga recolhida por Mozart de Araújo é um bom exemplo de "movença", apontado por Zumthor acima, e que caracterizaria as culturas orais como a medieval estudada por esse autor e a contemporânea dos cantadores de feira nordestinos. O verso "Acompanhado dos anjo, Circulado de Fulô", provavelmente um fechamento comum nestas cantigas, foi relido pelo poeta de vanguarda paulista Haroldo de Campos (1909-2003) e serviu de mote para ele criar um dos poemas que compõem o livro *Galáxias* (1984), posteriormente musicado por Caetano Veloso e gravado no LP/CD *Circuladô* (Phonogram/Philips, 1991). A indeterminação da expressão "circulado de fulô", conforme aponta Bessa (2013: 20), revela-se, ao contrário, conectada a uma grande tradição oral de cegos cantadores, o que parece ter sido uma apropriação consciente por parte de Campos:

> O texto, inspirado em uma canção que Campos ouviu em uma feira, possivelmente na periferia de Recife, foi escrito entre 21 e 24 de fevereiro de 1965. Seus primeiros versos parecem ser uma citação direta à canção original, que, pelo o que eu saiba, nunca foi gravada ou impressa (BESSA, 2013: 20).

A transcrição a seguir de parte do poema é elucidativa, pois além de demonstrar como Campos trabalhou a "inventividade" do cantador, faz menção ao cantador cego "*deus te guie porque eu não posso guiá"* e seu instrumento "*soando como um shamisen* e *feito apenas com um arame tenso um cabo* e *uma lata velha",* como de fato alguns cordófonos (berimbau de lata, marimbau e rabeca) em seu estado mais simples são construídas:

Circuladô de fulô ao deus ao demodará que deus te guie porque eu não posso guiá e viva quem já me deu circuladô de fulô e ainda quem falta me dá soando como um shamisen e feito apenas com um arame tenso um cabo e uma lata velha num fim de festafeira no pino do sol a pino mas para outros não existia aquela música não podia porque não podia popular aquela música se não canta não é popular se não afina não tintina não tarantina [...] o povo é o inventalínguas na malícia da mestria no matreiro da maravilha no visgo do improviso tenteando a travessia azeitava o eixo do sol pois não tinha serventia metáfora pura ou quase o povo é o melhor artífice no seu martelo galopado [...] (CAMPOS, 1984).



Deus lhe pague a boa esmola

Com prazer e alegria

No reino do céu se veja

Com toda sua famía

Conserve a luz dos seus olhos

Senhora Santa Luzia

Fig. 9: Transcrição da melodia da *Cantiga de cego nº 3*, ouvida, transcrita e enviada por Mozart Araújo a Mário de Andrade, presente no Arquivo Mário de Andrade, IEB-USP, fólio MA-MMA-110-03.

Vê-se aqui que a circularidade a que Zumthor se refere é também entendida por Campos em *Circuladô de Fulô,* no duplo sentido do particípio do verbo "circular", ou seja, retomar do início traçando uma nova volta, nesse caso da medievalidade à contemporaneidade, e "ao lado de", "rodeado de flores", aqui entendido como afloração dos versos, bem acompanhado pela criação poética.

O cantador sertanejo, vagando pelo sertão, de um canto a outro, tirando sua sobrevivência do ofício de recitar versos, acompanhado de seu instrumento inseparável, seja a viola ou a rabeca, corresponde homologamente aos menestréis e jograis medievais. Os cegos cantadores parecem ter uma relação, ou até mesmo predileção, pela rabeca, haja vista o grande registro dessa associação tanto em Portugal como no Brasil. Amalgamando o cantar poético à mendicância, sua arte parece ter encontrado alicerce nos bordões monotônicos da rabeca, dando ao seu canto uma atemporalidade incomparável à proporcionada por outros instrumentos, mais calcados na harmonia do que no modalismo alicerçado nos *drone tones* (bordões). A cantoria do cego Sinfrônio, registrada no *Dicionário do folclore brasileiro*, de Câmara Cascudo, exemplifica essa relação, evidenciando a importância da rabeca em tal contexto, e deixa claro o registro da interação simbiótica homem/rabeca inerente ao seu cantar poético: "Esta é minha rabequinha/É meus pés e minhas mãos/Minha foice e meu machado/É meu mio meu feijão/É minha planta de fumo/Minha safra de algodão" (CASCUDO, 2012: 601).

Toadas. Seis das melodias fornecidas por Vilemão a Mário de Andrade e publicadas em *As melodias do boi...* apresentam em seu título o termo "toada" (ANDRADE, 1987: 171-174). Três delas são apresentadas, simplesmente, como "Toada" (98, 100 e 102); a 99, *Toada de Antônio Daniel*; a 101, *Toada de Luísa de França*; e a 103, *Toada de cantador*.

As descrições de "toada" encontradas na literatura são pouco restritivas. Câmara Cascudo define-a como "Cantiga, canção, cantilena; solfa, a melodia nos versos para cantar-se" (CASCUDO, 2012: 688). Mário de Andrade fala ainda, além do sinônimo de cantiga, do "caráter no geral melancólico, dolente, arrastado" e da ausência de forma fixa (ANDRADE, 1989: 518), enquanto que Oneyda Alvarenga diz o seguinte:

> A *Toada* se espalha mais ou menos por todo o Brasil. Musicalmente, não tem o caráter definido e inconfundível da Moda caipira. Talvez porque, abrangendo várias regiões, a Toada reflita as peculiaridades musicais próprias de cada uma delas. Ou talvez porque, *em vez de nome de um tipo especial de canção, a palavra Toada seja empregada mais no seu sentido genérico corrente na língua (o mesmo de Moda) ou como designação de qualquer canto sem destinação imediata. De qualquer modo parece que a Toada não tem características fixas que irmanem todas as suas manifestações*. O que se

> poderá dizer para defini-la é apenas o seguinte: com raras exceções, seus textos são curtos – amorosos, líricos, cômicos – e fogem à forma romanceada, sendo formalmente de estrofe e refrão; musicalmente, as Toadas apresentam características muito variadas (ALVARENGA, 1982: 319; grifo nosso).

Apesar da concordância entre os autores sobre a toada se tratar de uma canção, nenhum dos exemplares desse gênero fornecidos por Vilemão apresenta a poesia, apenas a melodia foi registrada, como demonstra a Fig. 10.

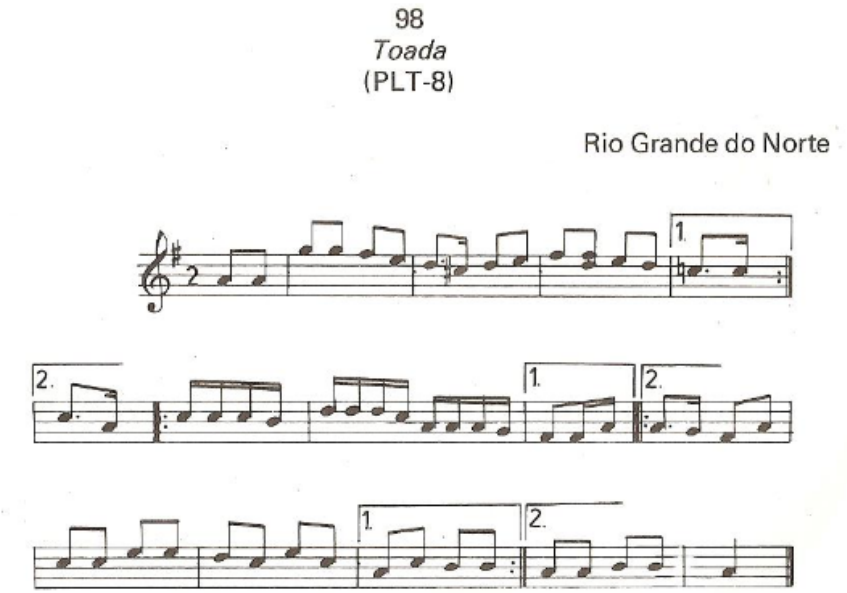


Fig. 10: Exemplo de toada. Reproduzido a partir de Andrade (1987: 171).

Romances. Outro gênero poético-musical comumente apreciado pelos rabequeiros cantadores é o romance. Três exemplos são encontrados em *As melodias do boi...*, anotados por Mário de Andrade a partir de Vilemão Trindade: *O Romance da lagoa encantada*, *O Romance da princesa* (Fig. 11) e o *Romance do bode branco* (ANDRADE, 1987: 150-152). Mário de Andrade define este gênero da seguinte forma: "Poesia cantada que narra um acontecimento. Às vezes, raras, descreve um fenômeno natural, como as

narrações de chegada do inverno (Nordeste)" (ANDRADE, 1989: 444). O romanceiro brasileiro está constituído de versões de procedência ibérica, assim como exemplos autênticos, originados no Brasil, os quais parecem ter sua origem relativamente recente, datando do final do séc. XVIII, ou início do XIX (ALVARENGA, 1982: 306. ANDRADE, 1989: 444).

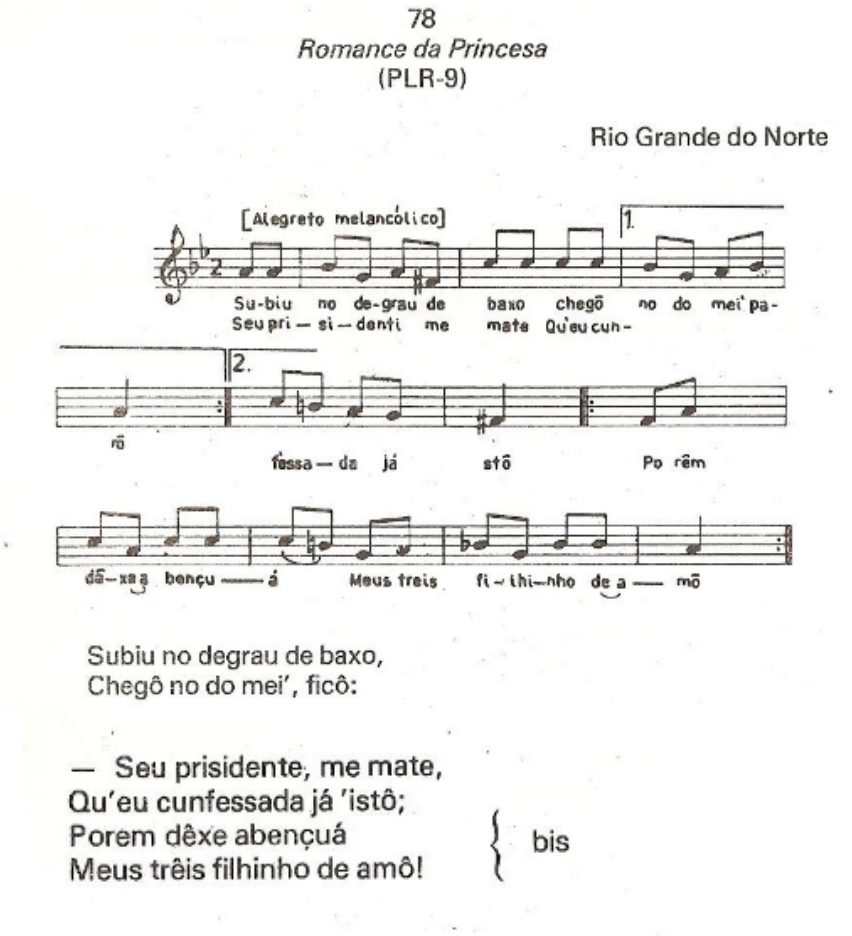


Fig. 11: Exemplo de romance, com a poesia. Reproduzido e modificado a partir de Andrade (1987: 150-151).

Os romances portugueses datam dos séculos XVI e XVII, com poucos tendo sido registrados ainda na boca do povo, no início do séc. XX. Entre esses, o da Nau Catarineta e o da Donzela Guerreira são exemplos marcantes (ALVARENGA, 1982: 306-307). De acordo com Cascudo, "O séc. XVI foi a época do romance em Portugal e justamente a fase do povoamento do Brasil. Os romances vieram, cantados, e resistiram até, possivelmente, o séc. XVIII, quando foram esquecidos no uso, mas não nas memórias coloniais" (CASCUDO, 2012: 620).

A primeira coleção de romances publicada no Brasil data de 1873, de autoria de Celso de Magalhães, no jornal recifense *O Trabalho* (CASCUDO, 2012: 620). Os romances nacionais narram, principalmente, fatos relacionados a "animais e bandidos célebres" (ALVARENGA, 1982: 309). No primeiro grupo, o ciclo do Boi é o mais notável. No segundo, encontram-se os romances de cangaço, retratando aspectos da vida e das façanhas dos "bandoleiros nordestinos" (ALVARENGA, 1982: 309-310).

Quanto à forma, Mário de Andrade informa que "o romance raramente emprega a quadra, apresentando de preferência a sextilha e a décima" (ANDRADE, 1989: 444). Cascudo diz que são octossílabos (pela versificação castelhana) e setissílabos, pela de língua portuguesa, com as rimas assonantes nos versos pares (CASCUDO, 2012: 620).

Desafios. Os registros mais antigos sobre os desafios poéticos são encontrados entre os pastores gregos, que lançavam os versos ao seu adversário, o qual, por sua vez, deveria responder dentro da mesma estrutura poética, com o mesmo número de versos. Essa prática ficou imortalizada nos escritos de grandes poetas gregos, como Homero, por exemplo (CASCUDO, 2005: 185-186).

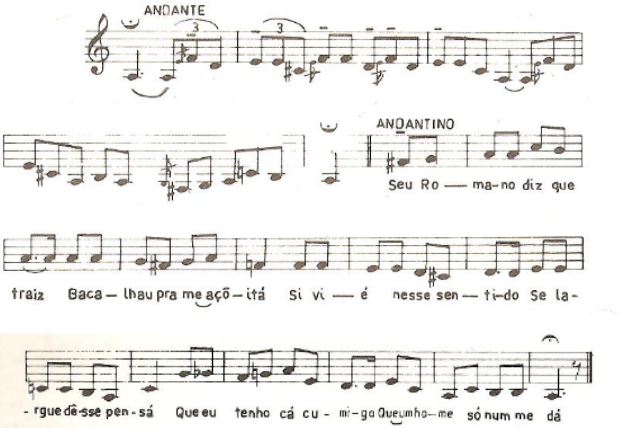
Ausente nas escrituras romanas, o canto alternado ressurge na literatura escrita durante a Idade Média, na França, Alemanha e Flandres. Dentre os gêneros presentes na literatura, aquele "que aparece mais próximo ao nosso 'desafio' e que conservou as características do canto amebeu foi, na Idade Média, o 'tenson'" (CASCUDO, 2005: 187), que chegou à Península Ibérica, tanto em Portugal quanto Espanha, por meio de seus cultores franceses (CASCUDO, 2005: 188). O termo "desafio" foi herdado de Portugal, onde permaneceu entre os pastores, que cantavam suas poesias improvisadas "ao som do arrabil ou de violas primitivas" (CASCUDO, 2005: 190). A descrição do vocábulo "arrabil" em dicionários antigos de língua portuguesa evidencia a relação existente entre esse instrumento e as rabecas (BLUTEAU, 1720. MARQUES, 1758).

Dentro da cantoria sertaneja, a viola e a rabeca foram os instrumentos eleitos pelos cantadores (CASCUDO, 2005: 195). Entretanto, a primeira parece ser mais comum e podem-se encontrar referências a esse fato, tais como: "A viola é verdadeiramente o

grande instrumento da cantoria. Violeiro é sinônimo de cantador" (CASCUDO, 2005: 195); e "Só a viola [...] harmoniza a cadência do verso ao som melódico das suas cordas mágicas. A viola é a alma dos cantadores nordestinos" (COUTINHO FILHO, 1953: 25).

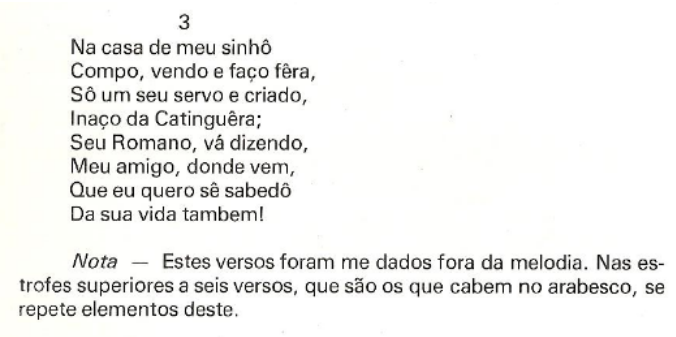
124
Desafio de Inacio da Catingueira
(PLD-10)

Rio Grande do Norte



1
Se Romano diz que traiz
Bacalhau pra me açoitá,
Si vié nesse sintido,
Se largue desse pensá,
Que eu tenho cá cumigo
Que um home só num me dá!

2
Eu mais meu mano Verisso
É mêmo que dois machado
No tronco do pau maciço;
De longe vê-se o trabáio
De perto vê-se o sirviço;
É mêmo que duas abêia
Trabaiando num curtiço.



3

Na casa de meu sinhô
Compo, vendo e faço fêra,
Sô um seu servo e criado,
Inaço da Catinguêra;
Seu Romano, vá dizendo,
Meu amigo, donde vem,
Que eu quero sê sabedô
Da sua vida tambem!

Nota — Estes versos foram me dados fora da melodia. Nas estrofes superiores a seis versos, que são os que cabem no arabesco, se repete elementos deste.

Fig. 12: Exemplo de desafio. Reproduzido e modificado a partir de Andrade (1984: 189-190).

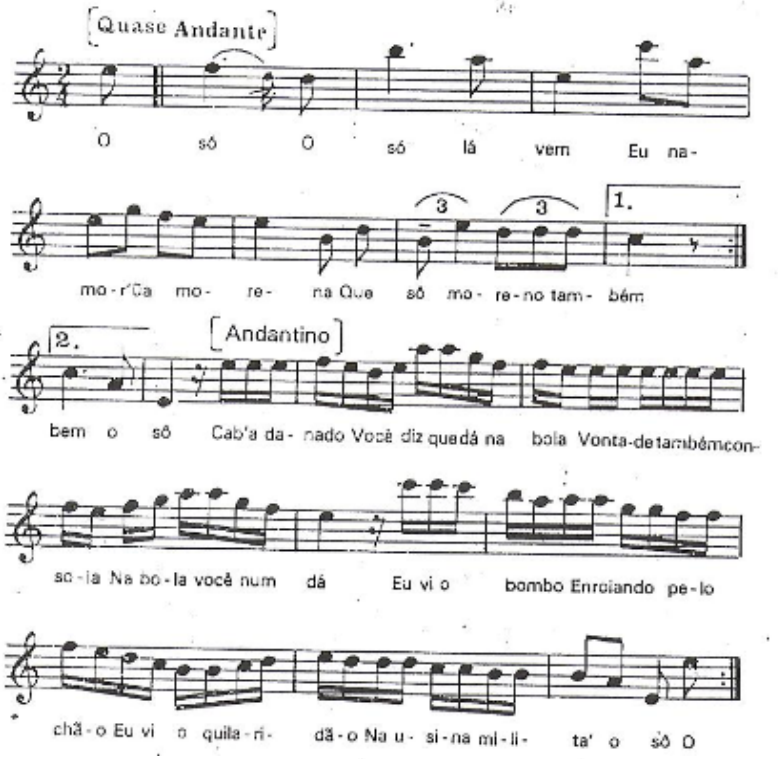
Por outro lado, a rabeca encontra-se associada a grandes nomes da poesia cantada nordestina, como o potiguar Fabião Hermenegildo Ferreira da Rocha (Fabião das Queimadas), além dos três cegos rabequeiros já citados anteriormente. Entre as melodias informadas por Vilemão, publicadas em *As melodias do boi...*, encontram-se quatro exemplos de desafio (ANDRADE, 1984: 187-190): *Desafio do Preto Limão*, *Desafio de Valentim e da mulher*, *Desafio tradicional* e *Desafio de Inácio da Catingueira*. Desses, apenas o último apresenta a letra (Fig. 12).

Coco. O coco corresponde a um gênero incomum no repertório dos rabequeiros. Entretanto, Vilemão forneceu dois exemplos de cocos a Mário de Andrade, o primeiro dos quais está publicado em *Danças dramáticas...*, com o título *Coco do Piauí, com seu Baiano*, já comentado anteriormente (Fig. 4). O segundo é o coco *O sol lá vem* (Fig. 13), que integra a coletânea do gênero (ANDRADE, 1984: 65-67). Os pesquisadores Maria I. N. Ayala e Marcos Ayala veem os cocos como uma "manifestação cultural popular de dança, música e poesia oral improvisada [...]" (AYALA; AYALA, 2000: 14). Entretanto, a pesquisadora chama a atenção para o fato de que, como já havia notado Mário de Andrade, "coco" é um termo vago, que pode fazer referência a manifestações diversas, sendo empregado como sinônimo de "toada", ou "moda" em alguns casos (AYALA, 2000: 21); por outro lado, também fala de duas formas de coco mais comuns: a dos coquistas, ou emboladores, duplas de repentistas que se desafiam diante de um público, e os cocos para dançar (AYALA, 2000: 21-22). Em Cascudo, encontram-se ainda as designações "samba, pagode, zambê, bambelô" para a manifestação (CASCUDO, 2012: 213).

9

O Sol lá vem

Rio Grande do Norte



(Coro) O só, o só lá vem!
Eu namoro ũa morena
Que sô moreno também!

1

(Solo) Caba danado,
Você diz que dá na bola,
Vontade também consola,
Na bola você num dá!
Eu vi o bombo
Inrolando pelo chão,

E eu vi a quilaridão
Na usina militá!
O só...

O só (etc.)

2

Cavalo pampa,
E alasão da cô fovêra,
Ficô lá no atolêro,
No caminho do ariá;
Eu dei um tombo,
Dei dois tombo, dei trêis tombo,
Sustento a caiga no lombo,
Par'o lombo num virá!
O só...

(Refrão)

3

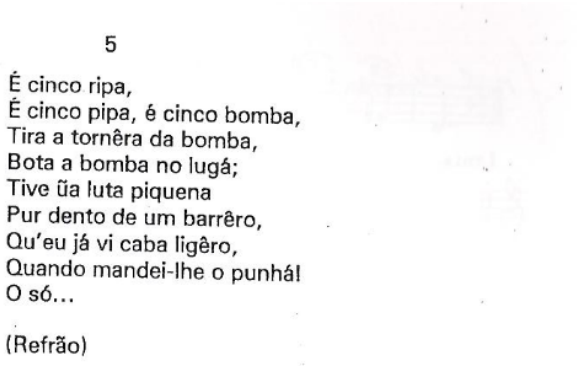
Eu dei um pulo
Pur riba da ligerêza,
Balancei a furtalêza,
Do ôto lado do má;
É liro branco,
É liro pardo, é liro rôxo,
Camarada, arruma a trôxa,
Seu caminho é p'a aculá!
O só...

(Refrão)

4

Passe p'aqui,
Passe p'ali, passe p'o canto,
Que eu hoje só me alèvanto
Quando o duro chegá;
Eu fui na venda
Bebê dois vintém de cana,
Meto a faca num sacana,
Vô p'a cadeia morá!
O só...

(Refrão)



5

É cinco ripa,
É cinco pipa, é cinco bomba,
Tira a tornêra da bomba,
Bota a bomba no lugá;
Tive ũa luta piquena
Pur dento de um barrêro,
Qu'eu já vi caba ligêro,
Quando mandei-lhe o punhá!
O só...

(Refrão)

Fig. 13: Exemplo de coco, com a letra. Reproduzido a partir de Andrade (1989: 65-67).

Ayala, em seu estudo sobre os cocos na Paraíba, fala que os instrumentos utilizados no coco são "todos de percussão" (AYALA, 2000: 22). Já Alvarenga acrescenta o pife como instrumento comum, junto à percussão, nas bandas cabaçais (ALVARENGA, 1982: 165-166). Cascudo cita que Pereira da Costa observou violão e viola como instrumentos de acompanhamento, no Recife (CASCUDO, 2012: 214).

Oneyda Alvarenga cita a existência de uma espécie de canção mais lenta e lírica, com ritmo livre algumas vezes e não destinada a dançar, também designada por "coco" (ALVARENGA, 1982: 166). O coco *O sol lá vem* apresenta a seção do coro, nos oito primeiros compassos, com essa característica. Os compassos restantes, correspondentes ao solo, entretanto, além da mudança de andamento, apresentam figuras rítmicas menores, caracterizando uma seção mais ritmada dentro da peça.

Quanto à forma dos cocos:

> [...] é em estrofe-refrão. O refrão ou a segue ou se intercala nela. Poeticamente, apenas o refrão é fixo, constituindo o caracterizador do Coco. As estrofes, quase sempre em quadras de sete sílabas, são tradicionais ou improvisadas. [...] Os Cocos obedecem em geral ao compasso 2/4 ou C (ALVARENGA, 1982: 169).

Muitas dessas características estão presentes em *O sol lá vem*, como a estrutura estrofe-refrão (solo-coro), o refrão fixo e o compasso binário. Os versos, no entanto, são de oito pés e nem sempre setissílabos.

Considerações finais

O acervo musical resultante da viagem etnográfica realizada por Mário de Andrade em 1928-1929 representa uma fonte de consulta riquíssima para quem deseja se aprofundar nos conhecimentos da cultura popular brasileira. Apesar de boa parte encontrar-se publicada, há ainda material que continua inédito, como as melodias de cego aqui estudadas.

O presente artigo representa a finalização de um estudo que procurou identificar a música de rabeca na obra de Mário de Andrade, uma parte da qual foi discutida e analisada à luz da perspectiva proposta por John Baily, dos *padrões acústicos mocionais* (BAILY, 1985. PINTO, 2001: 235), como forma de se compreender um repertório musical por meio da prática instrumental, publicada anteriormente (LINEMBURG; FIAMINGHI, 2012). Na presente etapa, o restante das músicas de rabeca encontradas nos escritos de Mário de Andrade é apresentado e suas características, discutidas com base na literatura. Acredita-se que esse repertório possa servir de inspiração a novas pesquisas sobre o autor, ou a rabeca, assim como fornecer um repertório àqueles que se interessam pelo instrumento.

Agradecimentos

Os autores gostariam de agradecer à Capes, que forneceu bolsa de Mestrado ao primeiro autor entre maio de 2013 e abril de 2015, à equipe do IEB-USP e ao PPGMUS-UDESC pelo financiamento das passagens aéreas para a realização da visita ao IEB-USP, em fevereiro de 2014.

Referências

ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1982.

_____. Preparação, Introdução e Notas. In: ANDRADE, Mário de. *Os cocos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.

ANDRADE, Mário de. *Cartas de Mário de Andrade a Luís da Câmara Cascudo*. Introdução e notas de Veríssimo de Melo. Belo Horizonte – Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 2000.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. 3° tomo. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.

_____. *Danças dramáticas do Brasil*. 3° tomo. 2. ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, 1982.

_____. *Ensaio sobre a música brasileira*. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1972.

_____. *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

_____. *Os cocos*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1984.

_____. *As melodias do boi e outras peças*. São Paulo: Duas cidades, 1987.

_____. *Dicionário musical brasileiro*. Belo Horizonte: Editora Itatiaia Limitada, 1989.

ARAÚJO, Alceu Maynard. *Folclore nacional*. São Paulo: Edições Melhoramentos, v. I, 1964.

ARAÚJO, Mozart de. [*Carta a Mário de Andrade*]. Rio de Janeiro, 28 nov. 1934. 1f. Original no IEB-USP, Arquivo Mário de Andrade, MA-MMA-110-02.

AYALA, Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. *Cocos:* alegria e devoção. EDUFRN, Natal, 2000.

AYALA, Maria Maria Ignez Novais. Os cocos: uma manifestação cultural em três momentos do século XX. In: AYALA, Maria Maria Ignez Novais; AYALA, Marcos. *Cocos:* alegria e devoção. Natal: EDUFRN, p. 21-40, 2000.

BAILY, John. Music Structure and Human Movement. In: HOWELL, P.; CROSS, I.; WEST, R. (Eds.) *Musical Structure and Cognition.* London: Academic Press, 1985.

BATES, Eliot. The Social Life of Musical Instruments. *Ethnomusicology*, v. 56, p. 363-395, 2012.

BESSA, Antônio Sérgio. Ruptura de estilo em Galáxias de Haroldo de Campos. *Transluminura, Revista de Estética e Literatura* n. 1, Governo do Estado de São Paulo, Secretaria de Estado da Cultura, Poiesis, Casa das Rosas, p. 11-29, 2013.

BLUTEAU, Raphael. *Vocabulario portuguez & latino...* Lisboa, 1720. Disponível em: <http://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=ucm.5319433053;view=1up;seq=621>. Acesso em: 13 maio 2014.

CAMPOS, Haroldo de. *Galáxias*. São Paulo: Ex Libris, 1984.

CARVALHO, Gilmar. *Rabecas do Ceará*. Fortaleza: Laboratório de Estudos da Oralidade UFC/UECE, 2006.

CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 12. ed. São Paulo: Global, 2012.

_____. *Literatura oral no Brasil*. 3. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. *Vaqueiros e cantadores*. São Paulo: Global Ed., 2005.

COUTINHO FILHO, Francisco. *Violas e repentes*: repentes populares em prosa e verso. Recife, 1953.

DAWE, Kevin. People, Objects, Meaning: Recent Work on the Study and Collection of Musical Instruments. *The Galpin Society Journal***,** v. 54, p. 219-232, 2001.

_____. The Cultural Study of Musical Instruments. In: CLAYTON, Martin; HERBERT, Trevor; MIDDLETON, Richard (Org.). *The Cultural Study of Music: a Critical Introduction*. Oxon: Routledge, p. 274-283, 2003.

DRACH, Henrique. *A rabeca de José Gerôncio*: Luiz Heitor Corrêa de Azevedo – música, folclore e academia na primeira metade do século XX. Tese (Doutorado em História). Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2011.

FIAMINGHI, Luiz Henrique. *O violino violado:* rabeca, hibridismo e desvio do método nas práticas interpretativas contemporâneas: tradição e inovação em José Eduardo Gramani. Tese (Doutorado em Música). Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

_____. O violino violado: o entremear das vozes esquecidas das rabecas e de "outros violinos". *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 20, p. 16, 2009.

FIAMINGHI, Luiz Henrique; PIEDADE, Acácio. *Rabeca Reborn: The Revival of the Brazilian Fiddle and the Historical Performance of Music*. 2009. Disponível em: <http://cim09.lam.jussieu.fr/ CIM09-fr/Actes_files/62A-Piedade-Fiammenghi.pdf>. Acesso em: 1 abr. 2011.

GRAMANI, Daniella da Cunha. *O aprendizado e a prática da rabeca no fandango caiçara:* estudo de caso com os rabequistas da família Pereira da comunidade do Ariri. Dissertação (Mestrado em Música). UFPR, Curitiba, 2009.

GRAMANI, Daniella da Cunha. (Org.). *Rabeca, o som inesperado*. Curitiba: [s.n.], 2002.

GUERRA-PEIXE, César. *Estudos de folclore e música popular urbana*. Organização, introdução e notas de Samuel Araújo. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

GURGEL, Deífilo. *Espaço e tempo do folclore potiguar:* folclore geral: folclore brasileiro. 3. ed. Natal: publicação independente, 2008.

JOHNSON, Henry M. An Ethnomusicology of Musical Instruments: Form, Function, and Meaning. JASO*,* v. 26, n.3, p. 257-269, 1995.

KARTOMI, Margaret. *On Concepts and Classifications of Musical Instruments*. Chicago: University of Chicago Press, 1990.

_____. The Classification of Musical Instruments: Changing Trends in Research from the Late Nineteenth Century, with Special Reference to the 1990s. *Ethnomusicology*, v. 45, n. 2, p. 283-314, 2001.

LEANDRO, Eugênio. *Cego Oliveira*. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

LIMA, Agostinho Jorge de. *Música tradicional e com tradição da rabeca*. Dissertação (Mestrado em Música), UFBA, Salvador, 2001.

LINEMBURG, Jorge; FIAMINGHI, Luiz Henrique. A rabeca de Vilemão Trindade em Mario de Andrade. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 2, p. 171-190, dez. 2012.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. Estabelecimento de texto, introdução e notas. In: ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1976.

MARQUES, Joseph. *Novo dicionário das línguas portuguesa, e franceza, com os termos latinos...* Lisboa, 1758. Disponível em: <http://books.google.com.br/books?id=Fwsk_oraZC4C&printsec=frontcover&hl=pt-R&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 08 maio 2014.

MORAES, Maria José Pinto da Costa; ALIVERTI, Mavilda Jorge; SILVA, Rosa Maria Mota da. *Tocando a memória – rabeca*. Belém: IAP, 2006.

MURPHY, John Patrick. The "Rabeca" and its Music, old and new, in Pernambuco, Brazil. *Latin American Music Review*, Austin, v. 18, n. 2, p. 148, 1997.

MOTA, Leonardo. *Cantadores:* poesia e linguagem do sertão cearense. 7. Ed. Rio – São Paulo – Fortaleza: ABC Editora, 2002.

NÓBREGA, Ana Cristina Perazzo da. *A Rabeca no cavalo marinho de Bayeux, Paraíba*. João Pessoa: UFPB/ Editora Universitária, 2000.

OLIVEIRA, Ernesto Veiga de. *Instrumentos musicais populares portugueses*. 2. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1982.

PAZ, Ermelinda A. *O modalismo na música brasileira*. Brasília: Editora MUSIMED, 2002.

PINTO, Tiago de Oliveira. Som e música. Questões de uma antropologia sonora. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 44, n. 1, p. 221-286, 2001.

PORTELLA, Cláudio. *Cego Aderaldo*. Fortaleza. Edições Demócrito Rocha, 2010.

QURESHI, Regula Burckhardt. The Indian Sarangi: Sounf of Affect, Site of Contest. *Yearbook for Traditional Music,* v. 29, p. 1-38, 1997.

SARDINHA, José Alberto. *Tradições musicais da Estremadura*. Vila Verde: Tradisom, 2000.

TITTON, Jeff Todd. Knowing Fieldwork. In: BARZ, Gregory; COOLEY, Timothy (Ed.). *Shadows in the Field: New Perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. 2. ed. Nova York: Oxford University Press, p. 25-41, 2008.

TONI, Flávia Camargo. Missão: as pesquisas folclóricas. *Revista USP*, São Paulo, n. 77, p. 24-33, mar./maio 2008.

ZUMTHOR, Paul. *A Letra e a voz.* Trad: Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

Gravações

CANTA MEU BOI. Mestre Manoel Marinheiro. Companhia Terramar, s/d.

CIRCULADÔ. Caetano Veloso. Phonogram/Philips, 1991.

REBECA E CANTORIA. Cego Oliveira. Fortaleza: Cariri Discos 811003, 1992 [Disco duplo].

ANEXO – Lista das melodias de rabeca encontradas na obra de Mário de Andrade, com as respectivas fontes.

Melodia	Página
Danças dramáticas do Brasil	
Côro de abertura	37
1º Baiano de abertura	40
2º Baiano de abertura	41
1- Baiano	41
2- Baiano	42
3- Baiano	42
4- Baiano, chamado da enfieira	42
5- Baiano	42
6- Baiano	43
7- Baiano	43
8- Baiano	43
9- Baiano	43
12- Coco do Piauí, com seu baiano	45
VI- Baiano do lenço	57
2- Baiano da burrinha	66
2- (O gigante)	67
1º Baiano do gigante	69
2º Baiano do gigante	70
3- Baiano da cabocolinha	78
2- Toada do Manuel da Lapa	79
1- Baiano do Mateus	83
2- Baiano do Mateus	84
2- Baiano de João Gurujuba	85
5- Baiano do boi	98
b- Baiano do urubu	102
2- Baiano da imburana	103
3- Valsa do boi	103
Baiano de despedida	110
Os cocos	
9- O sol lá vem	65-67
As melodias do boi...	
77- Romance da lagoa encantada	150
78- Romance da princesa	150
79- Romance do bode branco	151
98- Toada	171
99- Toada de Antônio Daniel	172
100- Toada	172

101- Toada de Luísa de França	173
102- Toada	173
103- Toada de cantador	174
121- Desafio do Preto Limão	187
122- Desafio de Valentim e da mulher	188
123- Desafio tradicional	189
124- Desafio de Inácio da Catingueira	189
Não publicados: Arquivo MA	
7 Cantigas de cego	Fólio MA-MMA-110-3

Jorge Linemburg é Bacharel em Ciências Biológicas pela UFSC (2005) e Mestre em Música pela UDESC (2015), com a dissertação *As rabecas brasileiras na obra de Mário de Andrade*. Como violista integrou as Orquestras de Câmara da UNISUL, Orquestra Sinfônica de Santa Catarina, Orquestra UDESC e Orquestra de Cordas da Ilha. Desde 2010 realiza pesquisas sobre as rabecas brasileiras. Também participa de grupos de música popular brasileira (Quex-quex) e de câmara (Sexteto Clariô), como violinista e rabequeiro. jlinemburg@hotmail.com

Luiz Henrique Fiaminghi é professor Adjunto na UDESC - Universidade Estadual de Santa Catarina - nas áreas de Percepção Musical, Musicologia, Etnomusicologia e Práticas Interpretativas. Estudou violino com Paulo Bosísio e Ayrton Pinto (UNESP/SP). É bacharel em composição e regência pela UNICAMP/SP. Como bolsista do CNPq especializou-se em violino barroco na Holanda. Foi membro da *Orquestra Barroca da Comunidade Européia* em 1991/92. É Doutor em Música pela UNICAMP, com tese sobre a rabeca e José E. Gramani. É rabequista, arranjador e diretor musical do grupo ANIMA, com o qual foi ganhador dos prêmios APCA (1998) e Carlos Gomes (2000), gravou 7 CD's, e tem realizado turnês no Brasil e exterior. Na área de pesquisa coordena o programa "A Vez e a Voz da Rabeca" e é membro do grupo MusiCS (Música, Cultura e Sociedade) na UDESC. Como intérprete e pesquisador atua nas áreas de música antiga (violino e viola barroca) e tradição oral brasileira (rabecas). lhfiaminghi@yahoo.com.br

DOI 10.20504/opus2015c2105

Música ameríndia no Brasil pré-colonial: uma aproximação com os casos dos Tupinambá e Tapajó

Líliam Barros (CEPPAC/UnB/UFPA)
Maura Imazio da Silveira (Museu Paraense Emílio Goeldi)
Rafael Severiano (UFPA)
Lohana Sobania Gomes (UFPA)
Sidney Mayonn (UFPA)

Resumo: O presente artigo tem como objetivo problematizar aspectos da prática musical das sociedades indígenas tapajônica e tupinambá a partir da análise das fontes coloniais e de instrumentos musicais e de sonorização contidos nos acervos arqueológicos das reservas técnicas arqueológicas do Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém, Pará, e do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Tendo como suporte as perspectivas teóricas da etnomusicologia em diálogo com a arqueomusicologia, busca-se ponderar sobre aspectos organológicos e os usos dos instrumentos musicais e sonorizantes oriundos das referidas coleções, e apresentar os contextos sobre instrumentos e práticas musicais tupinambá e tapajônicas contidas em fontes coloniais. Tais observações serão iluminadas pela literatura etnomusicológica sobre as práticas musicais indígenas nas Terras Baixas da América do Sul, ainda que de forma exploratória.

Palavras-chave: Arqueomusicologia. Música ameríndia. Tupinambá. Tapajó.

Amerindian Music in Precolonial Brazil: an Approach to the Cases of Tupinambá and Tapajó

Abstract: This article aims to problematize aspects of the music practice of the Tapajoan and Tupinambá indigenous societies from an analysis of colonial sources and musical and sound instruments from the archaeological archives of the Emilio Goeldi Paraense Museum in Belém, Pará and the National Museum of the Federal University of Rio de Janeiro, Rio de Janeiro. Supported by the theoretical perspectives of ethnomusicology in dialogue with archaeomusicology, this paper ponders on organological aspects, uses of the musical and sound instruments from the above-mentioned collections, and presents the contexts of the musical instruments and practices of the Tupinambá and Tapajoan contained in colonial sources. These observations will be enlightened through the ethnomusicological literature on indigenous musical practices in the South American lowlands, albeit exploratively.

Keywords: archaeomusicology; amerindian music; Tupinambá; Tapajó.

BARROS, Líliam et al. Música ameríndia no Brasil pré-colonial: uma aproximação com os casos dos Tupinambá e Tapajó. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 149-182, dez. 2015.

Submetido em 16/09/2015, aprovado em 22/11/2015.

O presente artigo oferece resultados parciais do projeto de pesquisa *Arqueologia Musical Amazônica*[1], cadastrado na Universidade Federal do Pará em parceria com o Museu Nacional do Rio de Janeiro e com o Museu Paraense Emílio Goeldi, em Belém do Pará e desenvolvido com recursos do Edital Universal/2014[2], e que abriga o subprojeto sobre aspectos da transmissão musical dos Tupinambá no Brasil colonial, desenvolvido no âmbito do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará[3]. Trata-se de uma pesquisa em andamento que tem três fases metodológicas. O primeiro estágio consistiu em estabelecer contato com a Coleção Tapajônica do Museu Paraense Emílio Goeldi, com o Museu Nacional da UFRJ e com a bibliografia referente ao assunto. O segundo estágio foi a análise organológica dos instrumentos presentes na coleção, que ocorreu na reserva técnica do Museu Paraense Emílio Goeldi em maio de 2014 e no Museu Nacional, em agosto de 2014[4] e o terceiro estágio consistiu na confecção de réplicas dos instrumentos musicais do acervo do Museu Paraense Emílio Goeldi. Esta comunicação traz resultados parciais do segundo estágio da pesquisa.

Arqueomusicologia e a pesquisa sobre música indígena na Amazônia

A arqueomusicologia pode ser compreendida como um ramo da etnomusicologia que se ocupa do estudo dos sistemas musicais das sociedades antigas (MENDIVIL, 2009). Este estudo se dá a partir das evidências das práticas musicais que podem ser em forma de escritos de música ou sobre música, iconografia musical ou instrumentos musicais propriamente ditos.

Na America Latina há um expressivo corpo de estudos arqueomusicológicos relativos às práticas e instrumentos musicais das culturas andinas. Os estudos de Aretz (2003) são representativos e pioneiros nas pesquisas sobre práticas musicais e instrumentos musicais pré-hispânicos em países latino-americanos. Um exemplo de projeto de inventário, catalogação e análise organológica e contextualizada de instrumentos musicais de coleções em desenvolvimento encontra-se no Museu Chileno de Arte Precolombino, desenvolvido

[1] Projeto desenvolvido pelo Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA, na linha de pesquisa Música e Sociedades Indígenas na Amazônia, vinculado ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. Cf. *site* <www.labetno.ufpa.br> e *blog* <musicaeidentidadenaamazonia.blogspot.com.br>.

[2] Projeto N.447759/2014-0.

[3] Projeto de mestrado desenvolvido por Rafael Severiano, sob a orientação da Profa. Dra. Líliam Barros.

[4] Foi feita visita ao Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo em janeiro de 2016 tendo sido realizado inventário e análise de idiofones tapajônicos e marajoaras existentes na reserva.

por José Pérez de Arce, e denominado Musica Aconcagua e Diaguita: Sonidos Prehispanicos de Chile Central e Norte Chico (cf. site institucional[5]). Ações de identificação, reconstrução físico-matemática e *performance* de instrumentos pré-hispânicos foram desenvolvidas através de uma rede de recuperação do patrimônio sonoro pré-hispânico da qual fazem parte alguns países da América Latina e Central, a RedClara – Red de Cooperación Latinoamericana de Redes Avanzadas (BARRIENTOS; PÉREZ DE ARCE, 2013). Estudos em arqueologia musical de Dale Olsen oportunizam discussões acerca dos paradigmas teóricos, metodológicos e interdisciplinares da pesquisa arqueológica musical e incluem estudos sobre música pré-hispânica no Peru (1986).

Um artigo de Manuel Mejin Serrano apresenta um estudo sobre instrumentos musicais pré-colombianos da cultura Guane, na Colômbia (2012). O artigo apresenta descrição organológica de instrumentos musicais de algumas coleções, baseada no sistema Sachs-Hornbostel e pesquisa das sonoridades destes instrumentos incluindo transcrição musical e interpretação modal das alturas a partir de gravações e execuções com os instrumentos em bom estado de conservação. O autor destaca algumas características como sendo próprias da cultura Guane, a exemplo da proeminência de aerofones e uso ritual com incineração dos instrumentos musicais junto aos mortos.

Olsen (2008) traz um panorama dos estudos arqueomusicológicos nas Américas Central e do Sul, enfatizando as pesquisas com os instrumentos musicais de Sinú e Tairona, na Colômbia. O autor relata ainda os estudos no Equador Central, a partir de inúmeros instrumentos musicais feitos a partir de conchas da cultura conhecida como Valdívia ou Bahía[6]. Na Bolívia, flautas-de-Pã, flautas tubulares de osso e outros instrumentos de sopro pré-colombianos também foram encontrados da cultura Tiawanaku e, no Chile, estudos foram feitos em instrumentos musicais das culturas Diaguita e San Pedro (OLSEN, 2008: 822).

Correa (2007) apresenta um ensaio geral acerca dos instrumentos pré-colombianos na América Central e do Sul, a partir de levantamento bibliográfico, apontando os aerofones (notadamente flautas-de-Pã e trombetas) e idiofones (maracás e tambores) como sendo os mais recorrentes nas culturas pré-colombianas, introduzindo aspectos gerais de seus usos cerimoniais e sonoridades. O estudo da continuidade e mudança também tem sido objeto da arqueomusicologia, aliado a perspectivas etnomusicológicas e etnográficas, a exemplo do estudo dos bailes *chinos*, no Chile Central, e das práticas musicais ancestrais. Both (2007) também ressalta que uma das questões

5 <www.precolombino.cl>.

6 Na reserva técnica arqueológica do Museu Paraense Emílio Goeldi há coleções de instrumentos de conchas provenientes de sambaquis da região do Salgado, no Estado do Pará.

importantes neste campo de estudo são as transformações, continuidades e invenções posteriores ao período pré-colombiano, relacionadas com as sociedades indígenas contemporâneas, para utilizar como parâmetro para, no máximo, sugerir o uso de determinado instrumento.

Um estudo sobre a prática musical Azteca (BOTH, 2007) aborda as características e classificação de instrumentos musicais desta cultura a partir do modelo Sachs-Hornbostel, além de contextualizar seus usos e funções a partir do material arqueológico e bibliográfico existente. Informa, ainda, que havia um modelo de classificação nativa dos instrumentos musicais provavelmente vinculado a pressupostos míticos, religiosos e cerimoniais de uma forma geral (BOTH, 2007). Observa-se uma tradição de estudos arqueomusicológicos na América Latina, incluindo a Mesoamérica e os países hispano-americanos. Tais estudos apontam questões relevantes nas áreas de análise organológica e morfológica de peças de coleções, reconstruções de sons desses instrumentos a partir de estudos acústicos e confecção de réplicas em cerâmica, questões envolvendo continuidade e mudanças das práticas musicais dos povos originários contemporâneos, bem como construção de um conhecimento sobre os estilos, funções, aspectos socioculturais que contextualizam tais práticas e demais domínios da cultura musical dessas sociedades estudadas.

Um dos principais trabalhos que trata de música pré-colonial no Brasil é a tese de Manuel Veiga defendida em 1981 e publicada em edição *fac-símile* em 2004. O objetivo principal do estudo de Veiga (2004) foi preencher uma lacuna que existia há um longo tempo na literatura de língua inglesa, a saber, o período ameríndio da música brasileira (VEIGA, 2004: 71). Segundo este autor, a análise de estruturas pré 1900 permitiria a compreensão da música brasileira e uma reavaliação do papel ameríndio. Veiga entendia que a música ameríndia estava posta de lado, à mercê do antropólogo, por um lado, e negligenciada pela etnomusicologia brasileira por outro. Assim, o componente Tupi-Guarani teria sido sistematicamente negligenciado, e nem mesmo as substituições operadas pelos jesuítas na música indígena teriam sido estudadas suficientemente (VEIGA, 2004).

Todavia, há estudos sobre a arte presente no contexto arqueológico. Acerca deste assunto, Schaan discute as perspectivas interpretativas da arte. A autora revela a aproximação dos estudos arqueológicos com os etnográficos e com estudos sobre a cultura material dos povos indígenas, notadamente amazônicos (SCHAAN, 1996). A análise da iconografia de peças arqueológicas a partir de uma aproximação com a literatura etnográfica dos povos indígenas amazônicos e sobre sua cultura material oferece inúmeras luzes na interpretação das possibilidades simbólicas atreladas aos padrões cerâmicos nas sociedades pré-coloniais. Schaan acredita que, em razão das condições climáticas e de solo da região amazônica, a melhor forma de estudar as sociedades antigas é através das

investigações de sua cerâmica (SCHAAN, 2007: 87). No entanto, não há como reproduzir a prática musical a partir de sua cultura material, pois, diferentemente dos estudos etnomusicológicos, antropológicos e sociológicos que realizam etnografias musicais em colaboração com as sociedades contemporâneas, a arqueomusicologia tem apenas os vestígios destas práticas musicais e o contexto arqueológico onde foram encontrados.

Olsen (2008) pondera que, a partir do estudo de instrumentos musicais pré-coloniais, é possível determinar sua idade a partir de carbono 14 para materiais feitos em madeira e ossos e termoluminescência para materiais em cerâmica (o autor pondera também sobre os problemas desses procedimentos)[7] e medi-los e descrevê-los fisicamente, todavia, a ausência do ponto de vista êmico e da possibilidade de se etnografar uma dada prática musical impõe limites à pesquisa arqueomusicológica, embora não a impeça.

Em que pese a natural carga de subjetividade interpretativa nos campos da etnomusicologia e arqueologia musical, espera-se que um levantamento bibliográfico dos estudos em arqueomusicologia latino-americana oportunizem uma compreensão dos principais paradigmas teóricos presentes nesta área e ajudem a pensar de que forma a análise das coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi e do Museu Nacional da UFRJ poderá contribuir para esse cenário.

Os acervos arqueológicos do Museu Paraense Emílio Goeldi

A formação do acervo arqueológico do Museu Paraense Emílio Goeldi (MPEG) iniciou-se no final do século XIX junto com a fundação desta instituição. Em geral, as informações sobre esse período são escassas. As coleções foram inicialmente formadas por doações de naturalistas, políticos e pesquisadores interessados na cultura material da Amazônia, sendo compostas por objetos inteiros e de grande beleza estética. A sofisticação das peças indica elevado controle técnico e as decorações, relacionadas às figuras e símbolos, sugerem mitos e modos de vida.

Hoje, o acervo arqueológico é constituído de objetos das coleções formadas por Ferreira Penna, Emílio Goeldi, Aureliano Lima Guedes, Frederico Barata, Curt Nimuendaju, Charles Townsend Jr., Carlos Estevão de Oliveira, Manoel Barata, Protásio Frikel, Napoleão Figueiredo, Peter Hilbert, Clifford Evans e Betty Meggers entre outros (GUAPINDAIA, 1993). Há ainda a Coleção Tipo, constituída de fragmentos que resultaram de pesquisas realizadas na Amazônia brasileira e internacional. Além dos objetos que compõem as

[7] Nem mesmo se pode datar o contexto em que o instrumento foi encontrado, pois esses tipos de datações implicam na destruição de uma parte do instrumento.

coleções, o acervo inclui objetos cerâmicos e líticos doados e coletados por pessoas anônimas, bem como vestígios provenientes de projetos coordenados por pesquisadores do Museu Goeldi e também de outras instituições.

Em 1997, o acervo arqueológico foi transferido do Parque Zoobotânico para um novo prédio situado no Campus de Pesquisa do MPEG. A reserva técnica foi denominada Mario Ferreira Simões em homenagem à contribuição deste pesquisador à Arqueologia da Amazônia. O novo espaço garantiu melhores condições de segurança e preservação deste rico acervo.

Outro aspecto importante do acervo é o seu gerenciamento, que envolve preservação, organização, segurança, conservação e documentação. Para tanto, foi desenvolvido um sistema de gerenciamento deste acervo abrangendo climatização, métodos de acondicionamento, higienização, critérios de tombamento, conservação e informatização. Esse último foi elaborado num sistema da plataforma Access, a partir de 2000, que facilitou o acesso às informações, assim como a localização dos objetos no espaço da reserva. Em 2014, iniciou-se o projeto de implementação do Sistema Gerencial de Informação do Acervo Arqueológico do Museu Paraense Emílio Goeldi (SISARQUEO/MPEG), utilizando o programa PostgreSQL, que facilitará o gerenciamento da coleção em todos os seus aspectos.

Atualmente, a Reserva Técnica Mario Ferreira Simões abriga aproximadamente 120 mil objetos, já registrados, além de mais de 2 milhões que serão estudados e cadastrados para posterior registro. Os objetos registrados e os que estão em fase de estudo incluem peças inteiras, incompletas e fragmentos. O acervo é composto por grande quantidade de objetos cerâmicos (dos quais os fragmentos cerâmicos constituem a maioria), líticos (polidos e lascados), sementes, conchas de moluscos, ossos humanos e de animais, resinas, objetos de madeira, entre outros. Existem ainda, nas dependências da reserva, sob a guarda do MPEG, peças em regime de comodato. Ultimamente, o acervo é incrementado através de pesquisas arqueológicas efetuadas na região amazônica além de doações.

Em resumo, este acervo contém objetos representativos da diversidade cultural dos povos que habitaram a Amazônia desde os tempos pretéritos - períodos pré-colonial até histórico - constituindo-se em importante fonte de informações tanto histórico-culturais como científicas.

A partir do século XX foi ampliado o conceito de documento[8], que passou a abranger, além dos escritos, também objetos, sons, imagens, gravuras, entre outros. Desta

[8] Cf. Cotta, 2006.

forma, os objetos arqueológicos são vistos como documentos e portadores de informação. Com isso em mente, teve início o desenvolvimento do projeto Arqueologia Musical Amazônica, que inventariou e vem estudando os objetos do acervo arqueológico utilizados como instrumentos musicais e sonorizantes. Estes são provenientes das coleções Charles H. T. Towsend Júnior, Frederico Barata e Curt Nimuendaju e por objetos doados por Pierre Becquelin, Francisco de Assis Souza, José Maria Souza da Silva, Wanderley Souza da Silva e Sebastião Souza da Silva. Ao todo são 32 objetos provenientes das regiões de Santarém, Marajó, Rio Curuá e Alto Xingu, com funções de apito, maracá/chocalho e trombeta.

Música indígena no Brasil colonial nas fontes históricas: o caso dos Tupinambá e dos Tapajó

Com o ato da Contrarreforma, a Companhia de Jesus tornou-se, entre os séculos XVI e XVIII, o principal instrumento da Coroa portuguesa para a propagação do cristianismo. A escrita era imprescindível para tal objetivo, não apenas por seu caráter informativo, mas também para a consolidação e harmonia em torno das crenças e dogmas que moviam o catolicismo no reino. Nesse sentido, os padres da Companhia de Jesus foram incansáveis, deixando imensa informação de fatos documentados por onde quer que passassem. Esses documentos eram revisados e controlados por padrões retóricos impostos pela *Ars dictamines*[9]. Claramente tais convenções atribuíram uma característica manipulativa aos textos, porém são pertinentes as informações descritas acerca de práticas culturais e tradições das sociedades indígenas no contexto deste trabalho.

Uma significativa parte dos referidos documentos são "crônicas jesuíticas", dentre as quais, uma fonte imprescindível para a construção de um argumento fiável a respeito da história tupinambá e tapajônica é a *Crônica dos padres da Companhia de Jesus no Estado do Maranhão* de responsabilidade do padre jesuíta João Felipe Bettendorff[10] (1627-1698). São

[9] *Ars dictaminis* ensina a escrever uma carta erudita seguindo padrões previamente convencionados por tradições e tratados clássicos e medievais.

[10] Sobre os escritos de Bettendorff, Karl Heinz Arenz explica: "Se todos os originais das cartas são conhecidos e acessíveis, nos falta o da crônica. Podemos supor que o texto escrito por Bettendorff mesmo foi confiscado, junto com outros documentos jesuíticos em 1759-1760, e, em seguida, depositado num arquivo português. José Honório Rodrigues presume que o original se perdeu entre 1855 e 1858 quando o escritor maranhense Antônio Gonçalves Dias (1823-1864) esteve, investido de um mandato do governo imperial, em Portugal para buscar e classificar fontes relevantes ligadas à história do Maranhão. Tudo indica que ele encontrou o texto original da crônica de Bettendorff na Torre do Tombo, do qual ele fez – ou mandou fazer – uma cópia manuscrita. Mesmo repleta de erros, lacunas e incoerências, esta serviu de

dez livros condensados em um volume, sobre o qual será dada uma interpretação individual sobre cada livro analisado, com a intenção de encontrar informações sobre os Tapajó e Tupinambá.

Já tratando diretamente das informações fornecidas por Bettendorff (1990 [1696-1698]), no 1° livro não há relatos significativos sobre a vida dos grupos indígenas de interesse para esta pesquisa, sendo que o cronista apegou-se à descrição da organização religiosa e de seus companheiros religiosos em missões ao percorrerem o Maranhão, assim como à descrição dos lugares em que se encontravam e suas características geográficas e naturais. No livro seguinte encontram-se concisos relatos tanto sobre os Tupinambá como os Tapajó como tribos de guerreiros habilidosos: "São os Tupinambá gente briosa na guerra [...]" (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 57). Diz ainda: "[...] é a nação dos Tapajóz gente briosa [...]" (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 59), nada além de passagens concisas relata Bettendorff neste 2° livro. Registra um pouco mais de informações, ainda sobre a fama dos Tupinambá em sua tradição na guerra.

Neste mesmo livro, pe. Bettendorff relata a missão empenhada pelo padre Francisco Velloso[11] entre os Tupinambá, que em seu percurso pelo rio Tocantins deparou-se com indivíduos da referida tribo à sua procura, com intenção de informar-lhe sobre índios daquela nação que pretendiam "[...] ser filhos de Deus como elles eram [...]" (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 109). Tal passagem fala de um ato coletivo de conversão de guerreiros e famílias Tupinambá ao catolicismo. Um relato de dança isolado sugere um evento com música envolvendo índios Tupinambá: "Ahi estivemos esperando as águas vivas, e com ellas fomos até a aldeia dos Tupinambá onde assistia o Padre Francisco Velloso, que nos recebeu com muitas danças de meninos [...]" (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 155).

No 4° livro compilado nessas crônicas, Bettendorff relata sua experiência ao residir com os Tapajó. A partir daí surgem as primeiras menções a manifestações com música por parte dos Tapajó. Bettendorff faz referência a um local na mata utilizado pelos índios para a prática de suas tradições, descrito por ele como Terreiro do Diabo: "[...] que cousa era essa procissão de gente, e disse-me elle que eram os índios da aldêa, que iam beber e fazer suas danças que chamam poracés no Terreiro do Diabo" (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 170). Seguidamente, no 5° livro, duas passagens chamam a atenção para

base para a publicação da obra pelo Instituto Histórico Geográfico Brasileiro, em 1909 (RIHGB, tomo LXXII, parte I) e para a reimpressão da mesma pela Secretaria de Cultura do Estado do Pará (coleção 'Lendo o Pará', n° 5), em 1990" (ARENZ, 2010: 37).

[11] Padre Francisco Veloso, que, de acordo com o cronista, batizou sozinho os Tupinambá pela graça divina (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]).

a prática de ladainhas entre os índios (sem citar etnias) que habitavam o rio Tapajós (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 260) e os índios que estavam sendo aldeados às margens do rio Pindaré, Guajajara, aos quais o padre João Maria Gorsoni ensinava flautinha (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 271).

Igualmente ao livro anterior, o 6º não acrescenta demais informações, exceto a seguinte ocorrência descrita pelo cronista:

> Estava o padre Antonio Pereira por então missionário de Gurupatyba e Tapajoz, onde fez uma cousa digna de seu grande zelo e foi esta: que, guardando os índios Tapajoz o corpo mirrado de um de seus antepassados, que chamavam Monhangarypy, quer dizer primeiro pae, lhe iam fazendo suas honras com suas ofertas e dansas já desde muitíssimos annos, tendo-o pendurado debaixo da cumieira de uma casa, como a um túmulo em modo de caixão, [...] (BETTENDORFF, 1990 [1696-1698]: 353-354).

Esta passagem revela uma prática tradicional com dança e respectivamente música. Nos 7º, 8º e 9º livros o cronista não discorre sobre informações pertinentes sobre os Tapajó ou Tupinambá. Faz menções às duas sociedades, porém sem relevantes dados, apenas para citar nomes de respectivos missionários.

O livro 10º não relata muito sobre as duas já referidas sociedades, apenas algumas passagens não muito ricas descritivamente. Referente a fatos relevantes, Bettendorff (1990 [1696-1698]) fala sobre um incidente vivido pelo Padre Antonio da Cunha, responsável pela evangelização dos Tupinambá, e diz: "Pasmou a desolação e desamparo daqueles miseráveis índios, assim pelo grande estrago que nelles tinham feito e ainda iam fazer as bexigas [...]" (BETTENDORF, 1990 [1696-1698]: 606); fala ele sobre a terrível crise de doença que assolou toda aquela sociedade, dizimando-os, fato ocorrido após o contato com o homem branco.

Aspectos musicais das sociedades indígenas da Amazônia na obra de João Daniel

Padre na Companhia de Jesus, João Daniel, a partir de 1741, percorreu uma boa parte da Amazônia no serviço da obra missionária até 1757, ano em que foi enviado a Portugal e lá permaneceu preso até sua morte (1776), mas antes relatou suas experiências com os diversos povos indígenas.

Daniel (1976 [1757-1776]) refere-se aos povos de forma genérica, fazendo poucas distinções entre Tupinambá e outras nações, os índios "cristianizados" (os "mansos") e os não alcançados pela missão (os do "mato"). Uma designação muito comum na obra de Daniel é o termo "tapuia", neste caso, provavelmente um termo pejorativo, não se referindo a "não Tupis" como é comum na bibliografia tupi. Assim, trataremos de forma genérica sobe alguns aspectos musicais[12] relatados por Daniel.

Dos aspectos musicais, Daniel relata que eram muito dados às festas, danças e bailes, que possuíam muitas cerimônias, onde eram indispensáveis as canções e instrumentos musicais (1976 [1757-1776]: 212).

Algumas gaitas eram fabricadas de canas ou cipós ocos, que eram de fácil manipulação para confecção destes instrumentos (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 205). A flauta *toré* é descrita por Daniel como sendo fabricada de "taboca"[13], possuindo de 5 a 6 palmos[14] de comprimento, e só eram tocadas nos momentos de bebedeira. Elas eram deixadas de herança para os filhos e tocadas por dois ou três indivíduos com um dos braços no ombro do companheiro, sem tambor (DANIEL,1976 [1757-1776]: 205-206, 214).

Uma das flautas mais comum possuía três orifícios, sendo dois na parte superior e um na inferior. Essa flauta era executada simultaneamente com um tambor (DANIEL,1976 [1757-1776]: 205). Daniel observa que os índios executavam essas flautas "com perfeição, e com suave, e doce melodia, ajustando as pancadas do tamburil ao som da flauta, bailando juntamente compassados" (1976 [1757-1776]: 205-206).

As nações antropófagas possuíam flautas que eram fabricadas com os ossos das pernas e dos braços dos inimigos devorados (DANIEL,1976 [1757-1776]: 229). A nomeação dessas flautas por Daniel é importante quando associadas aos Tupinambá, isso porque nos relatos sobre os da costa[15] não há nomeação das flautas descritas.

Os tambores eram fabricados de madeiras ocas e às vezes modelados com fogo (DANIEL,1976 [1757-1776]: 205). Havia tambores menores, chamados por Daniel de tamboril, que eram executados juntamente com determinada flauta pelo mesmo indivíduo, como já dissemos. Os tambores maiores só eram tocados pelos mais velhos, que o faziam assentados e com ambas as mãos. Quando estes eram executados, não eram

[12] Referências a peças vocais instrumentais, voco-instrumentais, instrumentos e suas características.
[13] Termo tupi para o bambu *Guadua weberbaueri.*
[14] Um palmo tem aproximadamente 22,86 cm.
[15] Cardim, 2009 [1584]; Souza, 2000 [1587]; Staden, 1930 [1557]; Léry, 1961 [1578].

acompanhados de flautas (DANIEL,1976 [1757-1776]: 214). Daniel não relata qual era o material usado como membrana nesses tamboris e tambores.

Segundo Holler, Daniel descreveu "a flauta e tamboril como instrumentos tipicamente indígenas e não como uma introdução portuguesa" (2010: 104). Entre os Tupinambá uma espécie de tambor indígena era chamado de *guarará*, que os portugueses chamavam de atabale (CASTAGNA apud HOLLER, 2010: 134). Segundo Izikowitz (1935) é escassa a aparição de membranofones nas terras baixas da América do Sul; quando aparecem, seriam em sua maioria cópias de tambores militares europeus e recebem nomes derivados do português e do espanhol, tais como tambor ou tamborino.

A rabeca (ARNT, 2013) e o violão (MONTARDO, 2009) foram incorporados de tal forma por grupos Guarani que passaram a fazer parte da mitologia desses grupos. Nesse sentido, não nos parece necessário fazer diferença entre instrumentos de origem exógena aos grupos indígenas – Tupi-Guarani, neste caso.

Como com as flautas, os relatos sobre os Tupinambá da costa não trazem os nomes dos tambores, assim, é também importante a associação das descrições de Daniel aos Tupinambá, pois abre uma possibilidade de nomeação dos instrumentos daqueles.

Parece ser geral o uso de guizos pelos grupos ameríndios descritos por Daniel. Staden (1930 [1557]) descreve esse instrumento, *uaí*,[16] um chocalho de pés. Tais instrumentos eram presos na parte inferior das pernas e ao dançarem e baterem os pés compassadamente produziam um som uniforme, dando ritmo à *performance*; podia-se ouvir o som desses instrumentos ao longe e, quanto mais longe, mais suaves e agradáveis soavam (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 214).

Ao falar dos povos que praticavam a antropofagia, Daniel (1976 [1757-1776]) cita o nome de dois instrumentos musicais: a caixa "rebate" e a "tocano". Ambas eram usadas para convocar as pessoas para o início do ritual antropofágico e a comunicação entre aldeias vizinhas. Os dois instrumentos eram fabricados do tronco de determinada árvore, e chegava a soar por três ou mais léguas. Só era tocada em situações de guerra e no ritual antropofágico.

O uso da música nas missões recebeu atenção especial de Daniel:

> São [os índios] geralmente amigos, e muito afeiçoados à música, e melodia dos instrumentos; e por isso um dos melhores ímãs, não só para atrair à igreja e ofícios divinos os baptizados, e domésticos; mas também para tirar dos matos aos salvages, e

[16] Cf. Veiga (2004)

> atrair ao grêmio da igreja, é a música, e suaves instrumentos (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 245).

Daniel relaciona algumas manifestações essenciais que deveriam existir nas missões, a fim de melhores resultados na cristianização dos índios, dentre elas a música e os instrumentos musicais (DANIEL, 1976 [1757-1776]).

Enfim, Daniel descreve os ameríndios da Amazônia como muito dados à música e sua prática, e os que se davam a esta prática eram bastante estimados em suas próprias etnias e pelos demais grupos. Eram habilidosos em suas danças, bem como na execução de suas canções e dos seus instrumentos musicais. Daniel compara os músicos ameríndios aos "mais destros galegos, e finos gaiteiros" (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 206). Tais relatos são úteis para o conhecimento de práticas musicais daquelas sociedades indígenas, mesmo sendo altamente eurocêntricos.

Presença tupinambá na Amazônia do Brasil colonial

Em 1500, os Tupi-Guarani habitavam boa parte da costa do então "recém-descoberto" Brasil. Dentre as muitas etnias que compunham esse tronco estavam os Tupinambá. O conhecimento dos Tupinambá chegou até nós a partir dos diversos relatos existentes do contato que europeus – franceses, portugueses, alemães – tiveram com aqueles.

Os Tupinambá, na historiografia e etnologia recentes, são conhecidos como Tupis da costa (FAUSTO, 1992. SZTUTMAN, 2005), isso devido à diversas subdivisões que existiam entre eles. Essas subdivisões aconteciam pelo crescimento familiar, que gerava novas organizações sociais, e por inimizades no seio do grupo. Assim, atribuíam-se subdesignações a partir do termo mais geral: tupinambá.

Verificam-se, então, diversos grupos espalhados por toda a costa da "Terra do Brasil": *Tupi-n-aem,* Tupis maus ou perversos; *Tupi-n-ikis*, Tupis vizinhos, contíguos ou limítrofes; *Tupinam-báranas*, ou Tupinambá bravos, aqueles que se apartavam temporariamente, enfurecidos por alguma rixa; os separados sobrenomeavam às vezes *Tamoy* (de onde vem Tamoyos), avós; *Temiminós* ou netos; *Abá-été*, pessoa verdadeiramente ilustre; *Guayá* ou *Guayá-ná,* irmãos; *Amóipiras*, parentes afastados ou os da outra-banda (de um rio); e *Anacés*, quase parentes (VARNHAGEN, 1857: 16).

A presença tupinambá na Amazônia foi registrada pelos observadores europeus consultados para este texto: Claude d'Abbeville, Yves d'Évreux e João Daniel. A

interpretação que é feita de tais relatos que apontam para a presença tupinambá no Maranhão, Pará e nas regiões mais interiores da Amazônia, é de que estes eram Tupis da costa que fugiam do rigor da colonização e das epidemias, que em conjunto, dizimavam as populações litorâneas (CARDIM, 2009 [1584]; MÉTRAUX, 1979).

Daniel (1976 [1757-1776]) nos dá variadas informações sobre localizações dos Tupinambá no atual Pará: Vilas de Caeté, Maracanã, Curuçá, Vigia, Colares, Tabapará e outro lugares, sendo que só com um estudo minucioso das informações se poderá chegar a um quadro mais geral, espaço que aqui não dispomos.

Ainda na Amazônia, os Tupinambá estavam presentes na ilha de Tupinambarana, que como visto acima, era ocupada pelos Tupinambá. Daniel chegou a considerar os "Tupinambarana" como uma etnia diversa: "a nação Topinambarana é muito parenta da dos topinambases, senão é a mesma com alguma corrupção da língoa pela comunicação de outras nações" (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 270). Fernandes (1989), baseando-se em outros relatos, conclui que os Tupinambá desta ilha ali chegaram fugidos do rigor da colonização. As informações são consonantes ao dizerem que por volta de 1737 uma parte dos habitantes foi para aldeamentos no rio Tapajós e uma outra parte se distribuiu pelas aldeias dos Abacaxi (antigos Chichirim), São José e Guaiacurupá (SERAFIM LEITE apud FERNANDES, 1989. DANIEL, 1976 [1757-1776]).

Ainda que, como aponta Fernandes (1989), a região do Maranhão e Pará fosse uma região de "refúgio" para os Tupinambá que fugiam do litoral e das regiões mais ao sul, não podemos descartar a existência de grupos Tupinambá nestas regiões antes dos primeiros contatos com os portugueses.

Há uma forte divergência sobre a presença dos Tupinambá na Amazônia[17] e sobre o movimento migratório destes[18]. A resolução dessa questão, se houver, não é tarefa nossa.

As fontes históricas atestam o compartilhamento de diversas características culturais – traço peculiar dos grupos Tupi-Guarani – dos Tupinambá da região amazônica com aqueles da costa, permitindo, assim, tratar de aspectos musicais daqueles.

O principal ritual, ou o mais descrito nas fontes sobre os Tupinambá da costa, é o ritual antropofágico, que era composto de diversos protocolos. Um destes era o diálogo ritual entre o matador e o cativo, no qual os papéis e a vingança eram afirmados e reafirmados. Fazia parte desses diversos protocolos grandes bailes, mas um especialmente

[17] Cf. Fernandes, 1989.
[18] Cf. Fausto, 1992.

reunia os membros da aldeia, os convidados de aldeias vizinhas, o matador e o cativo. Todos bebiam dançavam e cantavam juntamente.

Daniel relata um evento semelhante entre os ameríndios na Amazônia, que associamos como sendo esse ritual tupinambá, tupi no mínimo pelas semelhanças com os Tupis da costa:

> O dia, em que matam algum, ou alguns conforme a multidão dos irmãos da mesa é para eles muito solemne, e de primeira classe [...] É para admirar o ânimo, e brio destes miseráveis encurralados! [...] porque tem esta morte por grande honra [os cativos], e prova do seu valor [...] e acompanha a defunta com tanta alegria, como se a sua liberdade, e não a sua morte, houvera de ser o fim da comédia [...] Entretanto não se descuida o carrasco de fazer o compasso aos músicos, e sortes ao touro, levantando de quando em quando a massa [*ibirapema*], ou espada, como quem já quer descarregar o golpe; e de repente o suspende, e encolhe o braço; mas tornando-o pouco a pouco a estender, levanta outra vez a espada, e de pancada a assenta sobre a rês com um tão fatal golpe, que a estende, e faz cair de narizes em terra - *procumbit humi bos* [o boi cai ao chão] - e logo as facas de pao entram a fazer o seu ofício, e a fazê-lo em postas, como já dissemos (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 226-229).

Nesse longo trecho, tem-se uma consonância com o ritual tupinambá litorâneo descrito nas principais fontes. Supomos que as canções eram bem semelhantes às que eram entoadas na costa, sobretudo no tema: guerra e vingança, os valores culturais guerreiros.

Sobre a temática musical, Abbeville (1975 [1614]) relata que as canções tinham como motivo nomes de árvores e animais, sendo que o elemento principal constituía-se nos valores guerreiros.

Concernente à estrutura dessas canções, cada uma tinha "a sua própria melodia e um refrão que todos repetem juntos na cadência e no final de cada dístico" (ABBEVILLE, 1975 [1614]: 237). Em consonância com este relato, está o feito por Souza:

> [...] todos cantam por um tom [a mesma melodia], e os músicos fazem motes de improviso, e suas voltas, que acabam no consoante do mote; um só diz a cantiga, e os outros respondem com o fim do mote, os quais cantam e bailam juntamente numa roda [...](SOUZA, 2000 [1587]: 315).

Uma característica de ampla pertinência na música das TBAS apontada por Menezes Bastos (2007) é a variação ligada ao processo de composição/criação musical. O material temático é exposto no *caput* das peças e elaborado através de diversos procedimentos, tais como repetição, aumentação, diminuição, transposição, retrogradação e outros, sempre, ou quase sempre, guardando as características essenciais do material original. No relato citado acima temos um indício da existência, naquelas práticas musicais observadas no século XVI, de uma estruturação melódica na qual material temático seria exposto por um cantor e respondido pelos demais.

O modo como dançavam durante as práticas musicais é descrito de maneira semelhante aos Tupis da costa, batendo "todos a uma no chão ora com pé, ora com outro, sem discreparem, juntamente e ao mesmo compasso" (CARDIM, 2009 [1584]: 193). Segundo Souza, não havia variações neste dançar: "e nos seus bailes não fazem mais mudanças, nem mais continências que bater no chão com um só pé" (2000 [1587]: 316).

Os instrumentos descritos eram os maracás, os guizos chamados de *uaí* que eram atados aos pés (STADEN, 1930 [1557]), tambores e as flautas de bambu e as feitas com os ossos dos inimigos (DANIEL, 1976 [1757-1776]: 229).

Sabe-se, não só pelos relatos históricos, mas pelos estudos bibliográficos sobre os Tupinambá coloniais[19] e das sociedades Tupi atuais que o maracá e seus correspondentes, tinham e têm um papel para além do estritamente sonoro, semelhantemente ao papel que os *uaí* tinham no mundo espiritual, conclusão a que Veiga (2004) chega ao relacionar os eventos onde estes eram utilizados.

Assim, como é característica dos grupos Tupi-Guarani, os Tupinambá que habitavam a Amazônia no período colonial brasileiro mantinham diversos aspectos musicais dos Tupinambá que habitavam a costa, dos quais há uma maior variedade de relatos. Essa constatação, ainda que problematizável, permite estabelecer relações entre as regiões, na tentativa de entender a cultura musical dos Tupinambá em questão.

Aspectos organológicos e usos cerimoniais dos instrumentos musicais precabralinos das coleções do MPEG e Museu Nacional

Segundo Nimuendaju (1948), antes da chegada dos europeus no Brasil, alguns estudos arqueológicos contemporâneos atestam que a foz do rio Tapajós foi densamente ocupada durante muitos anos pelo povo indígena Tapajó, que habitou a região por alguns séculos como sociedade autônoma, tendo sido extinto no final do século XVII após a

[19] Sobre Tupinambá colonial cf. Métraux, 1979; Para Tupis atuais cf. Viveiros de Castro, 1986.

ocupação dos portugueses na região. Com a análise de alguns registros históricos pode-se constatar que o povo Tapajó ocupou Santarém, local hoje chamado de bairro da Aldeia, a vila Alter do Chão, estendendo-se até Itaituba (GUAPINDAIA, 1993).

As pesquisas arqueológicas na Amazônia na primeira metade do século XX foram alicerçadas no determinismo geográfico e no difusionismo (GUAPINDAIA, 2008), baseadas nos princípios de Steward (apud GUAPINDAIA, 2008) de que as populações amazônicas estariam em condição de desenvolvimento inferior às culturas andinas em razão das suas necessidades de adaptação ao meio ambiente e que, em algum momento, teria havido uma migração de grupos andinos para a região amazônica que teriam perdido suas características de agricultura e organização social em razão do solo pobre e meio ambiente hostil (GUAPINDAIA, 2008). Citando Lathrap (1975 apud GUAPINDAIA, 2008), a autora informa outra perspectiva teórica acerca da origem e difusão dos povos amazônicos:

> [...] a partir de 500 A.D. alguns estilos cerâmicos e de tecnologias se difundem da bacia do Amazonas para o seu entorno na América do Sul. Relaciona essa dispersão com a expansão Carib, que teria se difundido através do litoral da Guiana, terras baixas da Venezuela, Colômbia e Antilhas menores. Essa dispersão teria trazido novos elementos que foram reconhecidos como a tradição cerâmica Incisa Ponteada, cujas características eram: o uso do cauixi, decorações realizadas com incisões finas e profundas e cujo motivo diagnóstico eram triângulos isósceles justapostos; presença de apliques modelados com motivos zoomorfos (cobras, macacos, jacarés e onças) e antropomorfos (GUAPINDAIA, 2008: 5).

Apresentando as diversas teorias acerca da origem e ordem social das sociedades precolombianas amazônicas, Vera Guapindaia informa que Ana Roosevelt abordou tais questões sob outra forma, afirmando que a base da alimentação seria o milho e não a mandioca amarga, e que a origem dos cacicados teria surgido de maneira autóctone, sem nenhuma relação com os Andes (2008: 15).

A sedentarização das sociedades que viviam na costa atlântica amazônica se deu há pelo menos 6 mil anos A.P., enquanto que no baixo Amazonas se deu há 7.600 anos A.P., onde foram encontradas as cerâmicas mais antigas da Amazônia, no sambaqui da Taperinha, próximo a Santarém (SILVEIRA; SCHAAN, 2010):

> O potencial arqueológico nas áreas costeiras é imenso e diversificado, percebe-se que ainda se conhece pouco sobre a ocupação de grupos sambaquieiros, de grupos

> ceramistas (populações horticultoras) ou de sociedades complexas da história pré-colonial recente (SILVEIRA; SCHAAN, 2010: 47).

Michael Heckenberger (2010) faz um panorama do estado da arte das pesquisas arqueológicas na Amazônia, ponderando diversos aspectos teóricos a partir das pesquisas regionais no Marajó, baixo Amazonas, Amazônia central, Xingu e fronteiras amazônicas. Nesse artigo o autor aborda alguns marcadores relevantes para caracterização do período Pleistoceno e antigas ocupações do Holoceno (ca. 11.000 a 7.500 AP), período no qual a alimentação era baseada nas riquezas aquáticas. No período do médio Holoceno, a alimentação também se baseava em peixes, ostras e outros frutos do rio, e no início de um sistema agrícola baseado em roças, arboricultura, hortas domésticas e espécies cultivadas. No Holoceno tardio (ca. 3.500 a 500 AP) verificou-se a emergência de um sistema político, e o desenvolvimento do sistema agrícola da floresta tropical, além de um sistema regional de integração política, colocando luzes na complexidade social e cultural do povoamento da região (2010: 521-522).

Um estudo sobre a ocupação humana na Amazônia durante o Holoceno apresenta questionamentos acerca dos marcadores usualmente utilizados na arqueologia (a exemplo da presença de pontas de projéteis) e a necessidade de recontextualização destas características em relação às condições de ocupação da região (BUENO, 2010). O autor apresenta uma tabela com diversos sítios arqueológicos com datas variando entre 19.800 (Sítio Santa Elina – Mato Grosso) e 7.500 anos A.P. (Sítio Dona Stela - Amazonas). No Pará, o sítio com datação mais antiga é o da Pedra Pintada, com cerca de 10.000 anos A.P. Tais sítios são encontrados em locais abertos ou em abrigos em cavernas, no interior das florestas ou às margens de rios ou serras. Tal diversidade de localização, datação e tipo de sítio demonstra a diversidade de ocupação humana na região (BUENO, 2010: 549).

A presença de populações sambaquieiras coletoras-pescadoras-ceramistas que habitavam o litoral norte amazônico e, no caso do Pará, a região do Salgado, se revela a partir do uso de uma cerâmica antiga que utilizava conchas moídas misturadas à argila com datação de 3.165 a 195 A.C. (BANDEIRA, 2010: 659). Esta região é caracterizada pelos manguezais. Maria Jacqueline Rodet, Vera Guapindaia e Amauri Matos (2010) realizaram análises do processo operatório no uso de instrumentos líticos na região do baixo Amazonas, no sítio Boa Vista, no município de Orixminá, observando o material utilizado, possíveis usos e tipologia dos instrumentos líticos, com datação aproximada entre 65 e 95 A.C. e 110 e 90 D.C.

No Marajó, Denise Pahl Schaan realizou pesquisas arqueológicas em tesos marajoaras, tendo sido seu objeto de dissertação de mestrado e tese de doutorado, além

de diversos artigos publicados em periódicos e livros no Brasil e exterior (2008). O livro *Cultura Marajoara*, publicado em 2009 em edição trilíngue, apresenta um panorama da cultura arqueológica marajoara com uma revisão das pesquisas arqueológicas realizadas na ilha desde o século XIX, aponta as demandas de estudo e conservação dos tesos e apresenta um estudo histórico, simbólico e da descrição dos povos que habitavam a região e sua cultura material (SCHAAN, 2009). A autora informa que no baixo Amazonas há sítios pré-históricos que podem ser considerados os mais antigos das Américas e que sua "cerâmica policromia pode ter influenciado os estilos policrômicos que se desenvolveram a oeste em regiões amazônicas e andinas" (SCHAAN, 1996: 8). Schaan menciona, ainda, que a cerâmica policrômica marajoara existiu 2000 anos antes das tradições ceramistas dos Andes e da Mesoamérica (1996: 54). Nos tesos escavados para as prospecções foram encontrados instrumentos musicais, como relata a autora:

> Foram encontrados diversos objetos e vasilhas cerâmicas associadas aos enterramentos, como pratos, vasos menores, cachimbos, fusos, estatuetas, miniaturas, instrumentos musicais, 'tinteiros', além de adornos e das conhecidas pedras verdes, as 'muiraquitãs'. A quantidade e a qualidade variam nos enterramentos (SCHAAN, 1996: 58).

Schaan apresenta as evidências arqueológicas referentes ao período marajoara que lhe parecem incontestáveis:

> [...] de que uma população bastante numerosa, responsável provavelmente pela construção dos enormes aterros, teria habitado a parte centro-leste da ilha por mais de novecentos anos; que teria havido uma espécie de hierarquia social tendo em vista a diversidade verificada nos sepultamentos; que essa população utilizava-se de práticas rituais diversas e que essas práticas tinham grande importância na vida social; que haveria especialização do trabalho; que há uma continuidade no desenvolvimento diacrônico na Fase Marajoara, ainda que tenham havido mudanças significativas com relação às práticas culturais (SCHAAN,1996: 62).

A partir destes recentes estudos observa-se a dimensão das práticas musicais associadas aos rituais de sepultamento.

Em 1987, Roosevelt realizou pesquisas analisando aspectos relacionados à habitação geográfica do grupo, língua falada, cerimônias, rituais, organização social na região

de Santarém apresentados nos registros históricos, confecções e utilizações, entre os Tapajó, de artefatos de diversas matérias-primas como algodão, madeira, cipós, etc. Produziam cerâmicas e esculturas em pedras, confeccionavam redes de palha, realizavam trabalhos em madeira. Alguns desses instrumentos, em sua maioria objetos de cerâmica, eram utilizados para desenvolver atividades "simbólicas", como para realizar cerimônias funerárias e culto aos mortos, para os quais possuíam locais especiais. Cada membro da sociedade se dedicava a atividades corriqueiras de subsistência, produzindo um grande número de artefatos artísticos pintados e decorados, usados em festas, cerimônias e rituais. Sua economia era baseada na cultura do milho e da mandioca; obtinham um status diferenciado, como a nobreza da genealogia, denominados assim por Roosevelt (1991) de "cacicados complexos".

Quanto ao tratamento dos mortos, foram registradas duas práticas diferentes. Na primeira prática, seus mortos eram cremados ao invés de enterrados, e suas cinzas recolhidas e misturadas a bebidas que, depois, eram consumidas pelos indivíduos da tribo. Na segunda prática, os ossos eram colocados em urnas funerárias e enterrados junto com seus objetos em vida (BARBOSA RODRIGUES, 1875).

No século XVI os povos indígenas passaram a ser escravizados com a chegada dos colonizadores para o extrativismo das "drogas do sertão" tendo como resultado a diminuição da população indígena dos Tapajó. Apesar do numeroso e valente povo, rendeu-se ao colonizador em decorrência da violência, das guerras e das doenças contraídas pelo contato com brancos, chegando à drástica redução populacional no final do século XVII (BARBOSA RODRIGUES, 1875).

Após o declínio da nação Tapajônica, outros povos indígenas passaram a ocupar a região. Com a diminuição da população indígena e o fracasso na tentativa de escravizar esses povos, a exploração extrativista foi com o tempo sendo substituída pelas fazendas de cana-de-açúcar, cacau e gado, levando os portugueses a trazerem escravos da África para trabalhar na exploração destas fazendas (BARBOSA RODRIGUES, 1875).

As primeiras escavações na região do Tapajós foram realizadas em 1870 e 1871 por Frederic Hartt, em Taperinha (PAPAVERO; OVERAL, 2011). Segundo Denise Gomes, a abordagem de análise da cultura material dos Tapajó considera artefatos rituais como parte dos sistemas de pensamento e organização social e se distancia dos tratamentos tradicionais classificatórios e formais. Logo, "as figuras antropo-zoomorfas presentes nos vasos cerâmicos Tapajônicos são compreendidas como a materialização da ideia de metamorfose corpórea" (GOMES, 2002: 355).

O processo de classificação

Os fundamentos etnomusicológicos que dão suporte à conexão entre música e cultura (MERRIAM, 1964. BLACKING, 1995. NETTL, 2005. TURINO, 2008. CHADA, 2011) compreendem que música gera sociabilidade humana. Recentes estudos sobre música indígena na Amazônia (MENEZES BASTOS, 1999, 2007. MONTARDO, 2009) demonstram a importância da música para estas sociedades. Rito, mito, dança e linguagem (MENEZES BASTOS, 1999. SEEGER, 1987), gênero e cosmologia (MELLO, 1999, 2005), filosofia e xamanismo (PIEDADE, 1997, 2004. MONTARDO, 2009), são alguns aspectos centrais que se relacionam com música nestas sociedades. No Brasil, os primeiros estudos em organologia discutem o processo de classificação dos instrumentos musicais indígenas considerando o simbolismo que eles evocam (TRAVASSOS, 1987. SEEGER, 1987. SATOMI, 2008).

O sistema de classificação Sachs-Hornbostel é a base do estudo dos instrumentos musicais tapajônicos, bem como os trabalhos de Pérez de Arce (PEREZ DE ARCE, 1985. PEREZ DE ARCE e GILLI, 2013) e a adaptação de Carlos Vega para o contexto da América Latina. A metodologia de pesquisa é inspirada na experiência do Museu Precolombino de Arte Del Chile, com Pérez de Arce e a partir de comunicação pessoal com Adriana Guzmán, da Universidade Vale Del Cauca, em Cali, Colômbia. Todavia, não foi feita análise dos sons dos instrumentos, cujo procedimento compete à terceira etapa.

Algumas características exploratórias – Aerofones[20]

No Museu Emílio Goeldi foram analisados 27 aerofones com uma ou duas caixas de ressonância e um ou mais orifícios de digitação, que foram catalogados como flautas globulares. Alguns deles possuem um pequeno condutor entre o orifício final e a caixa de ressonância. Essas flautas globulares possuem formato zoomorfo detalhado, como peixe ou pássaro e são oriundas de diferentes coleções. Denise Gomes (2002) relaciona o formato zoomorfo das flautas a rituais xamânicos. O material utilizado para construir as flautas é uma mistura de *cauixi* e barro (GUAPINDAIA, 1993).

O conjunto compreende 15 flautas com dois ou mais orifícios (531, 1000, 1037, 1157, 1158, 1159, 1250, 1251, 1253, 1255, 1256, 1257, 1258, 1260 e 1263) e nove flautas com um orifício (1249, 1252, 1254, 1259, 1261, 1265, 2181, 2182 e 2201). Alguns aerofones com dois ou mais orifícios possuem um deles na parte lateral do instrumento.

[20] Neste trecho apresentamos informações traduzidas de trabalho submetido e aprovado para o Congresso de Organologia ocorrido em Braga, Portugal, em 2014, ao qual, infelizmente, não foi possível comparecer.

Três peças constituem um conjunto de dois aerofones (1257, 1258, 1262)[21]. O instrumento 1159 possui orifícios na parte superior com comunicação com o corpo de ressonância, indicando um possível uso como cordão de pescoço. A flauta mostrada na Fig. 1, de registro 1158, apresenta um orifício e uma fenda para facilitar o sopro. As Figs. 2 e 3, registro 1251, mostram a flauta globular com três orifícios: um orifício de insuflação (final); um orifício de comunicação (interno) e um orifício de digitação (superior). Os aerofones com apenas um orifício provavelmente eram tocados fechando-os parcialmente.



Fig. 1: Flauta globular com um orifício. Foto: Lohana Gomes.

[21] Os números de registro se referem à Reserva Técnica Mário Ferreira Simões do Museu Emílio Goeldi.



Fig. 2: Fauta globular com três orifícios (final, interno e superior). Foto: Lohana Gomes.



Fig. 3: Flauta globular. Orifícios final e superior. Posição de mão. Foto: Lohana Gomes.

A Fig. 4 apresenta um conjunto com dois corpos de ressonância e seis orifícios de digitação, com registro 1257. Está quebrada em um dos lados e possui formato de animal não identificado. Algumas peças classificadas como flautas globulares estão com a lateral quebrada, indicando fazerem parte de um conjunto de aerofones.



Fig. 4: Conjunto de flautas globulares. Foto: Lohana Gomes.

Todas essas características – formato zoomorfo detalhado, relação com práticas xamânicas e formato adequado para as mãos, presença de condutores nas peças com um ou mais orifícios, e construções conjuntas de pares de aerofones – estão presentes nas coleções de instrumentos tapajônicos do Museu Paraense Emílio Goeldi.

No Museu Nacional foram analisados dois aerofones, ambos classificados como flautas globulares e de formato antropomorfo e procedentes de Santarém, Pará. O aerofone com tombamento 789.48 (Fig. 5) possui dois orifícios que comunicavam com uma suposta caixa de ressonância que não consta. Há um canal de insuflação de ar. Na parte quebrada há uma depressão que pode indicar a cavidade da caixa de ressonância. Foi classificada como flauta globular em razão de não ser possível definir a presença ou ausência de conduto de ar.



Fig. 5: Flauta globular. Foto: Jonas Feitosa.



Fig. 6: Flauta globular. Foto: Jonas Feitosa.

O aerofone de número de tombamento 78944 (Fig. 6) possui face antropomorfa, também foi classificado como flauta globular. Possui um orifício avariado junto a um retângulo na sua porção inferior. Possui caixa de ressonância em formato globular. Provavelmente era tocado fechando-se parcialmente o orifício com a boca. Ambos aerofones apresentam faces antropomorfas e com distintas expressões estampadas nas mesmas.

Idiofones

Nas coleções do Museu Paraense Emílio Goeldi existem quatro idiofones encontrados em Santarém: três pequenas estatuetas (328, 495 e 500) e um vaso duplo (463). As estatuetas possuem formato fálico e antropomorfo. As caixas de ressonância possuem variações internas: algumas acompanham o formato externo e outras não. As variações do formato interno interferem na emissão sonora. A Fig. 7, com registro 495, apresenta uma estatueta feminina com duas câmaras de ressonância: a cabeça e o restante do corpo. Há um orifício profundo em cada orelha, a parte do corpo de ressonância que compreende a barriga, afunila-se em direção à pélvis. Este formato permite a emissão de sons graves na parte que compreende a cabeça e os sons agudos na parte que compreende a barriga e a pélvis.

Nas coleções do Museu Nacional foram analisados três idiofones tapajônicos de procedência de Santarém. O idiofone com tombamento 8683 possui formato de cabeça sentada sobre pés esticados. Há um orifício na base dos pés, embaixo. Todo o instrumento é oco, perfazendo uma caixa de ressonância com câmaras separadas na cabeça e na base dos pés. Há partículas de entrechoque, que deixam entrever pelo orifício na parte inferior do idiofone. Foi coletado pela Comissão Geológica Imperial, no século XIX e sua ficha não apresenta maiores detalhamentos do contexto de coleta. Possui uma boa quantidade de material de entrechoque que, quando percutidos, produzem um som agudo e cheio. O som se torna mais agudo quando o instrumento é colocado de cabeça para baixo e as partículas de entrechoque se concentram na cabeça ou na extremidade do pé.



Fig. 7: Idiofone falo e antropomorfo (mulher). Foto: Lohana Gomes

O idiofone de tombamento 78919 (Fig. 8) está acoplado a outro suporte com um orifício e material de entrechoque, provavelmente um vaso, pois a borda não era anelada. Possui sonoridade aguda e discreta, pois a caixa de ressonância não é grande e possui poucas esferas de entrechoque. A característica deste idiofone sugere seu uso como elemento sonorizante durante as cerimônias, indicando a possibilidade de existência de

outras peças rituais com elementos sonoros, não necessariamente considerados instrumentos musicais.



Fig. 8: Idiofone de golpe indireto chocalho/maracá sem obstrução interna. Foto: Jonas Feitosa.

O último idiofone de origem tapajônica analisado foi o de tombamento 78964, procedente de Santarém, sem informações de coletor. Possui formato de cabeça oca sobre base maciça, com um orifício. A caixa de ressonância é globular e possui o formato da cabeça. As esferas de entrechoque são em pouca quantidade. Como o instrumento é pequeno, a sonoridade obtida é aguda e bem discreta.

A terceira fase do projeto consistiu na produção de réplicas de treze instrumentos musicais e sonorizantes da coleção do MPEG. Os critérios de escolha dos modelos a serem reproduzidos se deu a partir dos itens a seguir: (1) quantidade de orifícios – foram confeccionados instrumentos com um, dois ou mais orifícios; (2) aerofones conjuntos – conjunto de dois aerofones colados que não compartilham a mesma caixa de ressonância; (3) idiofones em formato de estatuetas marajoara e tapajônica; (4) instrumentos únicos como o zumbidor (aerofone) e o vaso duplo tapajônico (idiofone); (5) condição de preservação da peça. Infelizmente não foi possível realizar o raio-X das peças, porém, as réplicas foram confeccionadas por uma família de ceramistas-artesãos moradores de um distrito de artesãos-ceramistas da cidade de Belém denominado Icoaracy – dona Inez Cardoso e seu filho, Levi Cardoso. Todo o processo de confecção foi filmado e será objeto

de análise posteriormente. A primeira parte da produção das réplicas ocorreu nas dependências da reserva técnica de arqueologia do MPEG e consistiu na modelagem em argila a partir da visualização das peças originais. Posteriormente, as peças foram levadas para a olaria da família em Icoaracy, onde foram queimadas em forno especial. Foram produzidos dois conjuntos de treze peças que serão destinados ao Museu Paraense Emílio Goeldi e ao Laboratório de Etnomusicologia da UFPA.

A pesquisa com os instrumentos tapajônicos e marajoaras das coleções destas duas instituições oportunizou o reconhecimento da importância do som para estes povos antigos, não somente no que tange à práxis musical quanto ao uso de utensílios sonorizados em ambientes ritualizados. Tais contextos rituais possivelmente estão conectados à atividade xamânica (GOMES, 2010).

Considerações finais

Este artigo buscou apresentar um estudo exploratório sobre informações de práticas e instrumentos musicais das sociedades Tupinambá e Tapajó constantes nas fontes documentais iconográficas, bibliográficas primárias e secundárias e nas coleções arqueológicas das instituições parceiras. A partir dos dados obtidos, percebe-se que há muito estudo a ser feito, mas é possível ter uma percepção da complexidade do processo de confecção dos instrumentos em cerâmica.

A análise organológica apresenta a complexidade das construções dos instrumentos musicais tapajônicos e propõe uma hipótese sobre o uso dos mesmos nas práticas musicais desta sociedade. A proeminência dos aerofones com formato zoomorfo e sua possível conexão com a prática xamânica deve ser pontuada. A análise das peças que constituem o acervo arqueológico do Museu Nacional, no Rio de Janeiro, instituição parceira, traz informações importantes pois, apesar de pequena, possui amostra com características distintas dos instrumentos das coleções do MPEG. Tais características singulares dizem respeito ao uso de objetos cerimoniais sonorizados, como é o caso do idiofone acoplado a um suporte, e a apresentação de faces antropomorfas nas duas pequenas flautas globulares, ao passo que nas coleções do MPEG, tais flautas apresentam formato zoomorfo. O estudo destas coleções põe luzes sobre a relevância da práxis musical e do som nas atividades cerimoniais destes povos antigos, a perícia da confecção das peças em cerâmica e sua possível relação com as atividades xamânicas.

A análise dos relatos históricos sobre algumas das práticas e instrumentos musicais dos Tupinambá na Amazônia do Brasil colonial evidenciam a semelhança de

diversos códigos culturais com os Tupis da costa[22], permitindo um diálogo entre tais relatos, na tentativa de compreensão daquela sociedade. Supomos a existência de sequencialidade e variação – como propôs Menezes Bastos (1999) entre os Kamayurá – na música daqueles Tupinambá; apresentamos aspectos da temática e estrutura das mesmas, bem como alguns aspectos organológicos dos instrumentos musicais. Ainda assim, muitos pontos sobre estas práticas, estrutura musical e instrumentos necessitam de um aprofundamento maior, considerando a limitação das fontes históricas.

Referências

ABBEVILLE, Claude d'. *História da missão dos padres capuchinhos na ilha do Maranhão e terras circunvizinhas.* Apresentação de Mário Guimarães Ferri. Belo Horizonte: Itatiaia, 1975 [1614].

ARENZ, Karl Heinz. Do Alzette ao Amazonas: vida e obra do padre João Felipe Bettendorff (1625-1698). *Revista de Estudos Amazônicos*, v. 5, n. 1, p. 25-78, 2010. Disponível em: www.ufpa.br/pphist/estudosamazonicos. Acesso em: 21 jan. 2016.

ARETZ, Isabel. *Música Prehispanica de las altas culturas andinas*. Buenos Aires: Lumen, 2003.

ARNT, Mônica de Andrade. Mediações múltiplas da criação musical entre grupos Mbyá-Guarani no Rio Grande do Sul. In: LUCAS, Maria Elizabeth (Org.). *Mixagens em campo*: Etnomusicologia, performance e diversidade musical. Porto Alegre: Marcavisual, 2013. p. 45-64.

BANDEIRA, Arkley. Ocupações pré-históricas de pescadores-coletores-caçadores e ceramistas no Litoral Equatoriano Amazônico: a antiguidade cerâmica em foco. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.). *Arqueologia Amazonica*, v. 2. Belém: MPEG, 2010, p. 657-680.

BARBOSA RODRIGUES, João. *Exploração e estudo do Valle do Amazonas. O rio Tapajós.* Typographia Nacional, Rio de Janeiro, 1875. Disponível em: <www.brasiliana.usp.br>. Acesso em 13 dez. 2015.

BARRIENTOS, Lina; PÉREZ DE ARCE, José. Acciones de Achalai para la recuperación de patrimônio sonoro musical prehispánico. *Revista Musical Chilena*, n.219, año LXVII, p. 81-89, enero-jun., 2013.

BETTENDORFF, João Felipe. *Chronica da missão dos padres da Compahia de Jesus no Estado do Maranhão.* Belém: Fundação Cultural Tancredo Neves, SECULT, 1990 [1696-1698].

BLACKING, John. Music, Culture and Experience. In: *Music, Culture and Experience.* Reginald Byron (Editor). Chicago and London: University of Chicago Press, 1995.

[22] Cf. Fausto, 1992.

BOTH, Arnd Adjn. Aztec Music Culture. *The World of music. Music Archaeology Mesoamerica*. v. 49, n. 2, p. 91-104, 2007.

BUENO, Lucas. A Amazônia brasileira no holoceno inicial: tecnologia lítica, cronologia e processos de ocupação. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.) *Arqueologia Amazonica*, v. 2. Belém/: MPEG, 2010. p. 545-560.

CARDIM, Fernão. *Tratado da terra e gente do Brasil***.** Transcrição, introdução e notas de Ana Maria de Azevedo. São Paulo: Hedra, 2009 [1584].

CHADA, Sonia. Caminhos e fronteiras da etnomusicologia. In: *Cadernos do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia*. Belém: Pakatatu, 2011. p. 9-22.

CORREA, Paola Podestá. Instrumentos musicais precolombinos. *Revista Universidad EAFIT*, v. 43. n. 145, p. 36-44, 2007.

COTTA, André Guerra. Fundamentos para uma arquivologia musical. In: COTTA, André Guerra; BLANCO, Pablo Sotuyo. (Org.). *Arquivologia e patrimônio musical*. Salvador: EDUFBA, 2006. p. 15-38. Disponível em: <http://static.scielo.org/scielobooks/bvc3g/pdf/cotta-9788523208844.pdf>. Acesso em 21 abr. 2014.

DANIEL, João. Tesouro descoberto no rio Amazonas. 1ª, 2ª e 3ª Partes. *Anais da Biblioteca Nacional*, v. 95, t. 1-2, 1976 [1757-1776].

FAUSTO, Carlos. Fragmentos de história e cultura tupinambá: da etnologia como instrumento critico de conhecimento etno-histórico. In: CARNEIRO DA CUNHA, Manuela (Org.). *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 381-396.

FERNANDES, Florestan. *A organização dos Tupinambá***.** São Paulo: HUICITEC, 1989.

GOMES, Denise Maria Cavalcante. *Cerâmica arqueológica da Amazônia*. Vasilhas da Coleção Tapajônica MAE-USP. São Paulo: FAPESP/EDUSP/Imprensa Oficial de São Paulo, 2002.

_____. Os contextos e os significados da arte cerâmica dos Tapajó. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.). *Arqueologia Amazonica,* v. 1. Belém: MPEG, 2010. p. 213-234.

GUAPINDAIA, Vera. *Fontes pré-históricas e arqueológicas sobre os Tapajó de Santarém*: A coleção Frederico Barata do Museu Paraense Emílio Goeldi. Tomo II. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 1993.

_____. *Além da margem do rio* – a ocupação Konduri e Pocó da região de Porto Trombetas, PA. Tese (Doutorado em Arqueologia). Programa de Pós-Graduação em Arqueologia. Museu de Etnologia e Arqueologia: Universidade de São Paulo, 2008.

HECKENBERGER, Michael. Archaeology and Cultural Memory in Amazonia. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.). *Arqueologia Amazônica,* v. 2. Belém: MPEG, 2010. p. 519-544.

HOLLER, Marcos Tadeu. *Os jesuítas e a música no Brasil colonial*. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

IZIKOWITZ, Karl Gustave. *Musical and Other Sound Instruments of the South America Indians*. Gotenburgo: Elander Boktryckeri Aktiebolag, 1935.

LÉRY, Jean. *Viagem à terra do Brasil*. Tradução integral e notas de Sérgio Milliet segundo a edição de Paul Gaffárel, com o Colóquio na língua brasílica e notas tupinológicas de Plínio Ayrosa. Biblioteca do Exército - Editora, 1961 [1578].

MELLO, Maria Ignez Cruz. *Música e mito entre os Waujá do Alto Xingu*. Dissertação (Mestrado em Antropologia). UFSC, Florianópolis, 1999.

_____. *Iamurikuma*: Música e mito e ritual entre os Wauja do Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia). UFSC, Florianópolis, 2005.

MENDIVIL, Julio. *De Jujuy al Uauco*: Un estudio arqueomusiologico de las flautas globulares cerradas de cráneo de cérvido en la región de Chinchayusuyu del Imperio de los Incas. Lima/Perú: Abya Yala, 2009.

MENEZES BASTOS, Rafael José de. *A musicológica Kamayurá*: para uma antropologia da comunicação no Alto Xingu. Florianópolis: EDUFSC, 1999.

_____. Música nas sociedades indígenas das terras baixas da América do Sul: estado da arte. *MANA*: Estudos de Antropologia Social, v.13, n.2. Rio de Janeiro, 2007, p. 293-316. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132007000200001>. Acesso em 26 dez. de 2013.

MERRIAM, Alan. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwesrwe University Press, 1964.

MÉTRAUX, Alfred. *A religião dos Tupinambás*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1979.

MONTARDO, Deise Lucy Oliveira. *Através do Mbaraká.* Música, dança e xamanismo Guarani. São Paulo: EDUSP, 2009.

NETTL, Bruno. *The Study of Ethnomusicology*. Thirty-One Issues and Concepts. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2005.

NIMUENDAJU, Curt. Os Tapajó. *Boletim do Museu Paraense Emilio Goeldi,* v. 10**,** Belém, 1948.

OLSEN, Dale. Toward a Atlas of Peru. *Ethnomusicology*, v. 30, p. 394-412, 1986.

_____. Studying Latin American Music. In: *The Garland Handbook of Latin American Music*. Second Edition. Dale A. Olsen and Daniel E. Sheehy (Ed.). Kindle Version. New York and London: Taylor & Francis, 2008.

PAPAVERO, Nelson; OVERAL, William L (Orgs). *Taperinha*: histórico das pesquisas de história natural realizadas em uma fenda da região de Santarém, no Pará, nos séculos XIX e XX. Belém: MPEG, 2011.

PÉREZ DE ARCE, José; GILI, Francisca. Clasificasión Sachs-Hornbostel de instrumentos musicales: uma revisión y aplicación desde La perspectiva americana. *Revista Musical Chilena*, n. 219, a. LXVII, p. 42-80, enero-jun. 2013..

PÉREZ DE ARCE, José. Proposición de una Ficha para la Descripción de Instrumentos Musicales. *Revista Chungará,* n. 15, p. 67-76, 1985.

PIEDADE, Acácio Tadeu. *Música Ye'pâ-Masa*: por uma antropologia da música no Alto Rio Negro. Dissertação (Mestrado em Antropologia). UFSC, Florianópolis, 1997.

_____. *Canto do Kawoká*: música, cosmologia e filosofia entre os Waujá do Alto Xingu. Tese (Doutorado em Antropologia). UFSC, Florianópolis, 2004.

RODET, Maria Jacqueline; GUAPINDAIA, Vera; MATOS, Amauri. Análise tecnológica e cadeia operatória: uma nova proposta para a indústria lítica lascada das culturas ceramistas da Amazônia. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.). *Arqueologia Amazonica*, v. 2, Belém: MPEG, 2010. p. 681-712.

ROOSEVELT, Anna Curtenius. Determinismo ecológico na interpretação do desenvolvimento social indígena da Amazônia. In: NEVES, W. A. (Org.). *Origens, adaptações e diversidade biológica do homem nativo da Amazônia*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1991, p. 103-141.

SATOMI, Alice Lumi. Vislumbrando uma organologia da música brasileira. In: *VIII Conhecimento em Debate.* João Pessoa: Centro de Ciências Humanas, letras e Artes – UFPB, 2008.

SCHAAN, Denise Pahl. *A linguagem iconográfica da cerâmica marajoara*. Dissertação (Mestrado em História/Arqueologia). Programa de Pós-Graduação em história da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1996.

_____. Uma janela para a história pré-colonial da Amazônia: olhando além – e apesar – das fases e tradições. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi,* v. 2, p. 77-89, jan./abr 2007.

_____. Estórias de tesos e igaçabas... In: LIMA, Maria Dorotea de; PANTOJA, Vanda (Orgs). *Marajó*: culturas e paisagens. Belém: IPHAN, 2008. p. 188-202.

_____. *Cultura Marajoara.* Belém: SENAC, 2009.

SEEGER, Anthony. Novos horizontes na classificação dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Berta G. (Org.). *Suma Etnológica Brasileira.* v.3 – *Arte Índia.* Petrópolis: FINEP, 1987.

SERRANO, Manuel Mejín. Instrumentos musicales Guane: música precolombina de Santander, Colombia. *Revista Del Instituto de Investigación Musicológica 'Carlos Vega',* n. 26, a. XXVI, p. 131-160, 2012..

SILVEIRA, Maura Imazio; SCHAAN, Denise Pahl. A vida nos manguezais: a ocupação humana da Costa Atlântica Amazõnica durante o Holoceno. In: PEREIRA, Edithe; GUAPINDAIA, Vera (Orgs.). *Arqueologia Amazônica,* v. 1. Belém: MPEG, 2010. p. 35-48.

SOUZA, Gabriel Soares de. *Tratado descritivo do Brasil em 1587.* Belo Horizonte: Itatiaia, 2000 [1587].

STADEN, Hans. *Viagem ao Brasil.* Versão do texto de Marpurgo de 1557 por Alberto Löforen. Revista e anotada por Theodoro Sampaio. Rio de Janeiro: Officina Industrial Graphica, 1930 [1557].

SZTUTMAN, Renato. *O profeta e o principal*: a ação política ameríndia e seus personagens. Tese (Doutorado em Antropologia Social). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.

TRAVASSOS, Elizabeth. Glossário dos instrumentos musicais. In: RIBEIRO, Berta G. (Org.). *Suma Etnológica Brasileira.* v.3 – *Arte Índia.* Petrópolis: FINEP, 1987. p. 180-188.

TURINO, Thomas. *Music as Social Life*: the Politics of Participation. Chicago and London: University of Chicago Press, 2008.

VARNHAGEN, Francisco Adolfo. *História geral do Brazil antes da sua separação e independência de Portugal.* 2 ed. Tomo segundo. Rio de Janeiro: E. e H. Laemmert. Madrid: Imprensa de J. del Rio, 1857.

VEIGA, Manuel Vicente Ribeiro. Toward a Brazilian Ethnomusicology: Amerindian Phases. University of California, Los Angeles. In: BANCO, Pablo Sotuyo et. al. (Orgs.). *Por uma etnomusicologia brasileira:* festschrift Manuel Veiga. Universidade Federal da Bahia, Programa de Pós-Graduação em Música, Bahia, 2004.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Araweté*: os deuses canibais. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1986.

Líliam Barros é pianista, etnomusicóloga e professora da Universidade Federal do Pará. Pós-doutoranda do Centro de Pesquisas sobre Povos da América Latina e Caribe – CEPPAC/UnB. Líder do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e membro do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. lbarros@ufpa.br

Maura Imazio da Silveira é Arqueóloga, Bacharel em Arqueologia pela Universidade Estácio de Sá (1979), mestrado (1994) e doutorado (2001) em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (USP/SP) . Atualmente é representante da Arqueologia no Programa de Estudos Costeiros (PEC) do Museu Paraense Emílio Goeldi, Pesquisadora Titular e Curadora da Reserva Técnica de Arqueologia Mario F. Simões da CCH/ Museu Paraense Emílio Goeldi e atua em cursos de pós-graduação. mauraslvr@yahoo.com.br

Rafael Severiano é mestrando do Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal do Pará. Membro do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. rafael_severiano@yahoo.com.br

Lohana Gomes é licenciada em Música pela Universidade Federal do Pará. Membro do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. lohanagomes88@hotmail.com

Sidney Mayonn é Licenciado em Música pela Universidade Federal do Pará. Graduado em Estudos Artísticos pela Universidade de Coimbra – Portugal. Membro do Grupo de Pesquisa Música e Identidade na Amazônia – GPMIA e do Laboratório de Etnomusicologia da UFPA. sidneymayonn@hotmail.com

DOI 10.20504/opus2015c2106

Saúde do músico: percursos e contribuições ao tema no Brasil

Cristina Porto Costa (SEE/DF)

Resumo: Este trabalho tem como objetivo elencar iniciativas ligadas à saúde do músico no Brasil em diferentes contextos educativos, incluindo pesquisas e atividades de promoção da saúde ocupacional, de forma a traçar uma trajetória do tema no país. Foram consultados anais de encontros nacionais da ANPPOM e ABEM no período entre 2010 e 2014, revistas acadêmicas de música e sítios eletrônicos de eventos referentes. Assinala-se a pouca presença do tema nas áreas pesquisadas no tocante à educação preventiva. Conclui-se pela necessidade de ampliar estudos e aplicações interdisciplinares, buscando intensificar intercâmbios nas áreas de saúde, música e educação. Ressalta-se que as práticas preventivas exigem adoção ainda no período de formação. Para tal, é essencial que os professores de instrumento sejam devidamente preparados.

Palavras-chave: Saúde do músico. Saúde ocupacional. *Performance*. Educação para promoção da saúde.

Musician's Health: Pathways and Contributions to the Issue in Brazil

Abstract: This paper aims to list initiatives related to the musician's health in Brazil within a variety of educational settings, including research and activities that promote occupational health, in order to design a pathway on the issue in Brazil. We examine proceedings from ANPPOM and ABEM from 2010 to 2014, academic journals and web sites of events. The areas researched indicate little discussion in regards to preventive education. These results emphasize the need to expand studies and interdisciplinary applications, as well as intensify the exchange between the areas of health, education and music. It stresses that preventive practices require adoption during the formative years. For this purpose, it is essential that instrumental teachers are properly trained.

Keywords: musician's health; occupational health; performance; education for health promotion.

COSTA, Cristina Porto. Saúde do músico: percursos e contribuições ao tema no Brasil. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 183-208, dez. 2015.

Submetido em 03/11/2015, aprovado em 08/01/2016.

A repercussão da ênfase internacional dos anos 80-90 do século passado sobre medicina aplicada às artes performáticas, entre elas a música, revelou-se em uma multiplicidade de sítios eletrônicos, livros e manuais em língua estrangeira, enquanto entidades de classe alertavam para a enormidade de adoecimentos ocupacionais em seus quadros (WINSPUR; PARRY, 1997). A criação da Performing Arts Medicine Association - PAMA em 1989, fruto de inquietações já sinalizadas em 1983 no primeiro simpósio sobre problemas médicos dos músicos, alavancou iniciativas mundiais. Foi marcante a elaboração da edição científica *Medical Problems of Performing Artists*, em 1986. É notória a ausência de dados sobre a realidade musical brasileira neste período quanto à saúde ocupacional de músicos profissionais e em formação, ressaltando-se o trabalho de Gonik (1991).

Como fruto de trabalhos conduzidos ao longo destas décadas, é possível deparar-se presentemente com o tópico em grandes fóruns como os promovidos pela International Society of Music Education - ISME, que mantém estruturado um grupo de interesse especial em saúde e bem-estar do músico. Em sua missão encontram-se tópicos potencialmente correlatos, como o desenvolvimento técnico eficiente e natural, estratégias preventivas a lesões e à perda auditiva, formas saudáveis de prática, diagnósticos e tratamentos, reabilitação e recuperação de lesões, manejo do estresse e de ansiedade de *performance*, contribuições das neurociências à aprendizagem musical, ergonomia, entre outros (ISME, [s.n.]). Já a PAMA e a Music Teachers National Association têm oferecido minicurso multidisciplinar intitulado Health and Wellness of the Musician Course: from the Classroom to the Stage, direcionado a profissionais da saúde e a educadores musicais (UNSOM, 2015).

O tema saúde do músico teve amplo desenvolvimento no Brasil a partir da primeira década do século XXI. Estudos de caso e *surveys* elencando frequência de queixas ou diagnósticos possibilitaram aproximações em congressos, em revisões de literatura, em comparativos que evidenciaram ser necessária uma visão interdisciplinar para contextualizar achados que retratavam não apenas adoecimentos e precárias condições de trabalho, mas o desconhecimento de práticas preventivas a serem incorporadas por músicos brasileiros antes mesmo de sua profissionalização.

A constituição do campo da *performance* como área de pesquisa no meio acadêmico musical brasileiro foi substancial para gerar e divulgar pesquisas sobre saúde do músico, também acolhida em periódicos conceituados. Encontros nacionais, a exemplo dos da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música - ANPPOM e da Associação Brasileira de Educação Musical - ABEM, entre outros, também têm contribuído para discussões pertinentes. Neste longo caminho, colaboradores dos campos da saúde somaram-se a educadores musicais e músicos profissionais para entender e minorar

adoecimentos possivelmente ligados às práticas dos músicos. Enquanto iniciativas privadas como o grupo ExerSer Núcleo de Atenção Integral à Saúde do Músico, de Belo Horizonte, prestavam atendimento a músicos acometidos, pesquisas acadêmicas reforçavam o quanto havia por deslindar e por articular em termos de educação e preparação para a vida laboral.

Buscas individuais para solucionar problemas que afetavam a muitos músicos amplificaram a importância da saúde ocupacional como pressuposto para a carreira musical. Neste sentido, os interesses de médicos, fisioterapeutas, terapeutas ocupacionais, fonoaudiólogos e psicólogos, entre outros profissionais, têm se aliado para o desenvolvimento de pesquisas e disseminação de conhecimentos benéficos àqueles que se dedicam à *performance* e a seu ensino. Atualmente, o tema saúde do músico pode ser encontrado em alguns cursos de formação de professores da área instrumental ou em cursos de pós-graduação, enquanto seminários e *workshops* predominam na discussão e repasse de informações. Salienta-se que a inclusão de tópicos de saúde na formação do bacharel e do licenciado em música, tais como prevenção de lesões causadas por esforço repetido e disfunções de postura, fisiologia e técnica vocal, técnicas de respiração, dicção e fonética, previstos nos referenciais curriculares dos cursos superiores em música (BRASIL/ MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO, 2010: 84-85), requer professores qualificados e sensíveis à interdisciplinaridade.

Objetiva-se descrever preliminarmente iniciativas de promoção da saúde ocupacional do músico no Brasil. Para tal são consideradas as atuações de pesquisadores, docentes e organizações, publicações e eventos em contexto acadêmico e comunitário e ações interdisciplinares tangentes à área musical e à sala de aula, concorrendo para o avanço do tema no país. Espera-se contribuir para reflexões sobre seu andamento em distintos contextos e para seu desenvolvimento no período formativo.

Embora muitos nomes sejam citados, entende-se não haver como exaurir ou fazer jus às iniciativas brasileiras já efetivadas, seja por seu volume, seja pela eventual falta de documentação ou pelo âmbito de sua divulgação. Neste sentido, pretende-se resgatar parcialmente a memória deste trajeto e contribuir para agendas de pesquisa que acompanhem desdobramentos na formação do professor de instrumento e do instrumentista por se entender a importância da inclusão e permanência da saúde do músico em espaços educativos.

Metodologia

Para levantamento de dados e desenho de percursos foram consultados os periódicos *Revista da ABEM*, *Música Hodie*, *Per Musi* e *Opus* em edições compreendidas entre

2010 e 2014. Os anais dos congressos nacionais da ANPPOM e da ABEM referentes ao período também foram analisados. Para seleção de artigos e comunicações nestas fontes foram considerados título, palavras-chave e aproximação do conteúdo ao tópico saúde do músico, entendida como saúde ocupacional interligada ao campo da saúde do trabalhador (MENDES; DIAS, 1991), e estendida ao período de sua formação profissional. Em função de investigações conduzidas em universidades em distintas regiões do país, utilizou-se a Plataforma Lattes para conhecer linhas e grupos de pesquisa credenciados, assim como produções resultantes.

Eventos de promoção à saúde do músico e disciplinas presentes em cursos de graduação e pós-graduação em música, em escolas de música e em outras entidades foram elencados à medida em que houve documentação em pesquisas, em mídia impressa, notificação em sítios eletrônicos ou relatados por profissionais envolvidos. Os dados coletados foram posteriormente utilizados para compor este relato.

Salienta-se que as relações entre música e saúde podem se apresentar em amplo escopo, entremeando-se inclusive à musicoterapia e gerontologia, ao desenvolvimento infantil, na promoção de equilíbrio emocional, na humanização de espaços hospitalares e prisionais, em contexto psiquiátrico, em projetos sociais, nas interações entre desenvolvimento motor, práticas corporais e metodologias em educação musical. Isto posto, ressalta-se que a produção considerada neste levantamento busca pontualmente vincular processos de saúde e sua promoção nas atividades de *performance* musical, de estudo e de trabalho do músico instrumentista ou cantor, interligada, portanto, ao fazer musical.

A universidade em ação: conhecer para promover a saúde do músico

Na Universidade Federal de Minas Gerais - UFMG, João Gabriel Marques Fonseca, médico, pianista e professor da Faculdade de Medicina e da Escola de Música efetivou um *survey* em 1996 com instrumentistas de cordas em 13 estados brasileiros (ANDRADE; FONSECA, 2000), sendo um dos primeiros trabalhos a discutir a relação músico-atleta em periódico brasileiro quanto a demandas físicas e psíquicas. Fonseca prossegue no campo da promoção da saúde do músico e ensino, simultaneamente coordenando o ExerSer. Ministra atualmente as disciplinas Neurofisiologia da Música e Música e Cognição na UFMG.

Outra contribuição relevante foi empreendida por Djalma Marques, violonista, médico e professor da Universidade Federal da Paraíba, cujo trabalho e experiência pessoal com distonia focal abriu caminhos à pesquisa em saúde do músico (MARQUES, 2001), tendo desenvolvido o Programa de Reeducação Psicomotora para Músicos - PRPM. Entre

2000 e 2004, o Centro de Pesquisas Aggeu Magalhães da FIOCRUZ manteve centro de atendimento e pesquisa pró-saúde do músico em Recife, o Centro Brasileiro de Saúde & Artes/Fiocruz, tendo Marques à frente. O enfoque desta iniciativa, contudo, foi descontinuado (comunicação pessoal, 2013).

Em distintos programas de pós-graduação em música, o leque investigativo extrapolou adoecimentos de instrumentistas e análises de técnicas instrumentais. À guisa de exemplo, a Profa. Dra. Sônia Ray, contrabaixista e docente da Universidade Federal de Goiás estimulou a estruturação da área de pesquisa em *performance*, cadastrando inicialmente o grupo de pesquisa Música, Corpo e Ciência junto ao Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico - CNPq, com ênfase na preparação da *performance*. Posteriormente, foram integrados os temas cognição e psicologia da *performance*. Tópicos como ansiedade, estresse e fatores interferentes na execução, técnicas estendidas, gestual corporal e comunicação gestual na *performance* foram incorporados. Dentre publicações e pesquisas por ela orientadas tem-se o livro *Performance musical e suas interfaces* (RAY, 2005), linha de pesquisa por ela mantida, sendo uma outra Música, Educação e Saúde.

Na UFMG, o Prof. Dr. Fausto Borém, contrabaixista e pesquisador, é responsável pelo ECAPMUS (Estudos em Controle e Aprendizagem Motora na Performance Musical). Dentre as linhas de pesquisa por ele coordenadas estão Ensino, Controle e Aprendizagem Motora na Performance Musical, e Performance Musical e Práticas Interpretativas. Juntamente ao GEDAM, o Grupo de Desenvolvimento e Aprendizagem Motora da atual Escola de Educação Física, Fisioterapia e Terapia Ocupacional da UFMG, iniciado em 1994 e formalizado em projetos de pesquisa do programa de pós-graduação na área de aprendizagem motora desde 2001, o campo musical foi gradualmente incorporado em pesquisas. Borém produziu artigos sobre *performance* que aliam, interdisciplinarmente, música a ciências da saúde, educação física e acústica (LAGE et al., 2002: 32-58. BORÉM, 2011).

A parceria entre Borém e Ray adentra o campo da organização institucional e acadêmica, editorial e musical. Uma busca entre os principais títulos e eventos brasileiros sobre pesquisa revelam suas muitas contribuições. Ainda no âmbito da UFMG, traz-se a pesquisadora Profa. Dra. Patrícia Furst Santiago, responsável por palestras e cursos sobre pesquisa em *performance* musical, pedagogia do piano e Técnica Alexander. São suas linhas de pesquisa Música e Corporeidade - Técnica Alexander e Pedagogia da Performance Musical.

No Instituto de Psicologia da Universidade de Brasília-UnB, a ergonomista e psicóloga Profa. Dra. Júlia Abrahão orientou a primeira pesquisa efetivada na Orquestra

Sinfônica do Teatro Nacional Cláudio Santoro sob viés ergonômico (COSTA, 2003). Também neste Instituto, a Profa. Dra. Isolda Gunther orientou os trabalhos de Fragelli (2008) sobre promoção da saúde entre músicos em perspectiva social ecológica. Na Universidade Católica de Brasília, o Prof. Dr. Afonso Galvão deu seguimento a pesquisas sobre cinestesia, aspectos mentais da saúde do músico e ansiedade de *performance*, cognição e expertise em música (GALVÃO, 2006a; 2006b) e orientou a dissertação de Pederiva (2005) sobre corporeidade e processo ensino-aprendizagem em instrumentos musicais.

A Pós-Graduação Lato Sensu em Educação Musical da Fundação Brasileira de Teatro – Faculdade de Artes Dulcina de Moraes, em Brasília, produziu investigações sobre corporeidade, saúde do músico e saúde vocal (BRAGA; PEDERIVA, 2007). A disciplina Tópicos em Ergonomia Aplicada foi curricular em 2006, enquanto outra sobre cuidados vocais, ministrada pela Profa. Dra. Henriqueta Rebuá de Mattos, foi curricular entre 2003 e 2007, estendendo-se às graduações em Artes Cênicas.

Na Universidade do Estado de Santa Catarina-UDESC tem-se trabalhos da pianista e pesquisadora Profa. Dra. Maria Bernardete Castelan Póvoas sobre *performance* pianística em ótica interdisciplinar, relacionando aspectos técnicos, interpretativos e o movimento humano. Ressaltam-se em sua produção conexões cognitivas e biomecânicas e aplicação de reflexão analítica. São suas linhas de pesquisa Teoria e Prática da Interpretação Musical, Interdisciplinaridade e Ação Músico-Instrumental e Processos Músico-Instrumentais (CNPQ, [s.n]).

Referir-se à saúde do músico implica ampliar os aspectos físicos pertinentes às demais dimensões humanas implícitas na atividade musical. Na Universidade Federal da Bahia-UFBA, a Profa Dra. Diana Santiago, membro fundador da Associação Brasileira de Performance Musical - ABRAPEM e da Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais, lidera desde 1995 o Núcleo de Pesquisa em Performance Musical e Psicologia, orientando pesquisas sobre construção da *performance* e seu ensino-aprendizagem, abordando percepção e emoção, memória e teoria de fluxo, dentre outras possibilidades temáticas (CNPQ, [s.n]).

Na inter-relação cognição e música, os Simpósios de Cognição e Artes Musicais-SIMCAMs, promovidos pela Associação Brasileira de Cognição e Artes Musicais-ABCM, o periódico eletrônico *Percepta* e a *Revista Cognição & Artes Musicais*, vinculada à Universidade Federal do Paraná-UFPR, têm favorecido visibilidade de estudos interdisciplinares em saúde do músico, como os de Moura e Bortz (2012). Fucci Amato (2010a: 41) alerta para interseções possíveis e desejáveis na medida em que "o campo da saúde, em geral, tem sido uma área de crescente interesse na tentativa de se compreender também o trabalho dos

intérpretes musicais e aprimorar o preparo destes profissionais". Ray (2014: 116) sinaliza o fortalecimento desta área de pesquisa, a exemplo das investigações de Sinico, Gualda e Winter (2013). Ray, também fundadora da ABRAPEM, integra o projeto de pesquisa *Performance musical e estresse: um estudo sobre o impacto do estresse na formação e atuação de músicos no Brasil,* em desenvolvimento junto a 15 universidades brasileiras (CNPQ, [s.n.]).

Na Universidade Federal de São João del Rey - UFSJ, os professores Abel Raimundo de Moraes Silva, violoncelista, e Antônio Carlos Guimarães, flautista, têm desenvolvido atividades e investigações em pedagogia da *performance* que incluem oficinas de *performance*. Partindo de estudos interdisciplinares e da Teoria de Fluxo (CSIKSZENTMIHALYI, 1990), desde 2006 as oficinas viabilizam aprimoramento da *performance* em abordagem complexa, aproximando-se epistemologicamente a Morin (SILVA, 2008: 236).

A saúde do músico nos anais dos congressos nacionais da ABEM e ANPPOM entre 2010 e 2014

A ANPPOM mantém encontros anuais, organizando as comunicações aprovadas em subtemas. Foram investigadas as comunicações dos anais publicados de 2010 a 2014 nos subtemas *performance* e educação musical. Somaram-se as comunicações destes dois estratos a cada evento, contabilizando as dedicadas à saúde do músico. Obteve-se que em 2010 houve 39 artigos em *performance* e 54 dedicados à educação musical, mas somente quatro mencionam especificamente temas como problemas neuromusculares ocupacionais em pianistas (FONSECA, 2010), desconfortos físico-posturais em flautistas relacionados à técnica instrumental (PARIZZI, 2010), técnicas expandidas em piano sob enfoque ergonômico (PONTES; PÓVOAS, 2010) e habilidades motoras e práticas em piano (SILVEIRA; PÓVOAS, 2010). Nos anais desse ano, o grupo de trabalho sobre *performance* também publicou relatório sobre a necessidade de uma associação multidisciplinarmente articulada para corresponder aos avanços e à complexidade da área. Deste movimento resultou a criação oficial da Associação Brasileira de Performance Musical, em 2012.

Os anais de 2011 apresentam 57 artigos em *performance* e 52 em educação musical, sendo que apenas dois relacionam-se diretamente à saúde do músico, um versando sobre distonia focal em instrumentos de metal (CARDOSO; FERREIRA; ROSA, 2011) e outro sobre demandas físicas no estudo da flauta (WINTER, 2011).

Tendo 64 comunicações em *performance* e 67 em educação musical, os *Anais do XXII Congresso da ANPPOM,* de 2012 apresentam seis comunicações de pesquisa que versam sobre alterações posturais, respiração em instrumentos de sopro, flexibilidade e

ação pianística, treino vocal e músculos respiratórios, movimentos, vivências corporais e preparo físico em regência e no ensino do canto. Houve neste evento a realização de um painel sobre psicologia da *performance* na formação acadêmica do *performer*, coordenado por Sonia Ray e por Leonardo Casarin Kaminski.

Os *Anais do XXIII Congresso da ANPPOM*, de 2013, incluem 47 comunicações em *performance* e 63 em educação musical. Destas, apenas duas se enquadram nos critérios deste levantamento e tratam de ansiedade de *performance* (SINICO; WINTER, 2013a. MACIENTE; NETTO, 2013).

Os *Anais do XXIV Congresso da ANPPOM*, de 2014, trazem 60 comunicações em *performance* e 64 em educação musical. Dentre os diferentes trabalhos, nenhum é especificamente dedicado à saúde do músico. Silva e Silva (2014), contudo, realizam revisão de literatura sobre a formação do cantor que inclui estratégias como alongamentos, relaxamento, aquecimento corporal e conhecimentos de fisiologia e consciência corporal, aplicáveis em diferentes contextos de trabalho.

Foram revistos os anais dos Congressos Nacionais da ABEM referentes aos anos 2010, 2011 e 2013, sendo que a partir de 2011 os eventos passaram a ocorrer bianualmente. Em 2010, três comunicações relacionam formação e saúde do músico em relatos de experiência sobre ergonomia aplicada (COSTA, 2010), preparação vocal em coral (SILVA; SOUSA, 2010) e competências desejáveis em regentes (FUCCI AMATO, 2010b).

Nos *Anais do XX Congresso Anual da ABEM*, de 2011, não houve comunicação direcionada especificamente à saúde do músico, mas são sinalizados tópicos de saúde e interligações técnicas desejáveis para a formação do educador, buscando maior eficácia no ensino instrumental e vocal. Tangenciam-se bases fisiológicas na produção vocal, metacognição e autorregulação na aprendizagem, crenças, atribuições e motivação nas práticas de estudo e na *performance*, questionamentos técnicos e sobre uso do corpo na aprendizagem instrumental, entre outros. A ênfase se dá em metodologias e sua efetividade e não necessariamente na promoção de saúde ocupacional.

Nos *Anais do XXI Congresso Anual da ABEM*, de 2013, duas comunicações se ressaltam, uma por tratar de preparação para a *performance* e manejo de ansiedade (GOMES; SANTOS, 2013), e outra por conectar preparação vocal, saúde do aparelho fonador, técnica vocal e fonoaudiologia em coral em contexto de educação não-formal (SANTOS, 2013). Em múltiplos relatos sobre experiências com corais, os tópicos higiene vocal, técnica vocal e consciência corporal integram planejamento de atividades regulares. Observa-se, pelo descrito, que o canto e especialmente o coral, seja qual for o contexto de

pesquisa ou experiência, tem sido melhor contemplado com cuidados de promoção de saúde.

A saúde do músico nos periódicos *Revista da ABEM*, *Per Musi*, *Música Hodie* e *Opus* entre 2010 e 2014

A *Revista da ABEM* não apresenta nenhum título especificamente dedicado à promoção da saúde do músico durante o período de aprendizagem instrumental ou vocal entre 2010 e 2014. Contudo, há contribuições sobre corporeidade e relatos de trabalhos corporais em metodologias de educação musical para diferentes faixas etárias, aqui ilustrados por Storolli (2011: 131) que afirma a "importância de se trabalhar o movimento e a consciência corporal no ensino musical e de se gerar processos criativos através da atuação do corpo".

Foi possível elencar nove artigos dedicados à saúde do músico dentre 107 publicados na *Revista Hodie*, entre os volumes 10, n. 1, datado de 2010, e 14, n. 2, de 2014, sendo o periódico com maior presença percentual do tema. As pesquisas publicadas abordam estresse em bandas, uso do corpo e movimentos expressivos, disfonia e tratamentos, práticas instrumentais e dor, prevenção de doenças ocupacionais em estudantes de música, técnica violinística e demandas físicas, cinesiologia e técnicas instrumentais estendidas, lesões musculoesqueléticas em músicos de orquestra e o uso de aquecimento vocal no canto.

Na revista *Opus* houve um artigo sobre ansiedade de *performance* (SINICO; WINTER, 2013b) e uma aproximação sobre controle de estresse acadêmico e promoção da saúde (PANACIONI; ZANINI, 2012).

Na revista *Per Musi* foram analisados 179 artigos publicados do número 21, de jan/jun de 2010 ao número 30, de jul/dez de 2014. Deste total, seis relacionam-se diretamente ao tema saúde do músico, embora outros artigos adentrem técnicas instrumentais, motivação, organização do trabalho orquestral, expertise, processamentos cognitivos e emoções, neurociências, tópicos que podem ampliar visões interdisciplinares e aplicações, enriquecendo estudos sobre saúde ocupacional.

Encontros pró-saúde do músico: algumas experiências

Em 27 e 28 de outubro de 2010, por iniciativa do ExerSer, do Centro de Referência em Saúde do Trabalhador do Estado de Minas Gerais CREST/MG e da Escola de Medicina da UFMG, realizou-se um seminário sobre saúde do músico, coordenado por

Carolina Valverde, visando a fundação da Sociedade Brasileira de Saúde do Músico. O evento congregou fisioterapeutas, médicos, fonoaudiólogos, cantores, instrumentistas, professores de universidades, notadamente UFMG e UFSJ, professores de ensino técnico, ergonomistas, terapeutas ocupacionais, psiquiatras e regentes. Contudo, até 2015 as iniciativas estavam pulverizadas em projetos locais, não convergindo para a propalada associação.

Uma das notícias auspiciosas deste encontro foi o atendimento de músicos pelo Sistema Único de Saúde por meio do serviço de triagem do CREST. Em 2015, este serviço iniciado em 2009 (LIMA et al., 2009) e promovido pelo agora SEST- Serviço Especial em Saúde do Trabalhador, permanece estruturado, tendo atendido mais de 150 músicos, conforme sua coordenadora, a terapeuta ocupacional Ronise Lima (comunicação pessoal, 2015). Trata-se do Programa de Atenção Integral à Saúde do Artista de Performance que conta com estagiários de terapia ocupacional, de fonoaudiologia, residentes de medicina do trabalho e mestrandos em psicologia do trabalho da PUC/MG. Uma equipe multidisciplinar efetua triagem inicial e encaminha o músico para grupo de prevenção ou para atendimento individualizado, totalmente coberto pelo Sistema Único de Saúde. Este atendimento se dá no Ambulatório Bias Fortes do Hospital das Clínicas, vinculado à UFMG. O Grupo de Autogerenciamento em Saúde do Músico desenvolve prevenção de adoecimento em músicos baseada em percepção de risco e estratégias de enfrentamento. São parceiros neste projeto Dr. João Gabriel da Fonseca e Dr. Tarcísio Pinheiro. Como voluntária, Ronise Lima mantém projeto de extensão pela UFMG, também voltado à promoção da saúde do músico.

O I Simpósio Paulista de Saúde do Músico, promovido e realizado pela UNESP, ocorreu no Instituto de Artes dessa instituição em 18 e 19 de outubro de 2011, coordenado pela Profa. Dra. Graziela Bortz e pela fisioterapeuta Rita Moura. Além de mesas-redondas houve as seguintes conferências: *Doenças musculare*s, por Yumi Kaneko, fisiatra; *Noções básicas de ergonomia para músicos*, por Andrea Olyntho, terapeuta ocupacional; *Afinar o movimento, educação do corpo no ensino de instrumentos musicais*, por Flora Vezzá, fisioterapeuta; *Doenças vocais, perda auditiva* e *distonia laríngea*, por Juvenal Moura, fonoaudiólogo; *Distonia focal em músicos*, por Patrícia Aguiar, neurologista; *Tratamentos para distonia focal em músicos*, por Rita Moura, fisioterapeuta; *Estresse* e *síndrome do pânico*, por Afonso Galvão, psicólogo; *A rebelião do corpo*, por Paulo Bellinati, violonista, e *Transformação* e *condicionamento*, por Marcelo Barboza, flautista.

À semelhança de outros relatos sobre eventos desta natureza, "Foi notória a baixa adesão de professores de instrumento da comunidade paulista a discussões tão

pertinentes à vida cotidiana do músico profissional e tão crucialmente importantes na formação de professores de música" (MOURA; BORZ, 2012: 51).

Os Encontros Riograndenses de Medicina do Músico, promovidos pelo Programa de Extensão em Música/Departamento de Música do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS tiveram até o momento três edições. O I Encontro ocorreu em 07 de outubro de 2009, coordenado pela Profa. Dra. Hella Johanna Frank. A programação restringiu-se a um dia intensivo e consistiu de palestras proferidas pela fisioterapeuta Annemarie Frank: *O músico e a sua saúde: o que atrapalha a harmonia entre corpo, mente e instrumento?* e em outro horário *Mão e Instrumento - qual a influência da anatomia na performance?*; pelo Dr. Osvandré Lech: *A máquina abaixo da nossa pele - conhecer a anatomia para prevenir lesões*; pelo Dr. Carlos Alberto von Mühlen: *Como o médico enxerga as dores do músico*; por Ligia Motta: *Saúde vocal do cantor: como identificar e prevenir problemas da voz,* e pelo Dr. Paulo Henrique Ruschel: *Lesões e dores nas mãos: a cirurgia como saída/solução?*. Houve uma mesa-redonda sobre reabilitação de músicos profissionais, coordenada pelo Prof. Dr. Ney Fialkow. Foram oferecidos *workshops* de método Pilates, por Débora Cristina Cherubini, e yoga, por Daniel Nodari, direcionados a músicos.

O II Encontro Riograndense estendeu-se entre 30 de setembro e 2 de outubro de 2010, em parceria com o Grupo de Pacientes Artríticos de Porto Alegre. Foram palestrantes Annemarie Frank: *Meu aluno tem dor – mas por quê? Identificando e entendendo riscos na prática diária*; Dr. Djalma Marques: *Programa de Reeducação Psicomotora para músicos – PRPM*; Dr. Carlos Alberto Assis: *Prática musical: estratégias de estudo e prevenção de distúrbios musculoesqueléticos relacionados ao superuso*; Débora Cherubini: *Importância de um protocolo de exercícios na rotina diária do músico*; Catarina Domenici: *Iniciação ao instrumento: as bases para uma relação saudável com a música*. No fórum sobre tópicos musculoesqueléticos seguiram-se palestras com Dr. Carlos A. von Mühlen: *Do ombro à mão: identificando e tratando problemas no membro superior do músico*; com Dr. Djalma Marques: *Distonia focal no músico, isso tem cura?*; com Dr. João Marcos Rizzo: *A dor como doença* e com Dr. Carlos Alberto Assis: *A prática corporal nos currículos de graduação em música: reflexões e propostas*.

A saúde vocal também teve seu fórum constituído. Foram palestrantes Dr. Nédio Steffen: *A avaliação da voz e suas principais alterações na visão médica laringológica* e Ligia Motta: *Desenvolvimento da voz para o canto: como preservar a saúde vocal do cantor – técnicas facilitadoras para o desenvolvimento da voz cantada*.

Novas interfaces ocorreram neste evento, como denotam as palestras do Dr. Marcello Guerchfeld: *Ansiedade de performance e outros aspectos emocionais relacionados com a atividade do músico profissional*, e a de Cristina Mie Ito Cereser: *Autoeficácia: a compreensão*

*sobre as crenças de competências na realização musica*l. Os *workshops* trataram da voz cantada, por Lígia Motta; saúde ao piano, por Annemarie Frank; Pilates, por Débora Cherubini; Tai Chi Chuan, pelo Dr. Carlos A. Assis e yoga, por Daniel Nodari.

O III Encontro Riograndense de Medicina do Músico efetivou-se nos dias 26 e 27 de julho de 2014 em Porto Alegre, logo após o Congresso Mundial da ISME. O neurofisiologista, flautista e pesquisador alemão Eckart Altenmüller, diretor do Instituto de Fisiologia Musical de Hannover, conduziu o minicurso Fundamentos Físicos e Mentais da Performance Saudável: pelo Prazer de Fazer Música.

As palestras deste evento foram proferidas por Annemarie Frank: *Onde se encontram as bases para um desenvolvimento profissional saudável do músico?* e *A individualidade da anatomia das mãos em músicos*. Seguiram-se por Ziliane Teixeira: *A relação mestre aprendiz: diálogos sobre a saúde do músico*; por Rita Moura: *A situação da distonia focal no Brasil*; pelo Dr. Alexandre de Alcântara: *Odontologia para o músico de sopro*; pelo Dr. Carlos Alberto von Mühlen: *Prevenindo lesões e melhorando a performance em seu instrumento*. Palestras dedicadas à voz foram as de Edmur Paranhos Jr.: *O diafragma e suas relações: a fisiologia da respiração e suas implicações nos vários sistemas corporais*, e de Ligia Motta: *Preparação vocal para voz cantada e hábitos saudáveis da voz*.

A mesa-redonda deste encontro foi *Como enfrentar a ansiedade na performance musical*, da qual participaram os Professores Doutores Eckart Altenmüller, Leonardo Winter e André Sinico. Comparativamente aos encontros precedentes, houve maior oferta de *workshops*: Lesões Músculo-Tendíneas: Tratamento e Prevenção através de Exercícios Físicos, com Rodrigo Blauth e Carlos Ricardo Rocha; Voz e Canto: Desenvolvimento da Técnica da Fisiologia da Voz Cantada, com Ligia Motta; Benefícios do Pilates para Músicos, com Débora Cherubini; Nutrição para a Saúde e Performance, com Fernanda Goltz; Workshop de Tai Chi Chuan, com Sérgio Queiróz; Deixe o Rolfing tocar você!, com Paulo Tremea; O Olhar Osteopático: Contribuições para a Saúde do Músico, com Edmur Paranhos Jr.; Senta que lá vem Música! Princípios Posturais e Exercícios para quem faz Música na Posição Sentada, por Carina Joly e Saúde Física e Mental para Músicos pela Ótica do Yoga, com Daniel Nodari.

O Encontro Brasileiro de Saúde do Músico foi realizado em 24 e 25 de agosto de 2013 sob auspícios do SINDIMUSI - Rio de Janeiro. Teve à frente Déborah Cheyne, violista e presidente do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro e foi coordenado por Edmur Paranhos Jr. Discutiu-se a evolução de pesquisas no Brasil, novos enfoques e atendimentos clínicos, metodologias instrumentais e processos educativos. Houve quatro mesas-redondas. A primeira versou sobre *O campo da saúde na formação do músico*, com contribuições da fisioterapeuta e ergonomista Flora Vezzá, da educadora musical Cristina

Porto Costa e da fisioterapeuta Marina Medici; a segunda discutiu *Problemas comuns ao músico e possibilidades terapêuticas*, com os fisioterapeutas Annemarie Frank e Edmur Paranhos Jr. e a nutricionista Luciana Ayer. Seguiu-se *A importância dos trabalhos corporais na Saúde do Músico*, com aportes da fisioterapeuta Adriana Lacombe sobre ginástica holística, do professor e violinista Paulo Bosísio e do professor Edmundo Dias, instrutor de técnica Alexander. A última mesa, composta pelo PhD em medicina preventiva Dr. Djalma Marques, pela fisioterapeuta em neurologia Rita Moura e pelo flautista Sammy Fucks, abordou *Distonias Focais como um problema ocupacional do músico*. As oficinas oferecidas foram Círculos e Cuidados de Si/Saúde do Oprimido, por Edmur Paranhos Jr.; Técnica Alexander, pelo Centro de Estudo de Técnica Alexander- CETA e Ginástica Holística, por Adriana Lacombe. Mediaram as apresentações Carolina Valverde, Alexandre de Alcântara e Edmur Paranhos Jr.

A International Society of Music Education conduziu em 2014 sua 31ª Conferência Mundial, na cidade de Porto Alegre, Rio Grande do Sul. Os *proceedings* das comissões e o caderno de *abstracts* do evento trazem contribuições sob forma de resumos, artigos e relatos de *workshops* efetivados durante o encontro. Foram encontrados dois resumos de autores brasileiros, um sobre ansiedade de *performance*, de autoria de Sinico e Winter, e outro sobre distonia focal em músicos, resultante de pesquisas de Rita Moura. Chama a atenção o painel sobre o papel do educador musical na prevenção ao adoecimento e na promoção da saúde de músicos instrumentistas e cantores, discutindo também a ação do professor quanto à reabilitação de músicos lesionados (ISME, 2014: 426-429).

Festivais de música têm registrado atividades preventivas e informativas sobre saúde do músico, como a palestra conduzida por Rita Moura em 8 de julho de 2013 no Festival de Campos de Jordão. A presença de profissionais de saúde em encontros instrumentais também é marcante, a exemplo do Encontro Nacional de Fagotistas e Oboístas realizado em Campinas, em 2006 (UNICAMP, 2006), assim como palestras de instrumentistas que se dedicam a estudos interdisciplinares, como Sérgio Rocha, docente da UFSJ, no XVI Festival de Trombonistas acontecido na UnB, em 2010. Observou-se oficinas ou palestras dedicadas ao tema em seminários de pesquisa em música, como na IV Semana de Pesquisa em Música da FAMES (FAMES, 2014). Dentre outras iniciativas, encontrou-se que o Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas ofertou, em 2008, o curso de curta duração Programa preventivo de distúrbios osteomusculares DORT/LER em músicos, com Djalma Marques. Em 2010, como parte da programação do Inverno Cultural da UFSJ, João Gabriel Marques Fonseca proferiu as palestras *A saúde do músico*, *Músicos e músculos* e *Músicos e voz*, conduzindo a oficina Consciência Corporal Preventiva: Autogerenciamento (UFSJ, 2010).

Palestras desta natureza também integram eventos privados, como A Saúde do Músico - Professor e Aluno, incluídas no II Congresso Nacional de Escolas de Música (CAEM, 2015), tendo por palestrantes Dr. Gustavo Korn, especialista em laringe e voz pela UNIFESP e a médica fisiatra Yumi Kaneco, especialista em problemas musculoesqueléticos dos músicos.

Da clínica às redes sociais: entre práticas, escritos e outros espaços

Profissionais da área de saúde ligados a diferentes instituições brasileiras têm contribuído largamente para a geração de conhecimentos em saúde do músico, conciliando atendimento e promoção de saúde do trabalhador à pesquisa. Por meio de práticas clínicas, *workshops*, palestras e publicações, procuram expandir-se do meio acadêmico ao público alvo de suas investigações, revelando uma vocação teórico-empírica comprometida com a área musical. À guisa de exemplos, a pesquisadora e fisioterapeuta Flora Vezzá (2013) desenvolveu voluntariamente projeto de prevenção de distúrbios ocupacionais entre músicos da Orquestra Sinfônica de Santo André – OSSA, enquanto o fisioterapeuta Frederico Kochem (2014) orienta práticas no projeto social Orquestra Maré do Amanhã.

Trabalhos de conclusão de curso em ciências da saúde, como terapia ocupacional e fisioterapia, têm fornecido informações pontuais sobre a saúde e a realidade ocupacional de músicos profissionais e amadores no Brasil (CARVALHO, 2014. GÖECKING, 2011). Pesquisas em saúde sobre acometimentos e tratamentos em músicos têm sido veiculadas em periódicos específicos, como a *Revista Brasileira de Saúde Ocupacional* (OLIVEIRA; VEZZÁ, 2010), *Revista Brasileira de Reumatologia* (FRANK; MÜHLEN, 2007), *Revista Brasileira de Neurologia* e *Revista de Neurociências*, sendo necessária uma maior divulgação desta produção junto aos músicos. Por sua vez, a Associação Brasileira de Ergonomia - ABERGO tem trazido resultados de pesquisas com músicos em seus encontros nacionais e na revista *Ação Ergonômica* (ECHTERNACHT; LUZ, 2013).

O ExerSer, criado em 1999, estendeu-se de consultório de fisioterapia às páginas da web, divulgando o trabalho de seus idealizadores em sítio eletrônico e, posteriormente, em redes sociais desde 2010, sob perfil saúde do músico, reunindo profissionais de todo o país. O grupo foi desmembrado em dois perfis públicos, um sobre projetos do próprio ExerSer e outro com contribuições de interessados, contando com mais de mil e trezentos membros em 2015. Esta iniciativa compartilha conhecimentos, tratamentos e profissionais atuantes, cobrindo diferentes instrumentos, voz e ansiedade de *performance*. Tal espaço virtual tem favorecido troca de ideias, *workshops* e palestras. É de iniciativa de Carolina Valverde a campanha Quero Saúde na Escola de Música.

Fora do meio acadêmico, revistas com circulação impressa e *online* destinadas à comunidade musical e público em geral também trouxeram a temática saúde do músico em diferentes momentos, recorrendo a entrevistas com profissionais de música e de saúde. Dentre tais publicações destacam-se *Folha Sinfônica*, *Sax e Metais* e *No Tom*, da CAEM - Central de Apoio às Escolas de Música.

Projetos sociais de formação de instrumentistas, bandas e orquestras têm incluído palestras e *workshops* sobre a temática, a exemplo dos Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia. O NEOJIBÁ registrou em *podcast* entrevistas com músicos profissionais, educadores e fisioterapeutas até início de 2015, quando a empresa de comunicações parceira finalizou esta divulgação (NEOJIBÁ, 2015).

Em São Paulo, um grupo de estudos multidisciplinar articulou-se para a consecução do livro *Saúde para Músicos*, a convite da Ordem dos Músico do Brasil, seção São Paulo (ALCÂNTARA et al., 2013). Esta obra sinaliza potenciais distúrbios físicos, tratamentos e impactos sobre a vida profissional do músico. Lançado em 2013, o manual traz abordagens de fonoaudiólogos clínicos e ocupacionais, nutricionistas, cardiologistas, fisioterapeutas e de cirurgião dentista pesquisador sobre ATM e disfunções da face. Foi fundamental a contribuição do odontólogo Alexandre Alcântara para reconhecimento pelo Conselho Federal de Odontologia da especificidade de tratamentos para instrumentistas de sopro, configurada no Parecer 717/2012 (ALCÂNTARA, 2012). É de sua autoria o livro *Odontologia para Músicos de Sopro*, também perfil informativo em rede social. Destacam-se as fonoaudiólogas Raquel Malara Dell'Aqua, com atuação em saúde ocupacional dos músicos e segurança do trabalho, e Karina Aki Otubo, coordenadora do projeto *Eu amo minha Audição*, dedicado à conscientização sobre exposição excessiva a volumes sonoros.

A promoção da saúde do músico em sala de aula: algumas experiências

O período formativo do instrumentista e do professor de instrumento podem incorporar estratégias preventivas ao adoecimento, eficazes para a promoção da saúde ocupacional de futuros músicos em suas múltiplas opções instrumentais e vocais. A dificuldade em estruturar uma disciplina para tal fim parece residir na capacitação docente apropriada, visto pressupor interdisciplinaridade, mas também nas negociações institucionais para sua inclusão curricular. Elencam-se nesta parte alguns trabalhos educativos sistemáticos já executados ou em andamento que ressaltam tal possibilidade.

A fisioterapeuta e saxofonista Carolina Valverde, Mestre em Música pela UFMG (ALVES, 2008), atua na UEMG desde 2009 à frente das disciplinas Consciência Corporal em Performance Musical I e II, sendo o primeiro nível obrigatório para Bacharelado e

Licenciatura em Música no decorrer do terceiro semestre de curso, e o segundo, optativo. A carga horária prevista é de 36 horas-aula para cada disciplina (UEMG, [s.n.]). Procedem-se avaliações individuais e a ênfase do curso é em educação preventiva. Noções básicas de anatomia, biomecânica aplicada ao instrumento e alongamentos específicos são alguns dos tópicos tratados também em *workshops* que ministra.

Marina Medici Subtil, fisioterapeuta e Mestre em Psicologia pela Universidade Federal do Espírito Santo, é autora do primeiro manual brasileiro dedicado à saúde do músico (MEDICI, 2009). Ilustrado e em linguagem acessível, esclarece aspectos da prática musical, sugerindo adoção de alongamentos e cuidados para promoção de saúde ocupacional. Medici dedica-se à disciplina Saúde do Músico para alunos de Bacharelado e Licenciatura em Música, ofertada pelo Departamento de Artes e Musica da UFES desde 2010 e organiza oficinas e *workshops* em caráter eventual. Nesta disciplina são revistos tópicos em anatomia, fisiologia, biomecânica, ergonomia e tratamentos, voltados às singularidades de cada músico. Com seu afastamento para doutoramento, a disciplina foi suspensa em 2015 por não haver quem a substituísse (comunicação pessoal, 2015).

Iniciativa mais recente é relatada pelo fisioterapeuta e Mestre em Educação pela UFRJ Edmur Paranhos Jr., professor da disciplina Saúde do Músico, tratada curricularmente como Tópico Especial, obrigatória no Mestrado Profissional em Ensino das Práticas Musicais da UNIRIO desde 2014 (comunicação pessoal, 2015).

Na UFSJ, além das oficinas de performance já citadas, o professor e flautista Marcelo Parizzi tem ministrado a disciplina Cinesiologia Aplicada à Performance, destinada a instrumentistas e cantores, na qual discute e pratica as relações entre a *performance*, sua qualidade e a postura corporal (comunicação pessoal, 2015).

Saúde do músico em uma escola técnica de nível médio: iniciativas no CEP-Escola de Música de Brasília

Centros de Educação Profissional correspondem a uma das ofertas de ensino técnico em nível médio no país. Os cursos de música, em diferentes habilitações, integram o leque de possibilidades formativas voltadas ao mundo do trabalho. Tais escolas de música frequentemente comportam o processo de musicalização para diferentes faixas etárias e cursos de formação inicial e continuada. Dada a amplitude de seu atendimento, entende-se que a inclusão de práticas preventivas precisa ser contínua, correspondendo a sua vocação formativa.

As iniciativas de promoção da saúde do músico no Centro de Educação Profissional Escola de Música de Brasília, uma escola pública distrital, datam da primeira Semana de Palhetas, que incluiu laboratório de alongamento, *workshop* de yoga e aferição de volume sonoro de ensaios em parceria com o SESI do Distrito Federal (COSTA, 1999).

Respondendo ao interesse docente e à constatação de existência de queixas de dor relacionadas às práticas instrumentais em 75% dos professores de sopros e cordas (COSTA, 2007) procedeu-se à formação do GEPM - Grupo de Estudo e Pesquisa em Práticas Musicais da instituição, coordenado por Patrícia Pederiva, violoncelista e então mestranda em Educação. Tomaram parte os professores Cristina Porto Costa, fagotista e mestranda no Laboratório de Ergonomia da UnB, Raimundo Nilton, compositor e violinista, Sônia Freitas, pianista, Vilma Bitencourt, cantora e educadora física com formação no método Laban e a fisioterapeuta Thaís Branquinho Fragelli.

Este grupo procedeu a estudos e atividades que confluíram para a execução da I Semana da Performance do CEP-EMB e do curso para professores Aspectos Corporais da Performance Musical em 2003, no decorrer da Semana Pedagógica incluída no III Ciclo de Conferências sobre Educação Profissional Aplicada (PEDERIVA et al., 2003). Ergonomia, postura e anatomia, eutonia, consciência corporal e yoga foram abordados em palestras e vivências. Os integrantes do GEPM prosseguiram posteriormente caminhos diversos, mas colaborativos. Outros professores desta instituição pesquisaram assuntos correlatos em suas pós-graduações, a exemplo de Silva (1999) e Souza (2008).

A partir de demanda do Núcleo de Tecnologia em Música, notadamente de seus coordenadores Esli Barbosa e Eugênio Matos e do GEPM, criou-se a disciplina Proteção no Trabalho - Prevenção a LER/DORT, obrigatória para os cursos técnicos daquele núcleo e optativa para os demais alunos. Assumiram a disciplina consecutivamente as fisioterapeutas Jamila Bezerra, Thaís Fragelli e Renata Teles, com contratos temporários. O fisioterapeuta André Leite é o atual professor efetivo em regime de 20 horas semanais. É enfoque desta disciplina teórico-prática a prevenção de síndromes do uso excessivo, posturais e compressivas de nervos e de vasos periféricos. São trabalhadas noções de biomecânica, orientação quanto a posturas, ao fortalecimento muscular, ao alongamento, ao aquecimento e aos intervalos adotados para prevenção a lesões, entre outros.

Paralelamente, foi oferecida a disciplina Ergonomia Aplicada às Práticas Musicais, fruto de cursos de curta duração para docentes, discentes e comunidade, de palestras, de audições didáticas e de oficinas ministrados previamente (COSTA, 2005; 2010). Referenciado na análise ergonômica da atividade, este espaço formativo destinou-se a discentes de todas as áreas instrumentais. A disciplina foi eletiva para os cursos iniciais, objetivando promoção da saúde, identificação e manejo de riscos ocupacionais, discussão

sobre tópicos como ansiedade de *performance* e formas de estudo mais eficazes para o aprendizado instrumental. Este aporte propiciou o estudo da variabilidade presente na prática deliberada e na *performance* musical a partir das experiências dos alunos (COSTA, 2008). Com a aposentadoria da docente responsável, a disciplina foi descontinuada em 2010.

Também no CEP-EMB a saúde vocal está contemplada curricularmente com fisiologia da voz desde os níveis básicos de ensino. Houve eventos de promoção da saúde vocal como a I Semana da Voz, em 2007, coordenada pela professora e cantora Maria de Barros, responsável pelas demais edições (comunicação pessoal, 2015), exceto em 2010, quando foi organizada pela professora e cantora Cláudia Sigilião, e em 2014 pela professora e cantora Diana Motta. Evento ininterrupto até 2014, direcionado à comunidade escolar para conscientização sobre a importância da saúde vocal, efetivou ações preventivas ao câncer laríngeo por meio de mutirões de laringoscopia. Enfatizou a saúde vocal do profissional da voz, incluindo cantores e professores. Aliando-se à Sociedade Brasileira de Fonoaudiologia - SBFa e a campanhas da Associação Profissional dos Fonoaudiólogos do DF e do Sindicato de Professores do Distrito Federal, palestras, oficinas e triagens foram sistemáticas no CEP-EMB, notadamente na Campanha Nacional da Voz e no Dia Mundial da Voz, 16 de abril. Segundo a SBFa, as campanhas de 2012 e 2013 ressaltaram-se entre as três melhores do país. Esta iniciativa estendeu-se à UnB e UNIPLAN, entre outras, sendo o CEREST do DF uma instituição parceira. Não houve edição em 2015.

Conclusão

Para melhor discutir os dados aqui trazidos, empreendeu-se uma breve descrição da trajetória do tema saúde do músico no ambiente acadêmico e em atividades conduzidas em outros contextos no Brasil. Constatou-se sua pouca presença em periódicos e em anais dos encontros de associações que refletem o estado da arte em pesquisa na área de Música. Agendas de encontros de saúde do músico também não são regulares. Observaram-se parcerias com universidades em vários dos eventos que têm incluído atividades de caráter prático, com ampla gama de *workshops*.

Apesar das contribuições de profissionais e pesquisadores da área da saúde, as iniciativas interdisciplinares de longo termo em sala de aula têm sido limitadas. Até o momento parece haver poucas disciplinas específicas registradas nos cursos de formação de instrumentistas. A efetiva inclusão do tema de forma curricular requer novas pesquisas. Algumas iniciativas em diferentes estratos escolares foram suprimidas por dependerem exclusivamente de intentos individuais, sofrendo percalços em sua continuidade.

Depreende-se que o período de formação do músico não se apresenta suficientemente contemplado, uma vez que a formação profissional implica apropriação regular e sistemática de conhecimentos e vivências em saúde ocupacional de maneira focada, desde o princípio do processo ensino-aprendizagem. Neste sentido, cantores parecem dispor de maiores opções, segundo o notado na produção acadêmica e nas programações de eventos.

Espera-se, ao traçar tal panorama, instigar iniciativas entre profissionais interessados em desenvolver práticas educativas de forma interdisciplinar, o que implica ir além da justaposição de conteúdo. Neste sentido, estima-se que escolas profissionalizantes e cursos de graduação configuram-se *loci* preferenciais para tal inclusão, como já previsto nas bases legais que os norteiam. Contudo, pensa-se ser favorável ampliar iniciativas de promoção da saúde do músico a outros espaços educativos, como os muitos projetos sociais que incluem ensino instrumental.

Pesquisas para acompanhamento de resultados de iniciativas dedicadas ao tema são desejáveis, assim como pesquisas longitudinais sobre adesão a práticas preventivas iniciadas no período formativo e sua repercussão na vida profissional dos músicos. A formação do professor de instrumento pode ser repensada à luz de tal cenário, posto que é preciso bem fundamentá-lo para ações vetoriais na promoção da saúde do músico.

Referências

ABEM. ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. CONGRESSO NACIONAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL. *Anais...* 2010-2014. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.com.br/congressos_realizados.asp>. Acesso em: 01 set. 2015.

ALCÂNTARA, Alexandre de. *Músico sopro-instrumentista:* odontologia ocupacional ou especial? 2012. Disponível em: <http://www.portaleducacao.com.br/educacao/artigos/25367/musico-sopro-instrumentista-odontologia-ocupacional-ou-especial>. Acesso em: 12 set. 2015.

ALCÂNTARA, Alexandre de et al. *Saúde para músicos*. v. 1. Jundiaí: Keyboard, 2013.

ALVES, Carolina Valverde. *Padrões físicos inadequados na performance musical de estudantes de violino*. Dissertação (Mestrado em Música). Escola de Música, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008.

ANDRADE, Edson Queiroz de; FONSECA, João Gabriel Marques. Artista-atleta: reflexões sobre a utilização do corpo na performace dos instrumentos de cordas. *Per Musi*, Belo Horizonte, v. 1, p. 118-128, 2000.

ANPPOM. ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA. *Anais.* 2010-2014. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/>. Acesso em: 01 set. 2015.

BORÉM, Fausto. *Um sistema sensório-motor de controle da afinação no contrabaixo*: contribuições interdisciplinares do tato e da visão na performance musical. Tese (Pós-doutorado em Música). Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2011.

BRAGA, Adriana; PEDERIVA, Patrícia. Voz e corporeidade segundo a percepção de coristas. *Música Hodie*, v. 7, n. 2, p. 43-51, 2007.

BRASIL/MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO. *Referenciais Curriculares Nacionais dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura*. p. 84-85. Brasília, 2010. 109p. Disponível em: <http://www.ufrgs.br/sai/arquivos-inicial/RCN%20-%2001ago10.pdf> Acesso em: 13 set. 2015.

CAEM. Central de Apoio às Escolas de Música. CONGRESSO NACIONAL CAEM, 2., 2015. São Paulo. *Programação*. Disponível em:< http://www.escolasdemusica.com.br/congresso_Nacional_CAEM/II/?p=programação>. Acesso em: 10 set. 2015.

CARDOSO, Antônio Marcos Souza; FERREIRA, Alexandre Magno; ROSA, Paulo Roberto Alves. A distonia focal nos instrumentistas de metal. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21., Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: ANPPOM, 2011. p.1177-1181. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/category/9-xxi-congresso-uberlandia-2011>. Acesso em: 22 set. 2015.

CARVALHO, Andréia Louise Araújo de. *Sintomatologia osteomuscular e a funcionalidade dos músicos instrumentistas da UNB*. Monografia (Graduação em Terapia Ocupacional). Universidade de Brasília, Brasília, 2014. Disponível em: <http://bdm.unb.br/bitstream/10483/10533/1/2014_AndreiaLouiseAraujodeCarvalho.pdf>. Acesso em: 18 set. 2015.

CNPQ. *Plataforma LATTES*. [s.n.]. Disponível em: <http://lattes.cnpq.br/>. Acesso em: 01 set. 2015.

COSTA, Cristina Porto. Semana de palhetas na Escola de Música de Brasília. *Eldorado*: las cañas en América Latina, Buenos Aires, p. 8-9, 23 set. 1999.

_____. *Quando tocar dói*: análise ergonômica do trabalho de violistas de orquestra. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2003.

_____. Instrumentista docente: questões sobre a saúde ocupacional de quem ensina a tocar. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 16., 2007. Campo Grande. *Anais...* Campo Grande: ABEM, 2007. Disponível em:

<http://www.abemeducacaomusical.org.br/Masters/anais2007/Data/html/pdf/art_i/Instrumentista_docente_Cristina%20Porto.pdf>. Acesso em: 10 out. 2015.

_____. Variabilidade e performance musical: uma relação a considerar no ensino instrumental. *Revista da ABEM*, v. 20, p. 89-95, 2008.

_____. Ergonomia aplicada às práticas musicais: um novo enfoque para o músico em formação. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 14., 2005, Belo Horizonte. *Anais...* Belo Horizonte: ABEM, 2005. Disponível em: <http://abemeducacaomusical.org.br/Masters /anais2005/Relatos/07Cristina%20Porto%20Costa.pdf>. Acesso em: 02 set. 2015.

_____. Saúde do músico e educação profissional: o ensino de ergonomia como ação interdisciplinar na mediação escolar. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ABEM/EMAC/UFG, 2010. p. 2149-2157.

CSIKSZENTMIHALYI, Mihaly. *Flow*: The Psychology of Optimal Experience. New York: Harper & Row, 1990.

ECHTERNACHT, Eliza Helena de Oliveira; LUZ Taciana Ramos. Desenvolvimento e aplicabilidade da noção de penosidade no trabalho: a caracterização do ruído penoso em uma escola de música. *Revista Ação Ergonômica,* v. 8, n. 2, p. 102-113, 2013. Disponível em: <http://www.abergo. org.br/revista/index.php/ae/article/viewFile/ 235/187>. Acesso em 22 set. 2015.

FAMES. Faculdade de Música do Espírito Santo "Maurício de Oliveira". IV SEMANA DE PESQUISA EM MÚSICA DA FAMES. 14 a 18 set. 2014. *Oficina Saúde do Músico com Prof. Ms. Marina Médici* – UFES. Disponível em: <http://semanadepesquisafames.azurewebsites.net/>. Acesso em: 12 set. 2015.

FONSECA, João Gabriel Marques. Frequência dos problemas neuromusculares ocupacionais de pianistas e sua relação com a técnica pianística: uma leitura transdisciplinar da medicina do músico. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1255-1269. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/category/10-xx-congresso-florianopolis-2010>. Acesso em: 22 set. 2015.

FRAGELLI, Thaís Branquinho Oliveira. *Perspectiva social e ecológica e promoção de saúde*: um estudo entre músicos. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Instituto de Psicologia, Universidade de Brasília, Brasília, 2008.

FRANK, Annemarie; MÜHLEN, Carlos Alberto von. Queixas musculoesqueléticas em músicos: prevalência e fatores de risco. *Revista Brasileira de Reumatologia*, v. 47, n. 3, p. 188-196, 2007.

FUCCI AMATO, Rita de Cássia. Interdisciplinaridade, música e educação musical. *Opus*, Goiânia, v. 16, n. 1, p. 30-47, jun. 2010a. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/view/224>. Acesso em: 18 set. 2015.

_____. A competência da regência: o maestro músico, o maestro educador e o maestro administrador. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010, Goiânia. *Anais...* Goiânia: ABEM, 2010b, p. 72-81.

GALVÃO, Afonso Celso Tannus. Aspectos psicológicos do trabalho orquestral. *Cognição & Artes Musicais*, Curitiba, v. 1, n.1, p. 5-14, 2006a.

_____. Cognição, emoção e expertise musical. *Psicologia: Teoria e Pesquisa*, Brasilia, v. 22, n. 2, p. 169-174, 2006b.

GOMES, Dayse; SANTOS, Laura Lúcia Paes. I Mostra temática de música brasileira para piano ETECM: uma experiência para além do palco. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 21., 2013, Pirenópolis. *Anais...* Pirenópolis: ABEM, 2013, p. 1202-1211.

GÖECKING, Kézia Caroline Nino. *Prevalência das queixas musculoesqueléticas em jovens instrumentistas na cidade de Salvador-BA*. Monografia (Especialização em Fisioterapia Orto-Hospitalar). Faculdade Adventista da Bahia, Cachoeira, Bahia, 2011.

GONIK, Renato. Afecções neurológicas ocupacionais dos músicos. *Revista Brasileira de Neurologia*, v. 27, n. 1-4, 1991.

ISME. Abstracts. In: ISME WORLD CONFERENCE ON MUSIC EDUCATION, 31., 2014. Porto Alegre, Brasil. *Abstracts.* Porto Alegre: ISME, 2014. Disponível em: <http://issuu.com/official_isme/docs/isme2014abstracts>. Acesso em: 20 set. 2015.

ISME/SIG MUSICIANS' HEALTH AND WELLNESS. *Mission.* [s.n.] Disponível em: <http://www.isme.org/health/180-musicians-health-and-wellness>. Acesso em: 05 out. 2015.

KOCHEM, Frederico Barreto. *Prevalência e fatores associados das disfunções musculoesqueléticas relacionadas à performance musical em violinistas*. Dissertação (Mestrado em Ciências da Reabilitação). Centro Universitário Augusto Motta, Rio de Janeiro, 2014.

LAGE, Guilherme et al. Aprendizagem motora na performance musical: reflexões sobre conceitos e aplicabilidade. *Per Musi,* Belo Horizonte, v. 5-6, p. 32-58, 2002.

LIMA, Ronise Costa et al. Atenção à saúde do artista de performance: uma proposta do CEREST/MG. In: Congresso Brasileiro de Saúde Coletiva, 9., 2009, Recife. *Anais...* Recife: ABRASCO, 2009.

MACIENTE, Meryelle Nogueira; NETTO Amílcar Zani. Abrandando o medo de palco e a ansiedade de performance por meio do foco na construção da interpretação musical. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

EM MÚSICA, 23., Natal. *Anais...* Natal: ANPPOM, 2013. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/category/120-xxiii-congresso-natal-2013>. Acesso em: 22 set. 2015.

MARQUES, Djalma. *Estrategias de prevención y tratamiento del síndrome por sobreuso em los músicos*. Tese (Doutorado em Medicina Preventiva). Universidad de Barcelona, Barcelona, 2001.

MEDICI, Marina. *Fisioterapia para músicos*. Vitória: Oficina das Letras, 2009.

MENDES, René; DIAS, Elizabeth Costa. Da medicina do trabalho à saúde do trabalhador. *Revista Saúde Pública*, São Paulo, v. 25, n. 5 p. 341-349, 1991.

MOURA, Rita de Cássia dos Reis; BORTZ, Graziela. A percepção da dor em estudantes de música da cidade de São Paulo. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 8., 2012, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UDESC/Departamento de Música, 2012. p. 11-17. Disponível em: <http://www.abcogmus.org/documents/SIMCAM8.pdf >. Acesso em: 15 set. 2015.

MÚSICA HODIE: Revista do Programa de Pós-Graduação Mestrado em Música. Goiânia: Escola de Música e Artes Cênicas, Universidade Federal de Goiás, 2001.

NEOJIBÁ. Núcleos Estaduais de Orquestras Juvenis e Infantis da Bahia. *Notícias*. 02 abr. 2015. Disponível em: <http://neojiba.org/noticias/salvador-perde-a-unica-estacao-de-radio-fm-do-nordeste-voltada-a-musica-de-concerto/>. Acesso em: 8 set. 2015.

OLIVEIRA, Camila Frabetti Campos de; VEZZÁ, Flora Maria Gomide. Dor no exercício de instrumentos musicais. *Revista Brasileira de Saúde Ocupacional*, São Paulo, v. 35, p. 33-40, 2010.

OPUS: Revista eletrônica da ANPPOM, versão online, 2009. Disponível em <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/issue/archive>. Acesso em 01 set. 2015.

PANACIONI, Graziela França Alves; ZANINI, Claudia Regina de Oliveira. Musicoterapia na promoção da saúde: contribuindo para o controle do estresse acadêmico. *Opus*, Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 225-256, jun. 2012. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/ index.php/ opus/article/view/184>. Acesso em: 18 set. 2015.

PARIZZI, Marcelo. Frequência dos desconfortos físico-posturais em flautistas e sua relação com a técnica de performance da flauta transversal. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1270-1274. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/category/10-xx-congresso-florianopolis-2010>. Acesso em: 22 set. 2015.

PEDERIVA, Patrícia et al. Relato de experiência: Primeira Semana da Performance. In: ENCONTRO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 12., 2003, Florianópolis. *Anais*... Florianópolis: UDESC, 2003. p. 244-248. Disponível em: <http://www.abemeducacaomusical.org.br/ Masters/anais2003/ABEM_ 2003.pdf>. Acesso em: 14 set. 2015.

PEDERIVA, Patrícia Lima Martins. *O corpo no processo ensino-aprendizagem de instrumentos musicais*: percepção de professores. Dissertação (Mestrado em Educação), Faculdade de Educação, Universidade Católica de Brasília, Brasília, 2005.

PER MUSI: Revista Acadêmica de Música. Belo Horizonte: Escola de Música da UFMG, Universidade Federal de Minas Gerais, 2000.

PONTES, Vânia Eger; PÓVOAS, Maria Bernardete Castelán. Execução de técnicas expandidas ao piano sob um enfoque ergonômico – Twin Suns de George Crumb. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., Florianópolis. *Anais*... Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 1331-1337. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/category/10-xx-congresso-florianopolis-2010>. Acesso em: 22 set. 2015.

RAY, Sonia. Os conceitos EPM, Potencial e Interferência inseridos numa proposta de mapeamento de Estudos sobre Performance Musical. In: RAY, S. (Org.). *Performance Musical e suas Interfaces*. Goiânia: Vieira, 2005, v. 1, p. 39-64.

_____. Fatores de estresse e ansiedade na performance musical: Histórico e perspectivas após 10 anos de SIMCAM. *Percepta*. Curitiba, v. 1, n. 2, p. 115-126, 2014. Disponível em: <http://www.abcogmus.org/journals/index.php/percepta/article/view/ 27>. Acesso em: 15 set. /2015.

REVISTA DA ABEM. Londrina: Associação Brasileira de Educação Musical, 1992.

SANTOS, Hamilton de Oliveira. Canto coral e terceira idade: um relato de experiência. In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 21., 2013, Pirenópolis. *Anais*... Pirenópolis: ABEM, 2013, p. 603-612.

SILVA, Abel Raimundo. Oficinas de Performance Musical: uma metodologia interdisciplinar para uma abordagem. In: SIMPÓSIO INTERNACIONAL DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 4., São Paulo. *Anais*... São Paulo: USP/FFLCH – Departamento de Lingüística, 2008. p. 235-242. Disponível em <http://www.abcogmus.org/documents/ SIMCAM4.pdf >. Acesso em: 10 set. 2015.

SILVA, Alexsandra Mendes da; SOUZA, Anélita Dayana Nunez Danna de. 'Bru' o quê? Vocalize para quê? In: CONGRESSO ANUAL DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE EDUCAÇÃO MUSICAL, 19., 2010, Goiânia. *Anais*... Goiânia: ABEM, 2010, p. 516-522.

SILVA, Cláudia Helena de Campos e. Uma nova abordagem sobre a postura corporal do harpista. Escola de Música. Dissertação (Mestrado em Música). Rio de janeiro, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1999.

SILVA, Merlia Helen Faustino da; SILVA, Vladimir Alexandro Pereira. O corpo em movimento: um estudo do gesto aplicado à técnica vocal. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 24., São Paulo. *Anais*... São Paulo: ANPPOM, 2014. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/category/140-subarea-perfomance?start=40>. Acesso em: 22 set. 2015.

SILVEIRA, Raísa Farias; PÓVOAS, Maria Bernardete Castelan. Habilidades motoras e tipos de prática: relações interdisciplinares visando o aprimoramento da técnica pianística. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 22., Florianópolis. *Anais*... Florianópolis: ANPPOM, 2010. p. 769-773. Disponível em: <http://www.anppom. com.br/anais/category/10-xx-congresso-florianopolis-2010>. Acesso em: 22 set. 2015.

SINICO, André; GUALDA, Fernando; WINTER, Leonardo Loureiro. Ansiedade na performance musical: um estudo sobre flautistas. In: SIMPÓSIO DE COGNIÇÃO E ARTES MUSICAIS, 9., 2013, Belém. *Anais*... Belém: Universidade Federal do Pará, 2013. p. 464-476. Disponível em <http://www.abcogmus.org/documents/ SIMCAM9. pdf>. Acesso em: 12 set. 2015.

SINICO, André; WINTER, Leonardo Loureiro. A influência do repertório sob a ansiedade na performance musical de estudantes de flauta. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 23., Natal. *Anais*... Natal: ANPPOM, 2013a. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/category/120-xxiii-congresso-natal-2013>. Acesso em: 22 set. 2015.

_____. Ansiedade na performance musical: causas, sintomas e estratégias de estudantes de flauta. *Opus* (online), v. 19, n. 1, p. 239-264. Jun. 2013b. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/revista/index.php/opus/article/ view/158> Acesso em: 18 set. 2015.

SOUZA, Davson de. *Fisiologia da Performance Musical - postura e respiração*: fatores de interferência na performance musical do flautista. Dissertação (Mestrado em Música). Universidade Federal da Bahia. Escola de Música. Salvador, 2008.

STOROLLI, Wânia Mara. O corpo em ação: a experiência incorporada na prática musical. *Revista da ABEM*. Londrina, v. 19, n. 25, p. 131-140, 2011.

UEMG. Universidade do Estado de Minas Gerais. *Estrutura curricular do curso Música* – Licenciatura Habilitação em Instrumento ou Canto. Disponível em:

<http://intranet.uemg.br/comunicacao/arquivos/ArqEstruturaCurricularCurso6I20150209155329.pdf>. Acesso em: 12 set. 2015.

UFSJ. Universidade Federal de São João del Rey. *Programação dinâmica marca esta terça-feira no Inverno Cultural*. 2010. Disponível em: <http://www.ufsj.edu.br/noticias_ler.php?codigo_noticia=1835>. Acesso em: 21 set. 2015.

UNICAMP. Universidade de Campinas. Palestra sobre Ergonomia e Fisioterapia para instrumentistas. In: ENCONTRO BRASILEIRO DE OBOÉ E FAGOTE, 3., 2006, Campinas. *Programação do Encontro*. Campinas: UNICAMP, 2006. Disponível em: <http://www.iar.unicamp.br/oboe_fagote/programa.htm> Acesso em: 12 set. 2015.

UNSOM. UNIVERSITY OF NEVADA SCHOOL OF MEDICINE. Health and Wellness of the Musician Course: From the Classroom to Stage. *News and Events*. Las Vegas, NV, Mar. 20, 2015. Disponível em: <http://medicine.nevada.edu/news/ calendar/2015/performing-arts-medicine-association-event>. Acesso em: 5 out. 2015.

VEZZÁ, Flora Maria. *Afinar o movimento:* educação do corpo no ensino de instrumentos musicais. Tese (Doutorado em Serviços de Saúde Pública). Universidade de São Paulo, São Paulo, 2013.

WINSPUR, Ian; PARRY, Christopher B. Wynn. The Musician's Hand. *Journal of Hand Surgery*, British volume, Edinburgh, v. 22B, n. 4, p. 433-440, 1997.

WINTER, Leonardo Loureiro. Demandas físicas e prática deliberada na flauta transversal. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO NACIONAL DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM MÚSICA, 21.,Uberlândia. *Anais...* Uberlândia: ANPPOM, 2011. p. 1351-1355. Disponível em: <http://www.anppom.com.br/anais/category/9-xxi-congresso-uberlandia-2011>. Acesso em: 22 set. 2015.

Cristina Porto Costa é Licenciada em Música, Bacharel em instrumento-fagote, Mestre em Psicologia Social e do Trabalho, Doutora em Educação pela Universidade de Brasília. Docente aposentada do CEP - Escola de Música de Brasília, responsável por disciplinas de iniciação coletiva ao fagote e Ergonomia Aplicada às Práticas Musicais. Pesquisadora e palestrante sobre Saúde do Músico e Educação Profissional em Música. Tem publicações e participações sobre os temas referenciados em diferentes fóruns. cportoc@gmail.com

DOI 10.20504/opus2015c2107

Desenvolvimento de uma ferramenta computacional para análise harmônica em alto nível de corais de J. S. Bach

Carlos de Lemos Almada (UFRJ)

Resumo: O presente estudo aborda o desenvolvimento do programa `Chorale`, uma ferramenta computacional destinada à análise harmônica considerando especificamente as relações tonais presentes em corais a quatro vozes de J. S. Bach. São descritos sua estrutura básica e seu principal algoritmo, destinado ao exame das condições contextuais das frases dos corais, em busca da determinação das regiões tonais (SCHOENBERG, 1969) envolvidas. Como resultado principal, o programa gera um gráfico de contorno que dispõe o caminho tonal (LERDAHL, 2001) presente em um determinado coral analisado, permitindo comparações com análises de outras peças, o que, presumidamente, poderá revelar padrões construtivos no planejamento tonal.

Palavras-chave: Corais de Bach. Análise assistida por computador. Regiões tonais. Caminhos tonais.

Implementation of a Computational Tool for High-level Harmonic Analysis of J. S. Bach's Chorales

Abstract: The present study addresses the implementation of `Chorale`, a computational tool intended to harmonic analysis considering specifically tonal relations present in J. S. Bach's 4-part chorales. The paper describes the program's basic structure and main algorithm, which is concerned to the exam of contextual conditions of chorale phrases, searching to determine the involved tonal regions (SCHOENBERG, 1969). As its main result, the program plots a contour graph that shows the tonal path (LERDAHL, 2001) present in a given analyzed chorale, allowing comparisons with other ones, which may presumably reveal constructive patterns in the tonal planning.

Keywords: Bach's chorales; computer-assisted analysis; tonal regions; tonal paths.

ALMADA, Carlos de Lemos. Desenvolvimento de uma ferramenta computacional para análise harmônica em alto nível de corais de J. S. Bach. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 209-230, dez. 2015.

Submetido em 16/10/2015, aprovado em 13/12/2015.

Este artigo integra um projeto de pesquisa recentemente iniciado e coordenado pelo presente autor, vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro. A pesquisa tem como principal objetivo a criação de ferramentas computacionais dedicadas à análise harmônica assistida. O presente texto descreve a estrutura e o desenvolvimento de uma dessas ferramentas – o programa `Chorale` –, cuja finalidade específica é produzir análises harmônicas considerando as relações tonais presentes em corais a quatro vozes compostos por Johann Sebastian Bach (1685-1750).

Análise harmônica em alto nível

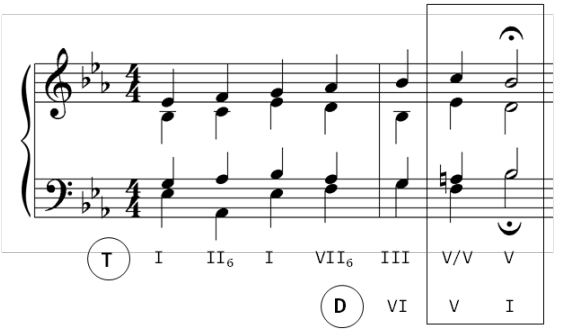
A criação de ferramentas computacionais para a realização de análise harmônica é uma das mais recentes e fecundas vertentes de pesquisa surgidas na confluência entre as áreas da Música, Matemática e Ciência da Computação[1]. O exame da literatura atual sobre o assunto revela a existência de duas vertentes básicas, com as seguintes finalidades: (1) criação de aplicativos que produzem automaticamente descrições analítico-funcionais de sequências de acordes em obras do repertório clássico-romântico, a partir do exame das condições contextuais vigentes (cf. TEMPERLEY, 2001 e WHITE, 2015, entre outros) e (2) elaboração de modelos abstratos destinados à apresentação de relações harmônicas em disposições espaciais como gráficos em duas, três ou até mesmo quatro dimensões (cf. PURWINS, 2005 e BAROIN, 2011, entre outros). O primeiro dos casos é voltado

[1] Embora transcendendo o âmbito específico da análise harmônica considerado neste artigo, é importante comentar que há atualmente disponíveis na Internet diversas outras ferramentas computacionais, abrangendo vários domínios musicais e finalidades. Nesse sentido, pode ser citado, por exemplo, o caso do MIDI Toolbox (cf. <https://www.jyu.fi/hum/laitokset/musiikki/en/research/coe/materials/miditoolbox>), um conjunto de funções criadas por Petri Toiviainen e Tuomas Eerola, pesquisadores do Departamento de Música da Universidade de Jyväskylä (Finlândia), abrangendo um vasto espectro de propósitos (determinação de métrica e de tonalidade, análise de contornos, segmentação melódica, investigação sobre expectativa musical, etc.), a partir de trabalhos teóricos de Carol Krumhansl, Eugene Narmour, James Tenney, entre outros. Outro exemplo é o Humdrum Toolkit (disponível em: <http://www.musiccog.ohio-state.edu/Humdrum/>), desenvolvido pelo musicólogo David Huron, consistindo em um grupo de cerca de 70 ferramentas computacionais voltadas para diversas tarefas musicais, tais como classificação de intervalos, busca de ocorrências de motivos, identificação de cadências, classificação de acordes, etc. Acrescente-se à lista o Toolbox IPEM (disponível em: <http://www.ipem.ugent.be/?q=node/27>), realização de pesquisadores do Departamento de Musicologia da Universidade Gent (Bélgica), contendo ferramentas dedicadas à modelagem de processos perceptivos.

essencialmente para as correlações entre acordes, o que passa a ser aqui classificado como análise de superfície ou de baixo de nível (abreviada como BN). A segunda categoria se associa a uma longa tradição de representação gráfica das relações tonais, a partir de diagramas circulares (sendo o assim chamado "círculo das quintas" seu mais conhecido exemplo), "cosmológicos" (como o sistema das três funções tonais, T-D-S, central para a teoria harmônica funcionalista, de Hugo Riemann, 1849-1919) ou em rede (*Tonnetz*), outra das concepções teóricas de Riemann, uma disposição das tonalidades calcada no cruzamento de eixos baseados em intervalos de quintas justas e de terças maiores. A ideia da *Tonnetz* foi recentemente retomada e desenvolvida pela chamada corrente neo-riemanniana[2]. Em comparação à abordagem analítica de superfície, o segundo tipo envolve um plano harmônico hierarquicamente mais elevado, pois as medições das relações não acontecem entre fundamentais de acordes, mas entre centros de campos tonais locais aos quais tais acordes são subordinados. A análise harmônica nessa camada estrutural passa a ser identificada como de alto nível (daqui em diante, AN). Em suma, AN é destinada unicamente ao exame das correlações entre a tônica e as regiões tonais (de acordo com a terminologia criada por Arnold Schoenberg em seu livro *Structural Functions of Harmony*) presentes em uma determinada peça musical, desconsiderando, portanto, o nível das progressões de acordes.

Contudo, seja em um ou em outro processo analítico (BN ou AN), uma problemática constitui a maior dificuldade para a implantação computacional: a presença, em geral, de uma considerável margem de subjetividade, resultante da ambiguidade inerente à construção harmônica, o que é, em larga medida, acionada intencionalmente pelo próprio compositor como parte decisiva do processo criativo. Talvez o caso mais recorrente e representativo dessa característica esteja relacionada à incerteza interpretativa entre uma cadência à dominante em uma determinada tonalidade e uma cadência autêntica em sua região dominante, o que pode ser simbolizado pela equação [V/**T** = I/**D**], sendo **T** e **D** símbolos das regiões envolvidas. O Ex. 1 ilustra esse dilema harmônico que, quase que invariavelmente, é resolvido na análise convencional por intermédio do recurso da dupla interpretação, mantendo-se equivalentes duas linhas descritivas. Como será apresentado oportunamente, a ferramenta computacional que é proposta neste estudo é "incapaz" de produzir mais de uma interpretação para cada situação examinada, acabando por "optar" por uma alternativa a partir de uma avaliação quantitativa, o que constitui uma de suas principais limitações e sugere uma direção para futuros aperfeiçoamentos.

[2] Sobre esse ponto específico, ver a generalização da *Tonnetz* proposta por David Lewin (1992) e os inúmeros diagramas que ampliam o âmbito analítico da teoria, em COHN (2012).



Ex. 1: Ambiguidade [V/**T** = I/**D**]. Exemplo original do autor.

Outro importante aspecto, não necessariamente ligado à análise assistida por computador, porém essencial para a formalização da proposta aqui apresentada, deriva de elementos da teoria de Fred Lerdahl (2001). Esta é formulada como uma ampla abordagem que combina psicologia cognitiva (relacionada a leis de boa-formação de modelos e preferenciais da percepção), física (com a adaptação da lei newtoniana da atração gravitacional), formalização matemática (com o estabelecimento de equações, pesos e constantes, visando à quantificação das relações entre eventos melódicos e harmônicos) e, principalmente, uma visão da estrutura musical estratificada em níveis distintos de importância e organizada a partir da flutuação entre graus de tensão e relaxamento. Após uma informativa revisão histórico-bibliográfica sobre as formas de disposição espacial das relações tonais (LERDAHL, 2001: 41-48), associadas ao que denomina *pitch spaces* (espaços de alturas, numa possível tradução), Lerdahl introduz dois importantes aspectos, relevantes para este estudo: a medição das distâncias entre pontos de altura (nos níveis das notas individuais, fundamentais de acordes e tônicas locais, considerando uma sequência de regiões) e as trajetórias que as interligam, ou *tonal paths* (caminhos tonais). Sua original abordagem é exemplificada nas análises do *Prelúdio para Piano* em Mi menor op. 28 de Chopin, do primeiro movimento da *Sonata* (póstuma) em Si♭ maior de Schubert e de dois trechos de óperas de Wagner (na seção da *Transfiguração*, em *Tristão e Isolda*, e na *Jornada à Redenção*, em *Parsifal*). Este último caso apresenta uma ilustração das relações possíveis entre caminhos tonais e narrativas (no caso, do libreto). Como Lerdahl demonstra (2001: 136), há uma intensa correspondência entre polos tonais de seu *pitch space* (Lá♭, considerando as direções "norte", "sul", "leste" e "oeste", tendo Ré como centro referencial) e a oposição de conceitos de forte carga simbólica para o argumento da ópera,

que formam seu mapa narrativo básico (*narrative map*): Céu-Terra (no eixo "norte-sul") e Bom-Mal (eixo "oeste-leste"). Ou seja, embora cada trajetória em direção a tais polos narrativo-musicais perfaça sempre a mesma distância tonal (o intervalo de trítono), os diferentes percursos são particulares, pois as linhas e colunas do espaço de alturas, assim como a *Tonnetz* riemanniana, são organizadas por intervalos distintos (quintas na "vertical" e terças na "horizontal"). Como conclui o autor, é extremamente significativo constatar que as trajetórias percorridas pelo herói Parsifal na tortuosa e acidentada busca pelo Santo Graal descreve, em linhas gerais, o formato de uma cruz, associando-se, consequentemente, aos ideais de fé e cristandade, elementos centrais do mito medieval do rei Artur e seus cavaleiros que inspirou a criação da ópera.

A correspondência espacial entre relações tonais em alto nível e narrativas extramusicais na música de Bach é investigada por Carlos Almada (2011). Tal estudo propõe interpretações possíveis para escolhas harmônicas adotadas pelo compositor em cinco versões de seu coral *O Haupt voll Blut und Wunden*, todas presentes em trechos distintos do oratório da *Paixão Segundo São Mateus*. De acordo com os resultados da análise realizada, essas escolhas estariam conectadas a uma expressão simbólica e subliminar dos respectivos eventos associados à narrativa da Paixão de Cristo. Considerando que a melodia e os textos das versões – os recursos mais óbvios e "diretos" que poderiam ser empregados para evidenciar as relações entre a música e o roteiro – não foram criados por Bach[3], restaria a ele apenas a harmonia (nos níveis dos acordes, regiões internas e tonalidades escolhidas para cada versão) para a expressão implícita de suas intenções construtivas.

O desejo de aprofundar as questões introduzidas nesse estudo, ampliando a investigação iniciada sobre a hierarquia harmônica como parte da estrutura musical, motivou a recente criação de um projeto de iniciação científica, cuja finalidade essencial é realizar um levantamento detalhado das configurações tonais presentes na coleção dos 371 corais de Bach. Contudo, não se pretende – pelo menos a princípio – evidenciar correlações entre música e texto, mas sim buscar o reconhecimento de padrões que possam porventura contribuir para abertura de uma nova perspectiva sobre os processos

[3] Os poemas usados nas cinco versões dos corais são traduções para o alemão de Paul Gerhardt (1607-1676) do hino litúrgico medieval em latim *Salve caput cruentatum*. Tais traduções foram realizadas cerca de cem anos antes da elaboração do libreto do oratório, por Christian Friedrich Henrici (1700-1764), mais conhecido por Picander. A melodia (empregada em todas as versões, com pequenas alterações derivadas das distintas prosódias) foi composta em 1601 por Hans Leo Hassler (1564-1612), sendo originalmente uma canção de amor.

construtivos do compositor[4]. Por hipótese inicial da pesquisa, haveria nos corais, a despeito de sua grande diversidade, um número relativamente limitado de modelos abstratos de sequências regionais, o que poderia ser talvez associado a motivações expressivas ou mesmo a preferências construtivas pessoais do compositor.

A partir da conjugação de tal intenção básica com os processos de análise harmônica em alto nível e dos conceitos de distância e caminhos tonais propostos por Lerdahl, foi elaborado o programa `Chorale`, que visa especificamente à análise AN e à subsequente produção de descrições gráficas de sequência de regiões tonais e tipos cadenciais presentes nos corais de Bach, explicitando suas distâncias em relação à tônica em função do tempo.

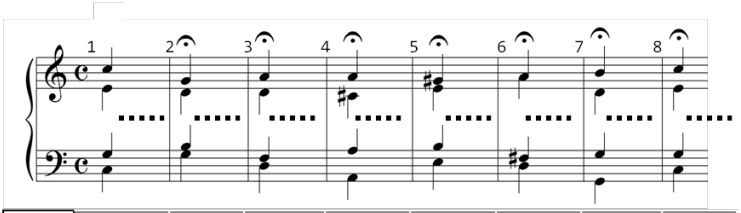
Elementos básicos

O funcionamento de `Chorale` parte de um pressuposto teórico, derivado do que é formalmente conhecido sobre a estrutura harmônica de um coral bachiano típico[5]: todas as suas frases musicais (que correspondem a versos do texto que lhes deu origem) terminam em fermatas, consistindo em pontuações sobre cadências autênticas ou à dominante, invariavelmente em estado fundamental. Ou seja, haveria apenas duas alternativas funcionais para o acorde que conclui uma frase: como I ou V graus referentes a alguma tonalidade. O reconhecimento de que há, em suma, apenas duas opções para as finalizações cadenciais implica que o surgimento em uma determinada fermata de um acorde que não corresponda ao I ou ao V graus da tonalidade vigente resulte necessariamente no estabelecimento de uma nova tônica local[6]. Como ilustração, seja, por exemplo, a seguinte sequência de acordes conclusivos de frases, em um coral hipotético (Ex. 2).

[4] O projeto foi iniciado em agosto de 2015, contando em sua equipe com quatro bacharelandos da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro: Cláudia Usai, Noel Nascimento, Igor Chagas e Igor Bacellar.

[5] Ver, por exemplo, Schoenberg (2001: 403-434), no capítulo dedicado ao planejamento e realização de corais à maneira de Bach, com ênfase sobre a organização dos pontos cadenciais.

[6] Uma consequência que se extrai de tais considerações é que a conclusão de uma frase com acorde em modo menor significa necessariamente que tal acorde exerce a função de I grau de uma tônica local em modo menor (cf. a terceira fermata do Ex.2), já que a opção "dominante" estaria descartada. A identificação de um acorde como V grau, por sua vez, abre duas possibilidades para inferência de uma tônica local: em modo maior ou menor.



Possibilidades									
	1.	I (C)	V (C)	I (d)	V (d)	V (a)	V (G)	V (C)	I (C)
	2.	V (F)	I (G)		I (A)	V (A)	V (g)	I (G)	V (F)
	3.	V (f)	V (c)		V (D)	I (E)	I (D)	V (c)	V (f)

Ex. 2: Possibilidades analíticas para conclusões de frases em um coral hipotético. Letras maiúsculas (p.ex., G) representam tonalidades em modo maior (Sol maior) e minúsculas (ex:,f), tonalidades em modo menor (Fá menor). Exemplo original do autor.

O quadro sob a pauta musical do Ex. 2 apresenta três possibilidades analíticas possíveis para cada pontuação cadencial (incluindo o acorde de início), considerando os pressupostos acima enunciados. Levando-se em conta o que se conhece sobre a conduta harmônico-estilística do período musical em questão (alto Barroco), bem como os critérios de lógica e plausibilidade (respaldados pela experiência em análise tonal), é possível estabelecer distinções de preferências entre as opções oferecidas, explicitadas pelo grau de sombreamento dos retângulos: quanto mais escuro seu fundo, mais provavelmente correta será a descrição analítica. A possibilidade1 mostra-se assim como a mais plausível, embora nos compassos 2 e 7 as opções da segunda linha sejam a princípio equivalentes, resultantes da já comentada ambiguidade harmônica [V/**T** = I/**D**]. Desconsiderando escolhas tonais pouco plausíveis em relação ao estilo harmônico em questão (por exemplo, a terceira possibilidade, compassos 4-6), algumas possibilidades, embora menos prováveis, não devem ser simplesmente descartadas, pois seriam estilisticamente viáveis, a depender dos contextos aos quais estariam inseridas, o que significa que os dados existentes (ou seja, a identificação das estruturas dos acordes conclusivos) são necessários, porém não plenamente suficientes para a análise.

Este simples exemplo tem como finalidade evidenciar o principal desafio da tarefa da análise AN, a saber: a escolha da descrição teoricamente mais "verossímil" depende do conhecimento das condições contextuais que estão associadas, de certo modo, ao plano mais básico do ambiente melódico-harmônico subordinado aos pontos cadenciais. Como é a seguir apresentado, algumas estratégias em `Chorale` buscam encontrar soluções generalizantes para o problema.

Desenvolvimento

Composto por diversos algoritmos inseridos em um conjunto de *scripts* e *functions* subordinados, escritos em linguagem computacional MATLAB, `Chorale` é um programa analítico relativamente simples e de fácil operação, tendo sido recentemente transformado em aplicativo Windows, cuja interface de usuário é apresentada na Fig. 1.

Como dados de entrada são necessários: (1) a tonalidade de referência, informada pelo usuário ao pressionar o botão correspondente num dos dois "círculos" de quintas (em modo maior ou menor) dispostos no painel do aplicativo (e indicados por "A" na Fig. 1); (2) as localizações (em números de compassos e tempos) das fermatas (em "B") e (3) o coral a ser analisado, em formato MIDI (o arquivo é aberto na aba "C"). Internamente, as informações musicais (posições métricas, durações rítmicas e alturas) do arquivo são transcritas como matrizes numéricas, que passam a fornecer os dados para as subsequentes operações do programa. Entre tais matrizes, a mais importante é formada pelas alturas-midi[7], servindo de base para o processamento analítico do conteúdo harmônico do coral.

Quando acionado, o comando "Analyze" (Fig. 1, "D") inicia uma sequência de três etapas: (1) identificação dos acordes dos pontos cadenciais; (2) análise contextual das frases nas quais tais acordes estão inseridos; (3) plotagem de gráfico de contorno correspondente aos caminhos tonais presentes na peça. Tais etapas são descritas em detalhes nas subseções que se seguem, tomando como exemplo o coral bachiano n° 4 (*Es ist das Heil uns kommen her*),[8] em Mi maior, com suas cinco conclusões frasais/cadenciais indicadas numericamente (Ex. 3).

[7] Alturas-midi (abreviadas deste ponto em diante por "am") são números que representam o espaço cromático possível dentro de um arquivo MIDI. Convenciona-se o número 60 para o Dó central (C_4) e as distâncias semitonais correspondendo à unidade (assim, $C\#_4$= 61; D_4=62; ...; ou, descendentemente, B_3=59; $B\flat_3$=58, etc.).

[8] De acordo com a edição adotada como referência (BACH, 1878).

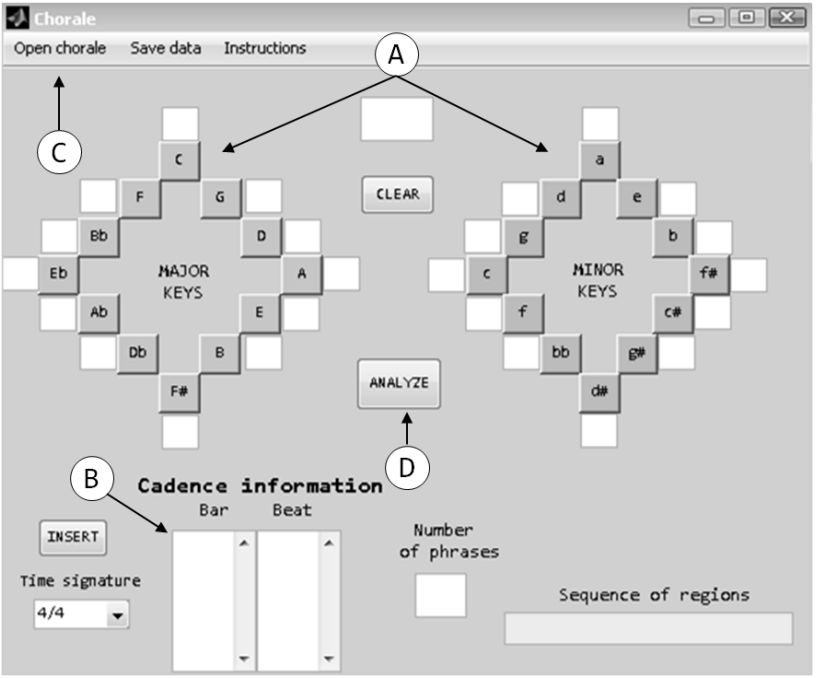
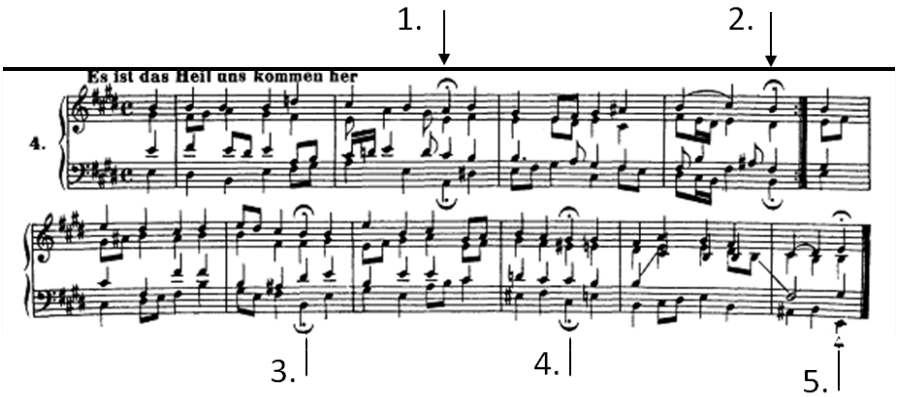


Fig. 1: Interface de usuário de `Chorale`.



Ex. 3: J. S. Bach - *Es ist das Heil uns kommen her* (coral 4).

Identificação dos acordes cadenciais. A partir das informações sobre o posicionamento das fermatas, são isolados os cinco acordes conclusivos das frases (Fig. 2). Um algoritmo localiza suas fundamentais ("f"), transcrevendo-as como classes de alturas (tradução para *pitch-classes*, doravante abreviadas como "pc's")[9], com o intuito de normatizar e facilitar as operações subsequentes. O programa também identifica os modos dos acordes ("m"), atribuindo-lhes os números "0" ou "1" para as categorias, respectivamente, maior e menor. Nesta fase, apenas uma situação possibilitaria a definição do ambiente tonal para uma frase específica: a detecção de um acorde em modo menor (que, de acordo com os pressupostos acima apresentados, só poderia exercer a função de I grau em relação a um centro tonal). Como todos os acordes obtidos na análise do Ex. 3 possuem modo maior, a identificação precisa das tônicas locais a que estão associados ainda não é possível, pois em tese poderiam exercer as funções de tônica (de um centro em modo maior) ou dominante (neste caso, em relação a tônicas locais em modo maior ou menor). A determinação definitiva desses pontos referenciais é deixada, portanto, para a etapa seguinte, a partir do exame dos contextos melódico-harmônicos de cada frase.

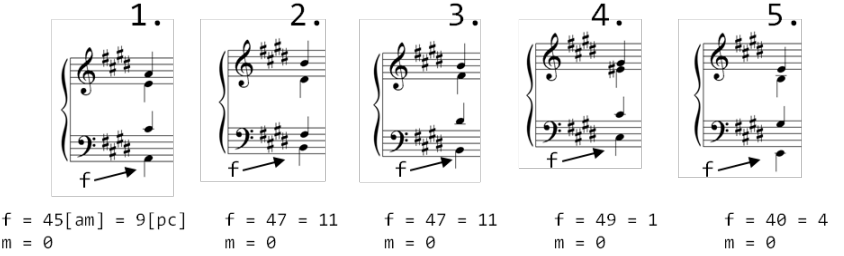


Fig. 2: Acordes cadenciais das cinco frases do coral 4.

[9] A partir dos postulados da Teoria dos Conjuntos de Classes de Alturas (*Pitch-Class Set Theory*), difundidos por Allen Forte (1973), uma classe de altura é uma abstração de uma nota, considerando isoladamente a categoria da altura (associada ao parâmetro acústico da frequência), tomando como base os princípios das equivalências enarmônica e de oitava. Deste modo, existe apenas um "Dó" (e um "Ré" etc.), desconsiderando as inúmeras maneiras (durações, registros, timbres, articulações, etc.) com que possa ser concretamente expresso. Há, assim, apenas 12 pc's possíveis (numerados de 0 a 11), que formam a escala cromática. Por convenção, 0 corresponde a "Dó" (1 a "Dó♯/Ré♭" e assim por diante).

Análise contextual[10]**.** O processo abrange dois estágios: preparatório e analítico. No primeiro deles, todas as alturas-midi que antecedem cada fermata são selecionadas (Fig. 3a) e, em seguida, transcritas como pc's (Fig. 3b), formando colunas matriciais para as frases do coral (cinco, neste caso). Tomando como hipótese inicial que cada acorde conclusivo é o I grau de uma tônica local (Lá maior, no caso da primeira frase), um algoritmo generalizador transforma suas fundamentais em tônicas provisórias, por intermédio de operação de transposição. Isto significa que, no caso da primeira frase, a altura absoluta "Lá" (pc 9) é renomeada como "Dó" (pc 0). A diferença obtida na operação (0 – 9 = -9) é então aplicada (em *modulo 12*)[11] aos demais elementos da coluna de pc's, generalizando o conteúdo da frase correspondente (Fig. 3c). Em seguida, inicia-se o processo analítico propriamente dito, com uma sequência de buscas por elementos específicos, de acordo com um determinado protocolo de prioridades, iniciando-se pelos pc's 7 e 8 (Fig. 3d). A presença de ambos indicaria uma forte probabilidade de o acorde conclusivo ser um dominante de uma região em modo menor, pois 8 corresponde ao III grau escalar (formando um intervalo de terça menor) em relação à tônica implicada[12]. Não havendo ocorrências do pc 8, passa-se para a busca seguinte, considerando os pc's 10 e 11. A presença de 11 indicaria sensível da tônica local hipotética, confirmando a condição de I grau para o acorde conclusivo. Inversamente, ocorrências do pc 10 (VII grau escalar abaixado) sugeririam que o acorde cadencial exerce a função dominante em relação a uma tônica local em modo maior. Algoritmos contabilizam as quantidades, de acordo com condições hierarquizadas pré-estabelecidas, produzindo como resposta o tipo de cadência detectado.

[10] Por uma questão de simplicidade, apenas a primeira frase será considerada para a ilustração desta etapa.

[11] Ou, abreviadamente mod12. Trata-se de um algoritmo empregado para a manutenção do sistema duodecimal que é formado pelos 12 pc's. Consiste basicamente no resto da divisão de um determinado número maior ou igual a 12 por 12, por exemplo: mod12(12) = 0; mod12(16) = 4; mod12(49) = 1 etc.

[12] A necessidade de considerar simultaneamente os pc's 7 e 8 tem a finalidade de eliminar eventuais casos de cromatismos que poderiam mascarar a análise contextual, já que 8 pode também representar uma alteração cromática ascendente do V grau escalar relativo à hipotética tônica local (maior), o que seria reforçado pela ausência do pc 7 (e, inevitavelmente, pela presença do pc 9) na busca realizada.

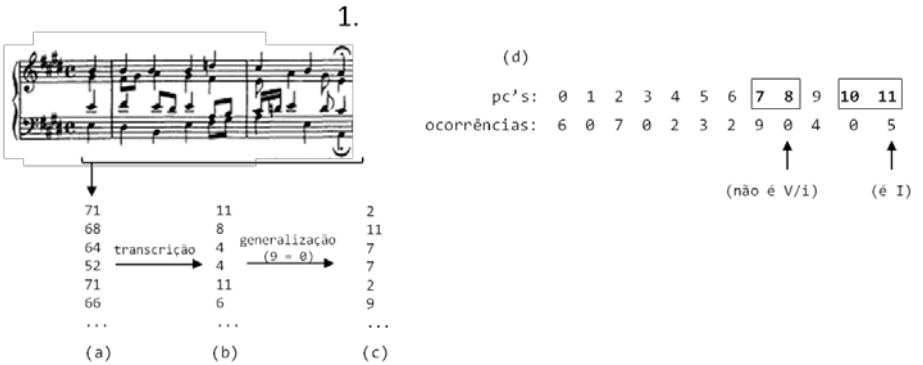


Fig. 3: Processo de análise contextual para a primeira frase do coral 4: extração de coluna *am* (a); transcrição *am* → *pc* (b); generalização (c); verificação (d).

A efetivação da análise retorna uma matriz de três linhas e *j* colunas, onde *j* é o número de frases que compõem o coral (para o Ex. 3, j = 5). Denominada matriz AN (Fig. 4), apresenta as seguintes informações sobre a estrutura tonal da peça: identificação das tônicas locais, como pc's (tomando a tônica global como "0"), definição dos modos dos acordes conclusivos ("0" para maior ou "1" para menor) e dos tipos cadenciais considerados ("1" para cadências autênticas, "5" para cadências à dominante em relação a tônicas implícitas em modo maior e "5.1" para cadências à dominante em relação a tônicas implícitas em modo menor). A combinação desses dados converge para a determinação das regiões tonais estabelecidas a cada fermata, por intermédio de um algoritmo que segue uma cadeia lógica de raciocínio. Basicamente, as informações associadas à primeira frase do coral 4 seriam interpretadas como se segue: sendo a cadência de tipo 1 (autêntica), o acorde conclusivo representa o I grau de uma tônica local em modo maior (0), cujo centro é determinado pelo número de semitons (5) acima da tônica global (sendo Mi = 0 → 0+5 = Lá). Para frases 2 e 3: tipo cadencial 1 → I grau → modo 0 → Si maior (0+7 = 7 semitons). Frase 4: tipo cadencial 5.1 → V grau (em relação a uma tônica implícita em modo menor)[13] → Fá♯ menor (0+2 = 2 semitons). Frase 5: tipo cadencial 1 → I grau → modo 0 → Mi maior (0+0 = 0 semitons).

[13] Neste caso, a informação sobre o modo é redundante, já que o V grau poderia ser apenas um acorde maior.

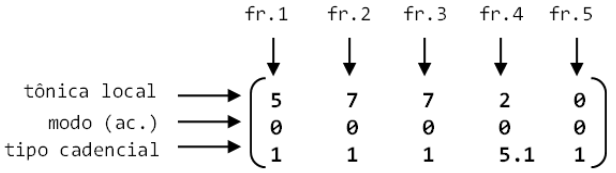


Fig. 4: matriz AN.

Plotagem. A matriz AN fornece os dados para a produção de um gráfico de contorno que delineia os caminhos tonais percorridos durante a extensão do coral, considerando as diferentes gradações de proximidade entre as regiões envolvidas e a tônica global. Levando-se em conta que a comparação de gráficos produzidos pelas análises de diferentes corais é uma das principais finalidades da pesquisa de iniciação científica à qual está associado o programa `Chorale`, a generalização e normalização dos dados analíticos tornam-se fatores decisivos em seu funcionamento. Para tal finalidade, duas estratégias complementares foram concebidas: (1) considerar as tonalidades não como pontos fixos em um esquema espacial, mas representadas por suas inter-relações[14]; (2) posicionar tais referências de acordo com distâncias físicas que reflitam de alguma maneira as distâncias cognitivas com que são normalmente percebidas. Para o primeiro objetivo foi adotado o conceito de "região tonal", elaborado por Arnold Schoenberg (1969: 15-34). Segundo tal princípio (que atua em conjunção ao princípio da "monotonalidade"), existiria em uma obra apenas uma tônica (de onde se parte e para onde, ao final, retorna-se), sendo todos os demais centros que possam ser alcançados no decorrer da narrativa musical denominados regiões tonais, revelando seu caráter transitório e integralmente subordinado à tônica, como desvios ou digressões. Schoenberg criou símbolos genéricos para designar suas regiões, associando-as implicitamente a variadas distâncias em relação ao centro de referência, conseguindo assim engenhosamente expandir o conceito de funcionalidade tonal para além do nível das progressões de acordes e atingindo o estrato superior das relações entre polos tonais. A Tabela 1 apresenta os símbolos regionais schoenberguianos adotados pelo presente trabalho, acompanhados de suas nomenclaturas e exemplificação (a partir dos centros Dó maior e Dó menor)[15]. A simbologia adota os seguintes critérios: (1) iniciais maiúsculas representam regiões em modo maior (ex: **SD** = "subdominante", ou Fá maior,

[14] Tornando assim equivalentes (e passíveis de comparação) análises realizadas a partir de tonalidades absolutas distintas (Dó maior, Mi♭ maior etc.).

[15] Por motivo de simplicidade, foram desconsideradas as regiões não idiomáticas em relação ao estilo harmônico do repertório a ser analisado. É o caso das regiões mais remotas e sem afinidades indiretas com regiões mais próximas ao centro de referência.

considerando Dó maior como tônica) e, inversamente, minúsculas as em modo menor (**m** = "mediante menor", ou Mi menor); (2) os sinais "♯" e "♭" colocados à esquerda do símbolo indicam alterações cromáticas das fundamentais originais, respectivamente, ascendente e descendente (ex: ♭**SM** = "submediante maior abaixada", ou Lá♭ maior); (3) combinações de símbolos básicos representam regiões alcançadas por movimento indireto (ex: **MD** = "mediante maior da dominante", ou Si maior).

(a)

Região	Nome	Ex.
T	Tônica	C
sm	Submediante menor	a
D	Dominante	G
m	Mediante menor	e
SD	Subdominante	F
dor	Dórica (menor)	d
S/T	Super tônica	D
SubT	Subtônca	B♭
v	"Quinto" menor	G
SM	Submediante maior	A
bM	Mediante maior abaixada	E♭
T	Tônica menor	C
M	Mediante maior	E
bSM	Submediante maior	A♭
sd	Subdominante menor	F
Np	Napolitana	D♭

(b)

Região	Nome	Ex.
t	Tônica menor	C
M	Mediante	E♭
d	Dominante menor	G
Subt	Subtônica	B♭
sd	Subdominante menor	F
SM	Submediante	A♭
SD	Subdominante	F
Np	Napolitana	D♭
T	Tônica maior	C
#sm	Submediante menor levantada	A
D	Dominante maior	G

Tab. 1: Regiões adotadas, relacionadas a tônicas em modo maior (a) e modo menor (b)[16].

Embora Schoenberg tenha se preocupado em agrupar as regiões de acordo com cinco níveis de afinidade/proximidade em relação a uma tônica (SCHOENBERG, 1969: 68-75), os propósitos específicos desta etapa do processo analítico demandam uma gradação mais precisa, de maneira que cada região a ser considerada possa ter uma coordenada espacial única a ser atribuída na curva do gráfico. Sendo assim, considerando a segunda estratégia concebida para a plotagem gráfica, foi adotado como base para a metrificação das relações regionais um esquema proposto por Carol Krumhansl (1983: 55), no qual são planificadas as distâncias entre tonalidades, a partir de um minucioso estudo empírico sobre a percepção de distâncias tonais por ouvintes. Para os propósitos da presente pesquisa foram feitas três modificações em relação ao diagrama de Krumhansl: (1) substituição dos

[16] Símbolos com iniciais maiúsculas se referem a regiões em modo maior e, inversamente, minúsculas ao modo menor (o mesmo se aplica para as cifras que representam as tonalidades absolutas, nas colunas de exemplificação). Acidentes antecedendo as iniciais indicam alterações cromáticas ascendente (♯) ou descendente (♭) em relação às fundamentais consideradas.

nomes originais das tonalidades absolutas pelos símbolos genéricos das regiões schoenberguianas; (2) delimitação do âmbito, considerando apenas as regiões previamente selecionadas e apresentadas na Tab. 1; (3) marcação das distâncias geométricas entre as regiões e a tônica, tomando a menor delas (**T-sm**) como unidade. Foram assim elaborados dois esquemas espaciais de metrificação, relacionados a tônicas em modos maior e menor (por questões de espaço e foco, a Fig. 5 apresenta apenas o primeiro desses diagramas).

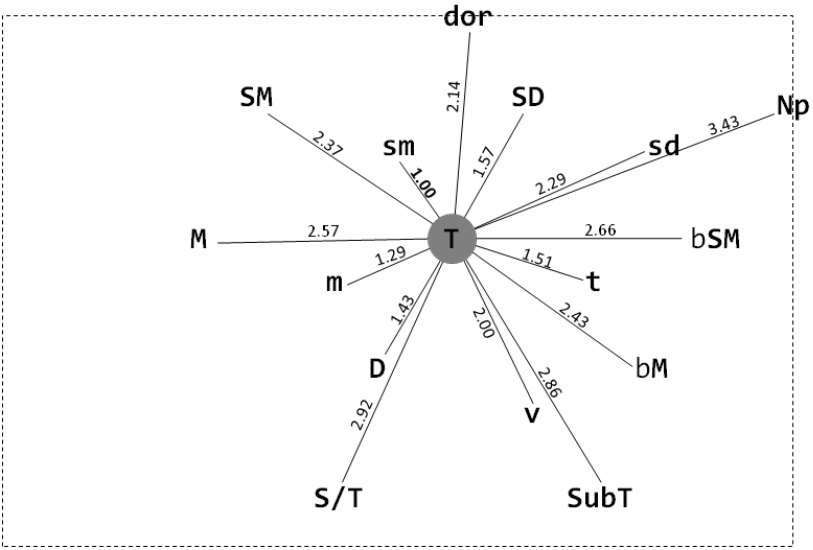


Fig. 5: Metrificação geométrica de distâncias entre uma tônica maior e regiões tonais a ela subordinadas (adaptado de KRUMHANSL, 1983: 55).

Tais distâncias foram então empregadas na elaboração do eixo vertical (y) do sistema bidimensional do gráfico a ser plotado. Buscando evitar sobreposições que pudessem prejudicar a clareza visual do gráfico, optou-se por diferenciar as distâncias das regiões entre "positivas" (aquelas posicionadas "à direita" da tônica no círculo das quintas, ou seja, **sm**[17]**, D**, **m**, **S/T**, **SM** e **M**) e "negativas" ("à esquerda", **SD**, **dor**, **SubT**, **v**, ♭**M**, **t**, ♭**SM** e **Np**), em torno de um subeixo horizontal zerado em **T** (Fig. 6)[18].

[17] Mais precisamente, esta região não está "à direita" de **T**, e sim em sua mesma "longitude", como sua relativa menor.

[18] Um procedimento análogo (omitido neste artigo) foi adotado em relação a uma tônica em modo menor.

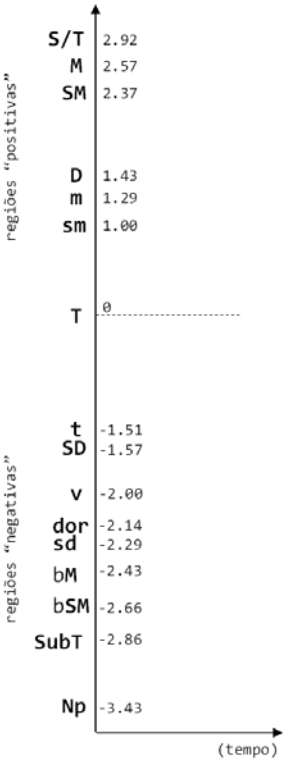


Fig. 6: Disposição das regiões "positivas" e "negativas" em torno da tônica no eixo vertical de plotagem.

A determinação das regiões contempladas durante a peça (e, consequentemente, das respectivas distâncias e sentidos no gráfico) é então efetuada a partir da conversão dos dados apresentados pela matriz AN (cf. Fig. 4). No caso do coral 4, foi obtido o seguinte caminho tonal: **T** (ponto de partida) – **SD** (fermata 1) – **D** (fermata 2) – **D** (fermata 3) – **dor**[19] (fermata 4) – **T** (fermata final), cuja curva de contorno plotada é apresentada na Fig. 7.

[19] Schoenberg não explicita em seu livro as razões de ter adotado a (enigmática) designação "dórica" (**dor**) para a região relativa menor da subdominante, em lugar de uma mais simples ou lógica ("supertônica menor", **s/t**, ou ainda "submediante-da-subdominante", **smSD**).

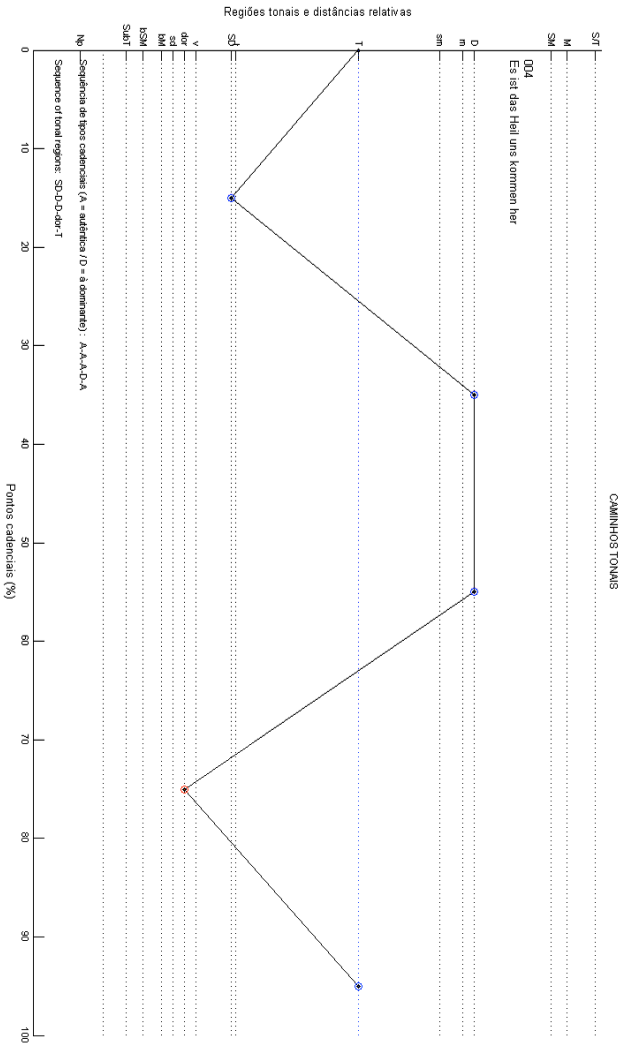


Fig. 7: Gráfico de contorno (caminho tonal) referente à análise em alto nível do coral 4 de Bach. Eixo horizontal: extensão do coral (em percentuais); eixo vertical: disposição das regiões tonais (de acordo com a Fig. 6); os pontos no gráfico indicam cadências.

O gráfico informa não apenas a sequência de regiões tonais detectadas pela análise, como os tipos cadenciais a elas associados: as cadências autênticas (A) são indicadas graficamente por círculos azuis e as cadências à dominante ("H", do inglês *half-cadence*s, ou semicadências) por círculos vermelhos. Observe-se ainda que as posições das cinco cadências são indicadas no eixo horizontal (x) como distâncias proporcionais (percentuais do total), respectivamente, de modo a facilitar a comparação analítica futura entre corais de extensões diversas.

Tendo sido sumarizado o processo de implementação de `Chorale`, a próxima seção deste artigo aborda duas situações-problema pontuais surgidas posteriormente ao início de sua experimentação prática[20].

Casos especiais

A efetivação da fase de testes de `Chorale` correspondeu à sua aplicação na análise AN dos 20 primeiros corais do ciclo bachiano. Entre pequenas falhas operativas e imperfeições nos códigos componentes do programa, devidamente identificadas e retificadas, foram detectadas duas inconsistências mais expressivas associadas a situações que não haviam sido originalmente previstas, o que demandou adaptações dos algoritmos envolvidos no processo analítico. Tais situações podem ser relacionadas como se segue:

Terças de picardia. Alguns corais em modo menor concluem com o recurso estilístico da *terça de picardia*[21], isto é, com a finalização em acorde tônico em modo maior. Sendo um maneirismo do período Barroco, foi necessário inserir no código do programa uma verificação para ocorrência desse tipo especial de cadência, com intuito de evitar uma interpretação analítica equivocada, já que na ausência de um tratamento excepcional, o acorde conclusivo seria considerado erroneamente como V da região subdominante menor. Como ilustração desse problema, a Fig. 8a apresenta a última frase do coral 8 (*Freut euch, ihr Christen*), em Fá menor[22]. Seguindo as etapas analíticas descritas, a abordagem básica atribuiria para a tríade maior de Fá que finaliza a peça três interpretações possíveis:

---

20 Evidentemente, isto não esgota o quadro de possibilidades. Considera-se que outros casos eventualmente podem se apresentar em testes futuros e na própria efetivação do processo de análise (na verdade, considerando a quantidade de peças que compõem o ciclo dos corais, a ocorrência de novos problemas é quase inevitável).

21 Segundo Julian Rushton, autor do verbete "Tierce de Picardie", no dicionário *Grove Music Online*, o termo teria sido introduzido no séc. XVIII por Jean-Jacques Rousseau, em seu *Dictionnarie de Musique*.

22 A despeito da armadura de clave original, com três bemóis, sugerindo Mi♭ maior / Dó menor.

I/**T** (a opção correta), V/**SD** ou V/**sd**. Na falta de uma resposta inequívoca, `Chorale` passa para o estágio seguinte, da análise contextual, contemplando a frase que antecede a cadência. Após a operação de generalização, a busca por ocorrências de pc's 7 e 8 (Fig. 8b) induz (equivocadamente) à definição da análise, já que como ambos (neste caso, respectivamente, as notas Dó e Ré♭) estão presentes na frase, o programa, de acordo com o algoritmo específico para a tarefa, interpreta o acorde conclusivo com um dominante de uma tonalidade menor, ou seja, Si♭ menor (contextualmente, a região **sd**). A definição da alternativa implica a interrupção do processo analítico, suspendendo a etapa seguinte, a busca pelos pc's 10 e 11[23].

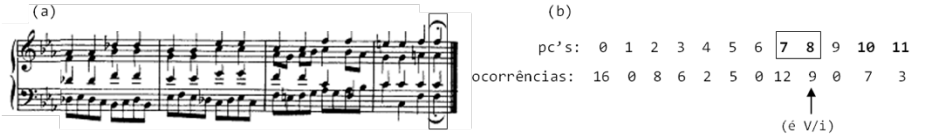


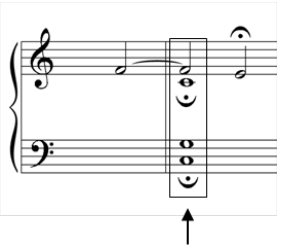
Fig. 8: AN da frase conclusiva do coral 8 (*Freut euch, ihr Christen*), em Fá menor.

Como solução para esse problema, foi implantada no código da etapa inicial de AN (ou seja, da determinação dos acordes cadenciais) uma linha verificadora que é acionada apenas em corais em modo menor. Em suma, o programa compara o acorde final da peça ao acorde tônico da tonalidade de referência previamente informada. Em caso de manutenção de suas fundamentais e alterações de suas terças (menor→maior), um desvio prioritário é acionado, evitando o processo de análise contextual e estabelecendo a ocorrência de terça de picardia. Sua indicação se apresenta convencionada no gráfico como se fosse uma "modulação" de surpresa (embora não o seja de fato) para a região homônima maior em relação à tônica (**t→T**), o que corresponde essencialmente ao efeito pretendido pelo compositor.

Suspensões. Outro recurso estilístico recorrente em conclusões cadenciais em corais é o emprego de suspensões de quarta (em geral, relacionada à terça de uma tríade maior). No processo analítico de `Chorale`, a ocorrência de uma suspensão em uma fermata causa problema para a detecção do modo do acorde, pois as indicações das conclusões cadenciais são associadas pelo programa a um ponto no tempo definido. Isto

[23] É interessante observar que, mesmo se tal busca fosse efetivada, o resultado neste caso seria também incorreto: de acordo com o protocolo adotado pelo programa, a maior ocorrência do pc 10 em relação ao 11 (7 contra 3) indicaria que o acorde conclusivo exerceria a função dominante de Si♭ maior.

significa que em um coral em compasso quaternário a localização informada de uma fermata (por exemplo, no c.4.3) seria computada como ocorrendo no ponto de tempo de número 15. Ou seja, o algoritmo seleciona apenas as alturas-midi presentes na coordenada informada, deixando de lado a resolução de uma eventual suspensão, que se dá em ponto temporalmente posterior (Ex. 4).



Ex. 4: Ocorrência de suspensão em uma cadência em um coral hipotético. Pc's detectados no ponto de tempo informado: 0 7 0 (impossível definir o acorde).

A solução encontrada foi inserir no código da análise de uma condição na etapa de identificação dos acordes, de maneira que em caso de não ser possível identificar a terça (maior ou menor) de um acorde posicionado na localização de fermata previamente informada, é caracterizada a exceção de suspensão. Um desvio obriga então o programa a prosseguir para o próximo ponto no tempo (ainda dentro do mesmo compasso), na busca da informação omitida. Com a identificação do acorde, seguem-se as etapas subsequentes.

Aplicação

Após uma minuciosa e cuidadosa fase de testes, a versão atual de `Chorale` (de número 9) foi considerada suficientemente estável. A comparação das análises em alto nível dos 20 primeiros corais bachianos realizadas pelo programa e por meios "convencionais" (ou seja, através da verificação da partitura pelo analista) revelou resultados quase idênticos[24], o que é no mínimo um sinal bastante promissor. É fato que tal universo corresponde apenas a uma pequena parcela do total de peças do conjunto (5,4 %), e que dificuldades eventuais podem ser esperadas no exame de casos mais complexos (o que afetaria igualmente a análise "humana"), a simplicidade da arquitetura básica do programa e

[24] Como única ressalva destacam-se três ocorrências da ambiguidade [V/**T** = I/**D**], que seriam registradas na análise "humana" através do recurso da dupla interpretação. A criação de uma versão do programa que possa dar conta dessa situação e também produzir duas (ou mais) descrições analíticas equivalentes é uma das intenções da pesquisa para um futuro próximo.

da construção dos algoritmos responsáveis pelo processo analítico o tornam relativamente robusto para a solução de problemas pontuais e para os ajustes necessários (como os casos apresentados neste artigo).

Conclusões

Considera-se por hipótese de trabalho que a conclusão do processo de análise do ciclo completo de corais bachianos revelará um número limitado de padrões de sequências de regiões tonais, evidenciando procedimentos e escolhas no planejamento tonal do compositor para as diversas peças desse gênero, o que por sua vez poderá a contribuir para uma ampliação do conhecimento de seu estilo criativo, abordando uma perspectiva não normalmente explorada. Acrescente-se que, além dos gráficos, a AN produz dados estatísticos (sobre tonalidades absolutas empregadas, posições de cadências, padrões de tipos cadenciais etc.) que serão gradualmente coletados a cada peça examinada e devidamente armazenados, visando à elaboração futura de um painel detalhado sobre o ciclo completo.

Como próxima etapa da pesquisa, pretende-se adaptar o processo analítico em alto nível especificamente delineado para as características estruturais de um coral a outros gêneros bachianos (suítes para teclado, por exemplo), com o principal intuito de investigar se haveria recorrência de padrões de organização tonal no estilo do compositor, independentemente dos parâmetros superficiais envolvidos (forma, extensão, instrumentação, textura, subestilo etc.).

Referências

ALMADA, Carlos de L.. A harmonia do coral O Haupt voll Blut und Wunden, de J. S. Bach, como meio expressivo na narrativa da Paixão de Cristo. In: XXI CONGRESSO DA ANPPOM, 2011. Uberlâdia. *Anais...* Uberlâdia: UFU, 2011.

BACH, Johann S. *Chorale Harmonisations* (371 corais em versão para teclado, subdivididos em quarto partes). Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1878.

Disponível em: <http://imslp.nl/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP03820-4PC_1.PDF>; <http://imslp.nl/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP03820-4PC_2.PDF>; <http://imslp.nl/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP03820-4PC_3.PDF>; <http://imslp.nl/imglnks/usimg/a/ac/IMSLP03820-4PC_4.PDF> . Acesso em: 13 jul. 2015.

BAROIN, Charles. The Planet-4D Model: an Original Hypersymmetric Music Space Based on Graph Theory. In: COLLINS, Tom; MEREDITH, David; VOLK, Anja. (Eds.) *Mathematic and Computation in Music*. Berlim: Springer, p. 326-329, 2011.

COHN, Richard. *Audacious Euphony*: Chromaticism and the Triad's Second Nature. Oxford: Oxford University Press, 2012.

FORTE, Allen. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press, 1973.

KRUMHANSL, Carol. Perceptual structures for tonal music. *Music Perception:* An Interdisciplinary Journal, v.1, n.1, p. 28-62, 1983.

LERDAHL, Fred. *Tonal Pitch Space.* Nova York: Oxford University Press. 2001.

LEWIN, David. A Formal Theory of Generalized Tonal Functions. *Journal of Music Theory*, v. 26, n. 1, p. 23-60, 1992.

PURWINS, Hendrik. Profiles of Pitch Classes Circularity of Relative Pitch and Key – Experimemts, Models, Computational Music Analysis, and Perspectives. Tese (Doutorado em Ciências Naturais), Universidade de Berlim. 2005.

RUSHTON, Julian, Tierce de Picardie. *Oxford Music Online*. Oxford: Oxford University Press, 2015. Disponível em: http://oxfordindex.oup.com/view/10.1093/gmo/9781561592630.article.27946?rskey=Yg70YJ&result=23 Acesso em: 2 de ago. de 2015.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony.* (Leonard Stein, ed.) Nova York: W.W. Norton & Company, 1969.

_____. *Harmonia*. (Marden Maluf, trad.). São Paulo: Editora Unesp, 2001.

TEMPERLEY, David. *The Cognition of Basic Musical Structures*. Cambridge: The MIT Press, 2001.

WHITE, Christopher. A Corpus-Sensitive Algorithm for Automated Tonal Analysis. In: 3rd BIENNIAL CONFERENCE ON MATHEMATICS AND COMPUTATION IN MUSIC, 2015. Londres. *Anais...* Londres: Queen Mary University, 2015.

Carlos de Lemos Almada é professor adjunto da Escola de Música da UFRJ, atuando como docente nos níveis de graduação e pós-graduação. Doutor e mestre em Música pela UNIRIO. Arranjador e compositor, com diversas obras apresentadas em edições da Bienal de Música Brasileira Contemporânea, bem como registradas em CD´s pela gravadora Ethos Brasil. Pesquisador sobre variação musical, com vários artigos publicados em periódicos acadêmicos e em anais de congressos científicos, destacando-se: Genetic algorithms based on the principles of *Grundgestalt* and developing variation (2015), Evolution in Musical Contexts: The Software DARWIN (2015) e Simbologia e hereditariedade na formação de uma *Grundgestalt*: a primeira das *Quatro Canções* Op.2 de Berg (2013). Autor dos livros *Arranjo* (Editora da Unicamp, 2001), *A estrutura do choro* (Da Fonseca, 2006) e *Harmonia funcional* (Editora da Unicamp, 2009), bem como coautor de uma série de 12 livros sobre música popular brasileira, publicados entre 1998 e 2010 pela editora americana MelBay. carlosalmada@musica.ufrj.br

DOI 10.20504/opus2015c2108

The Psychology of Music, editado por Diana Deutsch, 3ª edição: resenha dos quatro capítulos finais

Ricieri Carlini Zorzal (UFMA)

Resumo: O presente texto traz uma resenha dos quatro capítulos finais da terceira edição do livro *The Psychology of Music*, editado por Diana Deutsch. Dessa forma, são analisados, individualmente, os seguintes capítulos: 14) Plasticidade cerebral induzida pelo treinamento musical, de autoria de Catherine Wan e Gottfried Schlaug; 15) Música e emoção, de autoria de Patrik Juslin e John Sloboda; 16) Cognição musical comparativa: estudos entre espécies e entre culturas, de autoria de Aniruddh Patel e Steven Demorest; e 17) Psicólogos e músicos: antes e agora, de autoria de Robert Gjerdingen.

Palavras-chave: Cognição musical. Neurociência da música. Música e emoção.

The Psychology of Music, Edited by Diana Deutsch, 3rd Edition: Review of the Last Four Chapters

Abstract: This paper is a review of the last four chapters of the third edition of the book *The Psychology of Music*, edited by Diana Deutsch. Accordingly, the following chapters are analyzed individually: 14) Brain plasticity induced by musical training, written by Catherine Wan and Gottfried Schlaug; 15) Music and emotion, written by Patrik Juslin and John Sloboda; 16) Comparative music cognition: cross-species and cross-cultural studies, written by Aniruddh Patel and Steven Demorest; and 17) Psychologists and musicians: then and now, written by Robert Gjerdingen.

Keywords: musical cognition; neuroscience of music; music and emotion.

ZORZAL, Ricieri Carlini. *The Psychology of Music*, editado por Diana Deutsch, 3ª edição: resenha dos quatro capítulos finais. *Opus*, [s.l.], v. 21, n. 3, p. 231-242, dez. 2015.

Submetido em 16/09/2015, aprovado em 30/11/2015.

Passaram-se mais de trinta anos desde o lançamento da primeira edição do livro *The Psychology of Music* (DEUTSCH, 1982). Àquela época, a pesquisa em música ainda não havia estabelecido uma firme relação com os princípios teóricos e metodológicos da psicologia, apesar dos esforços de pioneiros como Carl Stumpf, Francis Galton e Carl Seashore em fins do século XIX e início do século XX. A segunda edição (DEUTSCH, 1999), proporcionada pela rápida expansão dessa área de estudo, trouxe uma considerável atualização dos conteúdos abordados anteriormente. Todavia, o recente desenvolvimento tecnológico, que influenciou profundamente tanto a metodologia quanto a abordagem analítica dos estudos em psicologia da música, evidenciou a necessidade de inclusão de novas áreas, tais como modelos computacionais aplicados à cognição musical, estudos realizados através de técnicas da neurociência, a relação da música com a emoção e aspectos motores envolvidos na performance musical.

Portanto, a abertura desses novos campos e a consistente atualização dos tópicos abordados nas edições anteriores deram à terceira edição uma vasta dimensão das diferentes áreas de interesse da pesquisa em psicologia da música. Dessa forma, a proposta estabelecida é analisar, individualmente, os dezessete capítulos que compõem esse livro, desmembrando essa análise em quatro textos que seguirão uma sequência inversa à ordem numérica dos capítulos a fim de atender primeiramente os novos campos abertos na área. Assim, este primeiro texto trará uma análise dos quatro capítulos finais da terceira edição de *The Psychology of Music*, editado por Diana Deutsch.

Capítulo 14 – Plasticidade cerebral induzida pelo treinamento musical

Este capítulo traz contundentes evidências de que o treinamento musical e a plasticidade e organização cerebrais são intimamente correlacionados. Assim, o texto é estruturado a partir de discussões acerca de estudos comportamentais e de imagem que avaliam, respectivamente, os efeitos do treinamento musical sobre a *performance* cognitiva em diferentes domínios e sobre a organização do cérebro humano. A partir desse suporte inicial, Wan e Schlaug (2013), autores deste capítulo, apresentam tratamentos baseados em música que podem ser usados para modular a plasticidade cerebral em desordens neurológicas, tais como afasia e autismo severo.

Os estudos comportamentais apresentados aqui, tanto os transversais quando os longitudinais, corroboram a positiva relação que o treinamento musical tem mostrado para com o desenvolvimento de diversas habilidades, tanto aquelas relacionadas à linguagem, tais como leitura, recall verbal e vocabulário, quanto as auditivas e motoras. Todavia, os autores pontuam que algumas relações muito difundidas no apogeu do "efeito Mozart", tais como a

relação entre o treinamento musical e a melhoria das habilidades matemáticas e espaciais, permanecem obscuras. Para esses casos, a hipótese que o texto levanta é que possa haver um potencial mecanismo de associação entre os efeitos da prática musical nas funções executivas gerais do cérebro. Dessa forma, adaptações em regiões cerebrais envolvidas em tarefas musicais podem ter um efeito na *performance* matemática, por exemplo, em virtude dos recursos neurais compartilhados envolvidos na manipulação mental da representação simbólica. Portanto, os autores defendem mais pesquisas sobre a associação entre treinamento musical e habilidades cognitivas.

Complementarmente, os estudos de imagem têm mostrado que comparações entre a organização do cérebro de músicos e de não músicos faz emergir algumas diferenças significativas. Por exemplo, o cérebro de músicos apresenta um maior corpo caloso (tecido muscular que une os hemisférios do cérebro) e, além disso, há evidências de uma relação positiva entre o tamanho do córtex motor primário e o começo do treinamento musical instrumental. Não obstante, os autores mostram que também há diferenças estruturais entre músicos de diferentes instrumentos. Por exemplo, pianistas apresentam o sinal ômega do gyrus pré-central mais proeminente no hemisfério esquerdo, enquanto que violinistas têm esse sinal mais proeminente no hemisfério direito.

Os estudos de imagem aqui discutidos têm empregado modernas técnicas de análise para a investigação sobre o comportamento cerebral de músicos. Assim, os autores debatem os resultados de estudos realizados através da magnetoencefalografia (MEG)[1] e conduzidos por meio do imageamento por ressonância magnética funcional (fMRI) para mostrar, respectivamente, considerações sobre representações funcionais de mapas cerebrais e ativações de áreas cerebrais em tarefas musicais. Outrossim, os autores apresentam o tensor de difusão de imagens (DTI), um desenvolvimento da ressonância magnética funcional (MRI), como uma nova técnica nessa área. Esta técnica oferece informações sobre microestruturas cerebrais, tais como orientação e direção de axônios e seu grau de mielinação (substância medular dos tubos nervosos), medindo a difusão das propriedades das moléculas de água. Pelo brevemente exposto percebe-se, assim como ocorre no capítulo 13 deste livro, que a leitura deste texto exige um interesse do leitor no estudo de técnicas e terminologias oriundas da neurociência.

A parte final deste capítulo pode ser interessante para musicoterapeutas. Baseados nas contundentes evidências que apontam que o treinamento musical intensivo pode levar a modificações na estrutura e nas funções cerebrais, os autores defendem que a maleabilidade do cérebro ao longo da vida tem importantes implicações para o

[1] O texto adota as siglas para a nomenclatura em língua inglesa.

desenvolvimento de técnicas de reabilitação para a superação de desordens neurológicas. Portanto, duas possibilidades de intervenções terapêuticas baseadas em música são oferecidas aqui.

A primeira proposta terapêutica é engajada com o sistema sensório-motor e é sugerida para o tratamento da afasia. Essa proposta, chamada de terapia de entonação melódica (MIT), tem dois componentes: 1) entonação de palavras e frases simples usando um contorno melódico que segue a prosódia e a fala; 2) a batida rítmica da mão esquerda que acompanha a produção de cada sílaba e serve como catalisador da fluência. A segunda proposta é uma terapia de fala baseada na entonação para crianças com autismo não verbal. Essa proposta, chamada de treino de mapeamento auditivo-motor (AMMT), envolve dois componentes: 1) entonação de palavras e frases; e 2) atividades motoras. Para suportar essas propostas, o texto apresenta sólidos referenciais teóricos e algumas evidências empíricas.

Por fim, os autores advogam que, embora intervenções baseadas em música tenham um apelo intuitivo, a aplicação de um programa de tratamento com música deve ser fundamentada em um entendimento neurobiológico de como sistemas particulares do cérebro podem ser afetados. Portanto, defendem uma forte base neurocientífica, combinada com exaustivos dados de tratamentos clínicos randomizados, para o estabelecimento de efetivas musicoterapias.

Capítulo 15 – Música e emoção

Este capítulo é um resumo atualizado do consubstanciado livro organizado pelos mesmos autores dois anos antes (JUSLIN; SLOBODA, 2011). Este livro, com quase mil páginas, é intitulado *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications* e reúne 43 respeitados pesquisadores distribuídos entre 33 capítulos, dispostos em uma abordagem multidisciplinar sobre o assunto em epígrafe.

O capítulo agora em análise, evidencia a necessidade de distinção entre os atos de perceber e experimentar uma emoção musical. Para tanto, Juslin e Sloboda (2013) estruturam o cerne texto a partir de três questões que são igualmente colocadas para esses dois fenômenos. A primeira questão, do tipo dicotômica (A música expressa emoções? A música desperta emoções?), faz emergir um corpo de evidências científicas que tem comprovado que há um certo grau de acordo entre os ouvintes com relação às emoções expressas por uma música e que há evidências que músicos podem comunicar emoções. Além disso, os autores apresentam estudos com diferentes abordagens metodológicas,

com dados coletados através de relatos verbais ou de diversas respostas fisiológicas, que têm consistentemente demonstrado que a música pode despertar, ou evocar, emoções.

A resposta positiva às questões dicotômicas leva à construção da segunda questão, do tipo "qual", com o objetivo de investigar as emoções que podem ser compartilhadas pelos indivíduos por meio da música. No estudo de "Quais emoções a música expressa?", os autores colocam que pesquisas têm demonstrado que emoções básicas, tais como felicidade, tristeza e raiva, obtém um maior nível de acordo entre os ouvintes, ao passo que emoções complexas apresentam menores taxas de acordo. Dessa forma, os autores oferecem alguns modelos teóricos bastante úteis para os leitores interessados em referências para operacionalização de estudos nessa área.

No estudo de "Quais emoções a música desperta?", os autores indicam que parece haver acordo entre os pesquisadores que a música desperta emoções, resta saber quais emoções a música desperta. Contudo, observam que a pesquisa experimental em condições laboratoriais é eficiente para o estudo das emoções percebidas. Entretanto, o paradigma experimental é menos adaptado ao estudo das emoções sentidas porque as emoções são fortemente influenciadas pelo contexto onde a música ocorre. Assim, os autores colocam a necessidade do estudo desse fenômeno em seu contexto natural e, embora possa haver evidências de emoções discretas nessa área de estudo, sugerem que estimações retrospectivas e agregadas, uso de amostras não representativas e uso de lista de emoções pré-estabelecidas pelos pesquisadores são alguns vieses que devem ser evitados. Ou seja, há muito a ser explorado na fenomenologia da experiência musical.

A terceira questão, do tipo "como", investiga os fatores causais e os mecanismos envolvidos nos processos de percepção e despertamento da emoção. Versando sobre "Como a música expressa emoções?", os autores destacam que, independente da metodologia do estudo, seja pela análise da partitura, perguntas direcionadas aos músicos, medição de propriedades acústicas da música, ou manipulação de peças musicais, a correlação entre a estrutura musical e a expressão emocional tem sido consistentemente confirmada. Assim, os autores oferecem uma tabela que sumariza alguns aspectos musicais correlacionados com as cinco emoções discretas mais comumente estudadas. A partir de então, há uma apresentação de modelos teóricos que se propõem a explicar os mecanismos envolvidos no processo de percepção das emoções. Os dois modelos apresentados com maior profundidade são o modelo "lente" e a proposta de categorização tripartida de Dowling e Harwood, que é baseada nas ideias de Charles Pierce. O modelo lente, originalmente pensado para a percepção visual e que foi adaptado para a comunicação musical, coloca que a expressão emocional envolve redundantes objetivos acústicos e vários objetivos probabilísticos e que a relação entre objetivos e emoções são

meramente correlacionais. Complementarmente, a categorização tripartida defende que uma resposta à música pode ser baseada em: (1) alguma associação arbitrária com outro evento ou objeto (Index); (2) alguma similaridade formal ou outros sinais, tais como movimento humano ou fala emocional (Ícone); e (3) alguma relação interna e/ou sintática com a música em si (Símbolo). Dessa forma, são discutidos alguns estudos que testam os conceitos dessas propostas teóricas.

Versando sobre "Como a música desperta emoções?", os autores procuram mapear os fatores no ouvinte, na música e na situação em si que podem, de alguma maneira, influenciar as emoções evocadas. Assim, são apresentados estudos que revelam que idade, gênero, personalidade, treinamento musical, preferência musical, humor atual, familiaridade com a música que se está ouvindo, são alguns dos fatores individuais que podem potencialmente afetar a resposta emocional à música. Os fatores musicais discutidos mostram que há um alto grau de predição para a emoção evocada em eventos como violações das expectativas musicais, síncopes, apojaturas e sequências harmônicas. Além disso, o contexto também pode estar associado a baixa intensidade emocional; experiências emocionais fragmentadas; emoções autorreferentes; emoções básicas; entre outros. Outrossim, os autores se propõem a discutir teorias sobre mecanismos específicos que mediam os eventos musicais e as emoções experimentadas. A principal teoria discutida é o modelo BRECVEM (iniciais em inglês para os sete mecanismos através dos quais, na elaboração da proposta, a música pode induzir emoções, a saber: reflexos do tronco cerebral, arrastamento rítmico, condições avaliativas, contágio, imagens visuais, memória episódica e expectativa musical). Esse modelo parte de uma perspectiva evolucionária da indução das emoções defendendo que alguns mecanismos operam nos níveis subcorticais mais baixos. Assim, o processamento desses mecanismos é subconsciente, automático e independente de outros processos psicológicos (isso é chamado de modularidade). Por outro lado, outros mecanismos operam em níveis corticais elevados e o processamento desses mecanismos é mais disponível à consciência. Dessa forma, operações em níveis corticais elevados podem ser influenciadas, em algum grau, pelo desejo, e são facilmente distraídas por estímulos e processamentos concorrentes. Esses mecanismos são definidos e extensamente exemplificados, oferecendo um bom referencial aos que desejam um arcabouço teórico para conduzir estudos experimentais na área.

A parte final do capítulo é dedicada à discussão de pesquisas sobre a percepção e o despertamento da emoção em crianças da fase pré-natal aos 12 anos de idade. Além disso, são apresentadas técnicas metodológicas e efetivas contribuições da neurociência no estudo de como os processos afetivos podem ser refletidos pelo cérebro humano, assunto discutido pelos capítulos 13 e 14. Os autores concluem afirmando que estudos envolvidos

em questões do tipo "qual", ou seja, que focam na documentação dos parâmetros de um fenômeno e se concentram na observação e na categorização, têm obtido grandes avanços para a área. Por outro lado, estudos envolvidos em questões do tipo "como", ou seja, que focam na teoria e nos mecanismos subjacentes, ainda apresentam resultados modestos. Por fim, os autores defendem que questões do tipo "por que", ou seja, que focam no significado, significante ou importância do fenômeno sob consideração, ainda não foram efetivamente consideradas e, por isso, é mais difícil de se apontar a direção de estudos envolvidos com essa questão nesse momento.

Capítulo 16 – Cognição musical comparativa: estudos entre espécies e entre culturas

Este capítulo defende que a exploração sistemática do que há de comum e diferente entre o processamento musical de humanos e animais pode ajudar a construir um corpo de evidências que auxilie o estudo da história evolucionária da capacidade musical dos humanos. Assim, Patel e Demorest (2013), autores deste capítulo, estruturam sua discussão a partir de dois grandes tópicos: (1) Estudos comparativos entre espécies; e (2) Estudos comparativos entre culturas.

Os estudos comparativos entre espécies partem do pressuposto que a cognição musical deve envolver capacidades tanto básicas, não específicas à música, tal como perceber a altura de um som harmônico complexo, quanto elevadas, que parecem ser exclusivas da música, tal como o processamento das relações harmônicas. Dessa forma, os autores sugerem que o grau de compartilhamento de uma capacidade da cognição musical entre espécies pode determinar o momento da evolução em que essa capacidade surgiu. Por exemplo, a discriminação auditiva básica do tempo é amplamente difundida entre vertebrados, o que indica que essa habilidade é não específica à música e está presente desde cedo na evolução dos vertebrados.

Nessa mesma linha, os autores sugerem que o compartilhamento de algum aspecto da cognição musical entre humanos e um seleto número de outras espécies pode destacar traços de homologia (espécies de um ancestral comum) ou de convergência (espécies distantemente relacionadas) na evolução das espécies. Por exemplo, a habilidade de se mover conforme uma batida musical é relacionada ao aprendizado vocal complexo, que é presente em humanos, papagaios e pouquíssimas outras espécies. O aprendizado vocal complexo está associado com conexões auditivo-motoras no cérebro, que fornece fundações neurais para o movimento conforme uma batida musical. Então, isso sugere que o movimento conforme uma batida musical pode ter sido originado antes do aprendizado

vocal na evolução humana. Além disso, animais considerados vocais não aprendizes (cachorros, gatos e cavalos) não podem ser treinados para se mover conforme uma batida musical porque esses animais não possuem os requisitos cerebrais para essa habilidade. Para aqueles que imaginaram como esses estudos com animais foram conduzidos, os autores oferecem algumas informações a respeito da metodologia das pesquisas que fundamentaram a discussão.

Além disso, os autores apresentam algumas capacidades da cognição musical que são restritas aos humanos. Essas capacidades, consideradas complexas e intimamente relacionadas à música, fazem emergir uma série de outras questões. Por exemplo, essas capacidades refletem a existência de conexões cerebrais que podem ter sido especializadas ao longo da evolução para o processamento musical ou despertaram no contexto de outros domínios cognitivos e foram culturalmente recicladas pelos humanos para fins musicais? Ainda, a necessidade de se reconhecer padrões falados de entonação em diferentes alturas, tais como voz masculina, feminina e infantil, é fruto da seleção natural para o comportamento musical ou é a consequência da evolução da fala? E, a partir dessas questões, percebe-se a necessidade de se incluir a cultura no estudo da cognição musical.

Segundo os autores, os estudos comparativos entre culturas proveem um teste crítico de qualquer teoria que tenciona explicar o pensamento musical humano num sentido mais amplo. Assim, são colocadas duas questões para qualquer pretensa teoria da cognição musical: (1) (em termos de processos universais) Ela prediz o comportamento de ouvintes de qualquer cultura quando encontram sua própria música? (2) (em termos de propriedades da música que transcendem a cultura) Em que grau ela pode explicar a resposta de um ouvinte quando encontra uma música culturalmente não familiar?

Para endereçar essas questões, os autores defendem a pesquisa com bebês por entender que eles são minimamente enculturados e que sua predisposição para a música pode ser a base para identificar os processos fundacionais do pensamento que são, eventualmente, formados pela cultura. Além disso, reforça a importância das pesquisas entre culturas sobre a percepção da emoção na música, sobre a percepção da estrutura musical e sobre a memória musical.

Os estudos sobre a percepção da emoção na música têm mostrado que representações musicais da emoção podem transcender culturas. Corroborando com as evidências apresentadas no capítulo 15, os autores endossam que há sinais acústicos que podem influenciar julgamentos emocionais básicos da música. Por outro lado, os estudos sobre a percepção da estrutura musical têm discutido a dependência dessa percepção à experiência cultural prévia e, além disso, questionado a existência de possíveis universais de processamento da cognição musical ventilados por alguns pesquisadores, tais como níveis

discretos de altura, o semitom como menor intervalo escalar, escalas com intervalos desiguais, predisposição para as menores razões inteiras de frequência (2:1, 4:3), oitava equivalente, limitações de memória em agrupamentos rítmicos e sincronização em uma batida musical. Os autores do capítulo defendem que os estudos sobre memória musical possibilitam a utilização da memória como variável dependente da habilidade de processar e reter diferentes estilos musicais, e as razões elencadas para a escolha da memória são: (1) ela não é culturalmente enviesada; (2) ela permite o uso de mais estímulos válidos; e (3) uma melhor *performance* da memória pode indicar uma maior familiaridade ou entendimento.

Assim como ocorre nos capítulos 13 e 14, aqui também as técnicas de imagem da neurociência cognitiva têm seu poder metodológico reforçado. Assim, são discutidos estudos que exploram o exame de ERP's para testar modelos de formação e violação de expectativas musicais, estudos realizados por meio do fMRI para investigar a influência da enculturação na memória musical e estudos que empregam o *closure positive shift* (CPS), um componente do ERP que é utilizado, tanto na música quanto na linguagem, para medir a sensitividade aos limites da frase.

Por fim, os autores orientam que futuras pesquisas devem começar a conectar o trabalho em música a modelos teóricos de influência cultural e, além disso, precisam estar conscientes dos desafios metodológicos das pesquisas comparativas entre culturas. Entre esses desafios estão a necessidade de proposição de tarefas e estímulos que sejam legitimados em ambas as culturas, e a cuidadosa análise das implicações das variáveis contextuais para controle experimental.

Capítulo 17 – Psicólogos e músicos: antes e agora

A partir de um enredo inspirado no script de *O Mágico de Oz*, Gjerdingen (2013), autor deste capítulo, constrói um texto com viés histórico para mostrar, por meio de três confrontos diretos, como psicólogos e músicos contribuíram para a construção do conhecimento em psicologia da música. Nesse texto, os psicólogos são vistos como aqueles criteriosamente posicionados para entender os "mágicos poderes da música", enquanto que os músicos são os que têm o treinamento para entender "o homem atrás da cortina".

O primeiro momento, situado na segunda metade do século XIX, evidencia a importância dos trabalhos de Hermann von Helmholtz e Abramo Basevi. O autor do capítulo aponta que o grande feito de Hemholtz foi casar a física da vibração, e sua nova ferramenta matemática, a análise de Fourrier, à fisiologia do ouvido interno. Como consequência do trabalho de Helmholtz, muitos teóricos da música, entre eles Hugo

Riemann e Ebenezer Prout, puderam encontrar uma validação para a esperada ciência da música, ou ciência da harmonia, para ser mais preciso. Além disso, alguns músicos poderiam ver no trabalho de Helmholtz a realização das esperanças de Jean-Philippe Rameau, com seu *Um tratado de harmonia reduzida a seus princípios naturais*, de 1772, e muitos fisiologistas poderiam reconhecer que Helmholtz tinha finalmente explicado as especulações anteriores sobre a função da membrana basilar.

A despeito dos inexoráveis equívocos cometidos por Helmholtz, o autor do capítulo chega a colocar que ele foi um "showman que fez truques de salão com as cartas da física do século XIX" (GJERDINGEN, 2013: 686), a principal crítica à sua abordagem metodológica é a descontextualização do som. Ou seja, a proposta de Helmholtz reduz um som à física de sua forma de onda ou de sua produção. Não obstante às críticas, reflexos dessa abordagem são identificados na psicoacústica, onde cientistas continuam tentando conectar o mundo externo da vibração física com o mundo interno do sistema auditivo humano.

Já Bavesi, que abandonou a formação em física para dedicar-se integralmente à música, considerava que "essas alturas não operam na mente meramente como sensações simples e isoladas sem qualquer conexão entre elas... Isso será melhor entendido quando penetrarmos mais profundamente para observar a função da percepção da música..." (apud GJERDINGEN, 2013: 686-687). Assim, Bavesi nega a ideia de dependência do ouvido para propor uma percepção musical maleável, que é produto do aprendizado e da experiência, podendo diferir, em diferentes graus, entre as pessoas. Essa ênfase no completo orgânico, proposta por Bavesi, foi retomada pela psicologia gestáltica no século XX.

O segundo momento contrapõe as ideias de Carl Seashore e Ernst Kurth nas primeiras décadas do século XX. O primeiro, defensor de uma psicologia aplicada que pudesse identificar e predizer o talento musical através de testes musicais específicos, assumiu uma posição de liderança no estudo tanto da *performance*, quanto dos músicos. O segundo, doutor em musicologia que chegou a ensinar crianças sem aspirações profissionais, procurou levar seus estudantes ao engajamento com a música a partir de uma psicologia humanista focada na experiência pessoal e empatia com grandes obras de arte.

Nesse momento, os dois caminhos apresentados à psicologia da música tornam-se claros. De um lado, têm-se o recorte de fenômenos musicais, a ênfase em desenhos experimentais e a busca por generalizações. De outro lado, tem-se a música como um fenômeno psicológico que deve ser contextualizado. Assim, o discurso deste capítulo vai ganhando contornos mais críticos em relação à simplificação de fenômenos para propósitos experimentais, pois o autor entende que essa simplificação é feita sob o risco de se perder as complicadas sucessões de condições psicológicas.

O terceiro momento, disposto em meados do século XX, aponta a revolução cognitiva ocorrida sob os auspícios das ideias da Gestalt e dos avanços tecnológicos. Aqui são discutidas as proposições de Robert Francès, pioneiro em um número de técnicas que tornou possível o estudo da mente musical, e Leonard Meyer, considerado um humanista para quem a melhor evidência frequentemente residia no material em si.

Ao contrário do ocorrido nos dois confrontos anteriores, o terceiro momento apresenta o representante da psicologia (Francès) e o representante da música (Meyer) sem grandes contrastes ideológicos. Assim, o autor do capítulo vai delineando sua defesa por um estudo do fenômeno musical em toda sua complexidão, incluindo o sujeito e o mundo à sua volta. Dessa forma, o trabalho de Helmholtz e Seashore é comparado a um quadro de distribuição de telefonia que leva, por meio de cabos, a sensação à membrana basilar, ao passo que o tipo de cognição musical imaginada por Bavesi, Kurth, Francès e Meyer está mais conectada à cultura musical.

A parte final do capítulo é dedicada ao caminho percorrido para o estabelecimento da psicologia da música na academia. Assim, o autor destaca o aumento no número de periódicos científicos, a extensão dos tópicos explorados, o surgimento de sociedades científicas, e o aumento do interesse público, que trouxe consigo o aumento do financiamento das pesquisas.

Por fim, o autor chama a atenção para os riscos que a pesquisa em psicologia da música corre hodiernamente. O etnocentrismo de algumas teorias da música pode ajudar a confundir a natureza do cérebro musical com a segunda natureza de um estilo musical particular, e aí entra a necessidade de estudos com diferentes tradições musicais. O ganho em rigor metodológico e precisão numérica das últimas décadas pode vir, algumas vezes, ao custo de um reducionismo que pode confundir "o homem atrás da cortina" com a arte que inspira a pesquisa em primeiro lugar. Por conseguinte, o autor aponta que o futuro das pesquisas na área será bem sucedido no mesmo grau em que psicólogos e músicos possam ajudar as pessoas a entender o artesão e a arte desse mundo de sons.

Referências

DEUTSCH, Diana (Ed.). *The Psychology of Music*. San Diego: Academic Press, 1982.

DEUTSCH, Diana (Ed.). *The Psychology of Music*. 2nd ed. San Diego: Academic Press, 1999.

DEUTSCH, Diana (Ed.). *The Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013.

GJERDINGEN, Robert. Psychologists and Musicians: Then and Now. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013. p. 683-707.

JUSLIN, Patrik; SLOBODA, John. *Handbook of Music and Emotion:* Theory, Research, Applications. Oxford: Oxford University Press, 2011.

JUSLIN, Patrik; SLOBODA, John. Music and Emotion. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013. p. 583-645.

PATEL, Aniruddh; DEMOREST, Steven. Comparative Music Cognition: Cross-Species and Cross-Cultural Studies. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013. p. 647-681.

WAN, Catherine; SCHLAUG, Gottfried. Brain Plasticity Induced by Musical Training. In: DEUTSCH, Diana (Ed.). *Psychology of Music*. 3rd ed. San Diego: Academic Press, 2013. p. 565-581.

OPUS • VOLUME 21 • NÚMERO 3 • DEZEMBRO 2015

Editorial 7

Instruções para autores 8

Artigos

***Ritmata* para violão solo de Edino Krieger: processos para a realização de uma edição crítica** 9
Fernando Aguera, Fábio Scarduelli

A técnica *Imalt* em perspectiva com o *dedillo*, a *alzapúa*, o trêmulo e o *rasgueado* 53
Alexandre Magno Abreu de Góes, Alexandre Reche e Silva

Prática musical e planejamento da *performance*: contribuições teórico-conceituais para o desenvolvimento da autonomia do estudante de instrumento musical 83
Ricieri Carlini Zorzal

A rabeca de Vilemão Trindade em Mário de Andrade II: ampliando o repertório e desvelando vozes esquecidas 111
Jorge Linemburg, Luiz Henrique Fiaminghi

Música ameríndia no Brasil pré-colonial: uma aproximação com os casos dos Tupinambá e Tapajó 149
Líliam Barros, Maura Imazio da Silveira, Rafael Severiano, Lohana Sobania Gomes, Sidney Mayonn

Saúde do músico: percursos e contribuições ao tema no Brasil 183
Cristina Porto Costa

Desenvolvimento de uma ferramenta computacional para análise harmônica em alto nível de corais de J.S.Bach 209
Carlos de Lemos Almada

Resenha

***The Psychology of Music*, editado por Diana Deutsch, 3a edição: resenha dos quatro capítulos finais** 231
Ricieri Carlini Zorzal